

## DES ENJEUX DU DISCOURS ONIRIQUE DANS *VOYAGES CHEZ LES MORTS* D'EUGÈNE IONESCO

Attoubré Dieudonné YAO

Docteur Ès Lettres

Département de Lettres Modernes

Groupe de Recherche en Littératures, Arts et Métiers du Spectacle (G3Arts)

Université Alassane Ouattara

attougbredyao@gmail.com

### Résumé

L'incursion dans l'univers théâtral d'Eugène Ionesco à la lecture de *Voyages chez les morts* permet de mettre en évidence, d'une part, les modalités de mise en drame du fait onirique et, d'autre part, de dégager les intérêts esthético-idéologiques immanents à cette entreprise d'écriture. L'écriture du rêve procède de la déstructuration de l'espace du drame, du dédoublement de la figure du personnage et du caractère inattendu de l'action dramatique. Cette poétique au fait de l'onirisme répond, non seulement, d'une esthétique de rupture propre à la dramaturgie ionescienne, s'exprimant en termes de discontinuité et de métathéâtralité, mais elle est également l'indice à travers lequel le dramaturge démystifie la mort et exprime ses espoirs en une humanité dépourvue de l'angoisse de la mort.

**Mots clés :** dramaturgie ionescienne, onirisme, discontinuité, métathéâtralité, dédoublement du personnage.

### Abstract

This foray into Eugène Ionesco's theatrical universe through *Voyages chez les morts* highlights, on the one hand, the ways in which the dreamlike phenomenon is dramatized and, on the other, the aesthetic-ideological interests inherent in this writing. This process stems from the destabilization of the dramatic space, the doubling of the personage, and the unexpected nature of the dramatic action. This poetics, in the form of dreaminess, not only reflects an aesthetic of rupture specific to Ionesco's dramaturgy, expressed in terms of discontinuity and metatheatricality, but it is also the indicator through which Ionesco demystifies death and expresses his hopes for a humanity free from the anxiety of death.

**Key words:** Ionescian dramaturgy, dreamlike, discontinuity, metatheatricality, doubling of the personage.

## INTRODUCTION

Le rêve est une activité du psychisme humain qui a lieu pendant le sommeil. Produit de l'esprit et défini par le psychanalyste Sigmund Freud, cité par M. Hebbrecht (2014, p. 33), comme « une expression déformée d'un désir caché, inconscient, qui est représenté sous une forme accomplie », le rêve est le champ d'investigation par excellence des sciences psychologiques, psychanalytiques, psychothérapeutiques et neurologiques, chacune allant de ses théories.

Le rêve s'invite également dans le domaine littéraire, notamment au théâtre. Quoique l'œuvre théâtrale soit en général la représentation des faits sociaux historiques et/ou contemporains qui meublent l'existence des hommes, l'effritement des sociétés humaines au vingtième siècle amène certains auteurs comme Eugène Ionesco à explorer d'autres sources d'inspiration. Foncièrement attaché à une existence dénuée d'oppression, le rêve s'offre à lui tel un moyen d'évasion, un refuge face à une existence humaine aliénée et dépourvue de sens. Pour Ionesco, « le rêve est une sorte de méditation, de recueillement. » (E. Ionesco, 1996 : p. 12)

En tant que tel, et dans la mesure où le rêve est vu par Ionesco comme « un événement essentiellement dramatique » (E. Ionesco, 1996 : p. 12), le dramaturge en fait une source importante pour ses créations. Le rêve traverse l'ensemble de son œuvre dramatique et sa pièce *Voyages chez les morts* est le reflet idéal de cette poétique onirique. N. Macé-Barbier (1997, p. 649) affirme à juste titre qu'une « véritable dramaturgie de rêve s'affirme dans les dernières œuvres de Eugène Ionesco, tout particulièrement dans [...] *Voyages chez les morts* ». Cette orientation onirique de la dramaturgie ionescienne, justifiant le présent propos, suscite les interrogations suivantes : quelles sont les modalités de mise en discours du fait onirique dans *Voyages chez les morts* ? De quels intérêts répond une telle écriture ?

Désireux de mettre en évidence les structures dramatiques qui portent l'onirisme dans le théâtre de Ionesco et les implications associées à cette démarche d'écriture, l'analyse hypothétise que l'écriture du rêve repose sur la construction ionescienne des catégories dramaturgiques de l'espace, du personnage et de l'action et que les intérêts sont d'ordre esthétique et idéologique.

Pour vérifier ces hypothèses, l'on envisage une approche sociocritique et psychocritique du corpus. La première méthode vise les manifestations textuelles des apories sociales qui, elles, sont à l'origine des faits psychiques observables dans un texte, dont la lecture incombe à la seconde. Partant, ce travail a une double articulation relative à la matérialité de l'onirisme et à ses différents enjeux.

## 1. Matérialité de l'onirisme dans *Voyages chez les morts*

*Voyages chez les morts* se présente comme un « recueil de rêves ». Considérant le rêve comme un voyage, le dramaturge en a effectué plusieurs. Dix-huit (18) sont consignés dans cet ouvrage. Si le mot « rêve » y apparaît à maintes reprises, plongeant d'emblée le lecteur-spectateur dans une ambiance chimérique, le caractère onirique de la pièce s'aperçoit davantage à travers les structures dramatiques sur lesquelles la poétique théâtrale repose, spécifiquement l'espace, les personnages et la fable.

### 1.1. Un espace empreint d'indétermination

De même que la « vie [onirique] offre certaines ressemblances avec celle de l'état de veille » (S. Freud, 1916, p. 60), l'espace de *Voyages chez les morts* s'apparente à celui du théâtre classique, avec quelques spécificités. Ce traitement différentiel du cadre spatial, pris dans son aspect dramatique<sup>1</sup>, s'inscrit dans la droite ligne de la dramaturgie de l'absurde défendue par Ionesco.

L'espace sur lequel repose cette pièce, subit, en effet, les effets caractéristiques de l'onirisme qu'Eugène Ionesco imprime à sa dramaturgie. Techniquement, cette catégorie dramaturgique<sup>2</sup> se caractérise par une indétermination saisissante rendue par des effets de malléabilité, de vacuité, d'ambiguïté, d'instabilité et d'insaisissabilité propres à l'univers onirique.

De façon concrète, si le réalisme aristotélien pose l'espace comme « contenant d'une action dramatique » (M. Pruner, 2005, p. 99) jouissant d'une stabilité dans sa construction qui rende aisée son appréhension, l'absurdisme ionescien le déconstruit en le plongeant dans un univers vague et insaisissable. Cela se révèle à travers le titre de la pièce : « *Voyages chez les morts* ». À la lecture de cette didascalie inaugurale, annonçant la destination du voyageur (Jean) : « *chez les morts* », le lecteur-spectateur prend connaissance avec l'espace dramatique représenté avant même de pénétrer le texte. C'est un lieu physiquement inaccessible aux humains vivants, ou du moins, il n'est accessible aux communs des mortels, tel Jean ou Ionesco qu'à travers le rêve. Et dans la mesure où « titrer une pièce est une façon pour l'auteur d'annoncer [...] le sens. » (J. P. Ryngaert, 1994, p. 34), le caractère onirique de cet espace théâtral trouve à travers cet intitulé une illustration plus qu'évidente.

Aussi, passés les effets d'annonce portés par le titre, le texte donne davantage à voir et à lire la posture onirique de cet espace dramatique. Assurément, si

---

<sup>1</sup> L'espace et le temps bénéficient d'un double aspect : dramatique (pour ce qui est de l'espace et du temps fictionnels représentés) et scénique (en ce qui concerne l'espace et le temps de la représentation).

<sup>2</sup> L'expression « catégories dramaturgiques » est à distinguer de celle de « catégories dramatiques » — en phase, elle, avec celle de « genres dramatiques » — qui désigne les différentes tonalités (tragique, comique, dramatique) si l'on s'en tient aux dits de P. Pavis (1996, p. 43).

échanger avec les morts relève du rêve pour les humains, la réplique du personnage de La Mère (une morte) : « on vieillit aussi dans l'au-delà » (E. Ionesco, 1981, p. 37) adressée à Jean (le voyageur) consacre l'onirisme qui enveloppe cet espace. En fait, en nommant l'espace représenté : « l'au-delà », La Mère confirme que nous sommes effectivement dans une dimension « extra-physique » de la vie humaine, précisément dans un rêve.

Dès lors, l'on prend la pleine mesure de l'indétermination qui caractérise cet espace « extra-physique » inconnu des hommes. À l'évidence, il est difficilement perceptible dans les rêves, d'où les difficultés à le représenter avec cohérence de sorte que Ionesco s'en passe aux scènes II, V, VI, IX, XIII, XIV, XV, XVI et XVIII. Quand il est perceptible, l'espace se découvre à travers les décors qui accueillent les personnages. Ceux-ci se composent d'éléments mémoriels qui symbolisent l'habitat des « rappelés à Dieu », le cimetière ; toute chose qui raffermirait l'onirisme dudit espace. Les groupes nominaux tels que des « maisons blanches et basses » (p. 11-12), « des sous-sols » (p. 12), « trou » (p. 22), « le même caveau » (p. 39) s'associent à la réplique suivante de Jean dans cette évocation spatiale :

c'est très harmonieux. Il y a des places, pas trop grandes, des rues, pas trop étroites, des boulevards, pas trop larges, des maisons bien équilibrées, ni trop hautes, ni trop basses, on sent qu'à l'intérieur les appartements sont confortables, [...] Pas beaucoup de monde dehors, sans doute parce que les habitants se sentent bien chez eux, ils ont tout ce qu'il faut. » (E. Ionesco, 1981, p. 15)

Ces éléments descriptifs s'offrent, dans cette mesure, comme des composants spatiaux dont la présence ne vise que l'entretien de l'illusion réaliste inhérente à la création dramatique.

Associé donc aux souvenirs existants du dramaturge, l'espace, par ces décors évoqués, apparaît tantôt avec des références ambiguës et brouillées comme c'est le cas dans le deuxième épisode où Jean et Le Père parlent d'une colonie française située au nord de la Chine en donnant des détails aussi bien confus que contradictoires (E. Ionesco, 1981, p. 16). Il est tantôt malléable, instable et insaisissable, tant d'une scène à une autre qu'à l'intérieur d'une même scène. La note didascalique « décorative » de la scène VIII constitue un bel exemple :

Décor : Rez-de-chaussée de la rue Claude-Terrasse, qui devient le moulin de La Chapelle-Anthenaise puis se transforme en vaste château comme celui de Cerisy-la-Salle. (E. Ionesco, 1981, p. 58)

Ces changements inopinés de décor intègrent parfaitement la dynamique de « dé-composition » du rêve (J-P. Sarrazac, 2012, p. 172), consistant en une superposition d'images décousues, issues du subconscient du rêveur. En l'espèce, ces images spatiales renvoient à des lieux où le dramaturge a séjourné à un moment donné de sa vie et dont il garde inconsciemment un souvenir qui se manifeste en rêve.

## 1. 2. Le dédoublement du personnage

Si les notions de « double énonciation » et de « double destination » (M. Pruner, 2012, p. 22-23) sont traditionnellement associées au théâtre, il n'est pas le cas de celle de « dédoublement du personnage ». Celle-ci, relative à la multiplication ou à la duplication d'un personnage dans un récit dramatique, s'apprécie comme une esthétique nouvelle, en rupture avec la construction aristotélicienne du personnage théâtral. Cette approche du personnage s'observe essentiellement dans le drame moderne, notamment avec les dramaturges de l'absurde. Le dédoublement de personnage est particulièrement d'usage dans les productions d'Eugène Ionesco. Il participe de sa coloration onirique.

Certes, la contribution des personnages à la modélisation onirique du texte de *Voyages chez les morts* s'envisage à travers le statut existentiel des protagonistes de Jean : ils sont tous morts, Jean n'était encore qu'un enfant pour certains comme le Grand-père (p.9) ou Pierre (p. 20). Et dans la mesure où nul ne reconnaît des aptitudes médiumniques à Ionesco, le rêve s'offre comme le seul espace de matérialisation de ces rencontres entre vivants et morts. Mais le dédoublement de certains personnages dans cette œuvre offre davantage matière à analyse. Divers procédés permettent le dédoublement des personnages dans l'œuvre ionescienne. D'entrée de jeu, l'on remarque l'interchangeabilité des personnages. Jean devient Victor par la bouche d'Ernest. En fait, Ernest reçoit de l'argent des mains de Jean, mais au moment d'annoncer cette nouvelle à Léon, il cite le nom de Victor en lieu et place de celui de Jean tout en estimant que cela ne pose aucun problème :

ERNEST

Léon, regarde, j'ai de l'argent, c'est Victor qui m'a donné cela, (...)

LE GRAND-PÈRE

Je crois qu'il ne s'appelle pas Victor.

ERNEST

Peu importe. (E. Ionesco, 1981, p. 14)

Ce changement d'identité est un phénomène typique des rêves. Naturellement, dans les rêves, il est courant de prendre un personnage pour un autre ou de passer facilement d'un personnage à un autre sans que l'action s'interrompe. Si cela paraît sans conséquence pour Ernest qui réplique « peu importe », il est un fait discursif confusionnel considérable pour le caractère onirique de cette écriture, tout comme le fait que « *Les femmes portent deux masques identiques* » (p. 23). Porteuses du même masque, ces femmes deviennent physiquement interchangeables ; toute chose qui est fréquemment expérimentée lors des scènes de rêves.

L'on perçoit également l'interchangeabilité des personnages dans les rêves à travers ceux que Jean rencontre au cours de son neuvième voyage par exemple :

« Deux femmes : peut-être Madame Simpson, la belle-mère de Jean et Arlette, la femme de Jean et peut-être parfois sa sœur » (p. 62). Cet extrait témoigne, à travers la répétition de l'adverbe de doute « *peut-être* », du « principe d'incertitude » inhérent au rêve (J-P. Sarrazac, 2012, p. 175). Le rêveur est dans l'incapacité d'identifier clairement les interlocuteurs en présence scénique. Il est évident que les visages s'entremêlent dans son subconscient. Il concrétise donc cet état de fait onirique en attribuant à l'une des « *deux femmes* » une figure mutante, alternant entre celles de la femme et de la sœur de Jean.

En outre, le dédoublement du personnage s'exprime aussi en termes de duplication de ce dernier. Il s'agit, ici, de l'usage des sosies tout en mettant en veille les personnages d'origine. Un personnage (A) est reproduit au moins une fois en personnage (A') pour une scène à laquelle le personnage original (A) assiste passivement ou pas. La pratique est courante dans l'œuvre ionescienne<sup>3</sup>. Cela s'observe par le truchement de cet extrait didascalique de la scène VI :

Par la gauche, entre un personnage (1, Jean) qui ressemble étrangement à celui qui est dans le fauteuil. Par la droite, entre un personnage (2) qui ressemble également au personnage qui est dans le fauteuil, qui ne bougera plus, mais qui aura l'air d'être celui qui parle.

Par la droite, au même moment où entre celui de la gauche entre donc un autre personnage (2) qui est également ressemblant au personnage du fauteuil mais en plus vieux. Il s'adressera lui aussi au personnage qui se trouve dans le fauteuil. On doit comprendre tout de suite que c'est son père. Il est plus vieux, pareillement vêtu, mais c'est le personnage de gauche qui répondra à la place de celui qui se trouve dans le fauteuil (E Ionesco, 1981, p. 45).

Dans ce fragment, les duplications concernent les personnages de Jean (personnage 1) et Le Père (personnage 2). Cette démarche auctoriale s'inspire du clonage pour créer des figures identiques ou presque identiques dont la coprésence dans le même espace engendre une confusion palpable dans la détermination des personnages. Elle affecte également la compréhension du jeu, donnant une impression de juxtaposition scénique, d'où la précision didascalique à la suite : « *Il faut trouver un moyen pour que l'on comprenne ce jeu* » (p. 45). Ionesco questionne, par ce jeu des sosies, l'intelligibilité des rêves, composés essentiellement d'images et de figures en constante mutation. L'opacité sémantique du jeu présent est donc due à l'instabilité caractéristique du fait onirique, mise en exergue par la duplication et la multiplication des figures scéniques.

Par ailleurs, la mise en scène des « personnages neutres » (J-P. Sarrazac, 2012, p. 194), c'est-à-dire des personnages sans identités propres, sans individualité, ou portant des dénominations communes comme La Vieille femme, La Dame, Un Vieillard, concourt à la formation et à la structuration de l'onirisme du jeu dramatique, tout autant que le caractère imprévu de l'action.

---

<sup>3</sup> Lire la scène des sosies dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, Acte II.



### 1. 3. Une action inattendue

En concevant l'action comme une « suite de faits et d'actes constituant le sujet d'une œuvre dramatique » (P. Pavis, 1996, p. 8), la tradition théâtrale commande qu'il y ait une logique dans la succession des faits et actes qui forment le récit d'une pièce de théâtre. C'est pourquoi, pour A. Ubersfeld (1996, p. 10), l'action est la « suite des événements montrés ou racontés [permettant] de passer de la situation A de départ à une situation B d'arrivée (...) ». Cette définition véhicule la « logique d'un enchaînement de cause à effet » entre les faits. Visiblement, cette disposition ne fait pas écho dans la dramaturgie de l'absurde, comme il est donné de le constater dans *Voyages chez les morts*.

« Rejetant le principe de causalité » (M. Pruner, 2005, p. 96), Ionesco nourrit sa pièce d'événements, d'actes et d'images inattendus. La structuration de l'action, telle qu'observée dans cette pièce, relève indéniablement du domaine de l'onirisme. La preuve de cette « poésie inattendue », pour emprunter les mots de M. Pruner (2005, p. 98), réside premièrement dans l'usage pluriel de la locution adverbiale « tout d'un coup », tel qu'exemplifié par ces extraits :

Jean

[...] Eh bien ! voilà, **tout d'un coup** en plein désert, une ville neuve. [...] (p. 15)

[...] Il m'est apparu **tout d'un coup** en tournant le coin d'une rue, [...] (p. 16)

[...] il y avait des objets dans l'espace, puis **tout d'un coup** les objets prirent des formes monstrueuses, [...] (p. 60)

Le lecteur-spectateur perçoit, à travers ces répliques de Jean, le personnage voyageur-rêveur, la soudaineté dans la survenance des événements qu'il présente ; celle-ci étant intimement liée à l'imprévisibilité des faits lorsque nous rêvons. Dans ce monde imaginaire, les espaces, les actes, les personnages et les objets se transforment subitement comme par magie. C'est à juste titre que M. Pruner (2005, p. 98) met, sur le compte de l'onirisme, ces « surgissements d'images insolites qui ôtent toute réalité à l'action ». Les « formes monstrueuses » que prennent les « objets » qui visitent Jean dans cet extrait en constituent une belle illustration.

En plus de la locution adverbiale « tout d'un coup », le dramaturge associe, pour accentuer le caractère inattendu de l'action, une autre expression sémantiquement semblable, notamment l'adverbe de manière « *brusquement* », dans « *Il (Jean) se lève brusquement* » (p. 42). Cette gestuelle, somme toute imprévue, est également symptomatique du monde onirique.

À la suite des adverbes sus-cités, l'inattendu de l'action, comme une des caractéristiques essentielles du jeu onirique, est tout aussi perceptible à travers les entrées inopinées de personnages non préalablement répertoriés, tant sur la liste initiale des personnages (p. 7) que sur celles qui précèdent les différents épisodes de la pièce. Ces entrées instantanées s'observent dans la majorité des scènes de cette œuvre. Les personnages pénètrent sur la scène, accomplissent une

action ponctuelle et sortent aussitôt. L'on note, à titre d'exemples, celles d'une dame : « *Entre une dame.* » (p. 57), de la Sœur : « *Entre par une autre porte [...] la sœur [...]* » (p. 80), ou de la Grand-Mère : « *Entre la Grand-Mère.* » (p. 92). En considérant la structure phrastique marquée par l'antéposition du présent de l'indicatif du verbe « *Entre* » par rapport aux groupes nominaux sujets « dame », « Sœur » et « Grand-mère », il apparaît évident que ces personnages débarquent sur scène à l'improviste.

À ces entrées soudaines, s'ajoutent aussi les apparitions : « *Deux femmes apparaissent.* » (p. 101) et les disparitions brusques de personnages en cours ou fin de scène : « *Puis, tout disparaît en même temps que la brume.* » (p. 129). Ainsi la spontanéité de ces événements scéniques justifie-t-elle l'emploi des verbes antinomiques que sont « apparaître » et « disparaître ». La récurrence de ces « apparitions / disparitions » actionne l'inattendu qui détermine « l'enchaînement des scènes qui, comme dans le rêve, s'étalent sans lien logique et raisonnable » (T. Kaczmarek, 2019, p. 94).

En somme, ces différentes manifestations scéniques fondent indubitablement une écriture dramatique oniriquement structurée. Mieux, Ionesco ne s'inspire pas seulement que de la forme du rêve dans ses pièces ; c'est le rêve même qu'il partage intégralement avec le lecteur-spectateur. Il convient alors d'interroger les intérêts de cette démarche d'écriture.

## 2. Les enjeux du jeu onirique dans *Voyages chez les morts*

R. Barthes considère le théâtre comme une « espèce de machine cybernétique [qui, une fois actionnée], se met à envoyer à votre adresse un certain nombre de messages » (1964, p. 258). À l'évidence, ces messages sont à rechercher à travers la double dimension formelle et idéale que recouvre toute œuvre littéraire.

### 2.1. L'écriture du rêve : au service d'une esthétique nouvelle

Si l'œuvre dramatique d'Eugène Ionesco est connue pour être un nid de novations esthétiques, il faut souligner que l'exploration du monde onirique concourt énormément à cette renommée. Ainsi la pièce *Voyages chez les morts* fait-elle preuve d'une métathéâtralité et d'une discontinuité scripturale flagrante.

#### 2.1.1. La métathéâtralité de *Voyages chez les morts*

Une certaine opinion exclut toute métathéâtralité aux œuvres dramatiques modernes. Pour elle, les éléments métathéâtraux ne sont pas suffisamment élaborés et présents dans les textes des auteurs modernes. M. Schmeling (1982, p. 6) parle, par exemple, de la non-« autonomie du jeu intercalé » par rapport à la structure mère. À *contrario*, d'autres considèrent ces « micro-scènes », aussi brèves



qu'elles puissent paraître, comme des indices pertinents de métathéâtralité (B. Kamagaté, 2012, p. 152). Cette dernière position est soutenable et intéressante dans la mesure où, selon P. Pavis (1996, p. 203), la notion de métathéâtralité fait référence à deux réalités au moins, commune à tout texte de théâtre : la première est celle de « théâtre dans le théâtre », relative à l'enchâssement de scènes secondaires dans le récit principal, et la seconde, celle de « conscience de l'énonciation » théâtrale, c'est-à-dire la présence d'éléments textuels rappelant régulièrement au lecteur-spectateur qu'il est au théâtre.

Eugène Ionesco conçoit ses drames dans cette perspective métathéâtrale qui, incontestablement, intègre ses propres convictions esthétiques, résumées en une prise de distance vis-à-vis des théories traditionnelles. Dans *Voyages chez les morts*, les indices d'une métathéâtralité relevant de la « conscience énonciatrice » apparaissent dès le premier épisode (p. 9). Les mots comme « Décor » et « scène » (cité 3 fois dans cette didascalie introductive) annoncent au lecteur-spectateur qu'il est au théâtre, dans un acte fictif, imaginaire, donc irréel. Ces références théâtrales, toutes d'ordre didascalique, sont diverses et disséminées dans tout le texte. Ce sont, outre les lexies « décor » cité 14 fois et « scène » (13 fois), les termes « plateau » (11 fois), « coulisse » (2 fois), « jeu » (2 fois), « rideaux » (2 fois), « personnage » (21 fois), « côté jardin » (1 fois) et « côté cour » (1 fois).

En plus de ces expressions, des recommandations du type : « *il faut trouver un moyen pour que l'on comprenne ce jeu* » (p. 45) ou encore « *Selon les possibilités de la mise en scène, on peut ne pas montrer le paysage indiqué* » (p. 55), adressées expressément au metteur en scène pour la praticabilité de certaines séquences, sont autant d'indications qui révèlent le caractère métathéâtral du texte ionescien, en veillant à ce que le lecteur-spectateur ait conscience qu'il est simplement au théâtre.

Aussi la métathéâtralité du texte de *Voyages chez les morts* s'observe-t-elle à travers une sorte de « jeu dans le jeu » auquel le lecteur-spectateur et certains personnages-acteurs assistent au cours de l'action principale. Ici, ce « théâtre dans le théâtre », selon la dénomination du critique, apparaît essentiellement au cours de la deuxième scène, tel que l'exemplifient les extraits suivants :

<p><b>Extrait 1</b></p> <p>Jean</p> <p>Voilà comment c'était la mer au bout de la rue, [...] et tout d'un coup je l'ai aperçue, avec des bateaux, tiens, comme ceci.</p> <p><i>On voit apparaître sur le mur du fond de la scène un grand fleuve bleu, de la végétation et des arbres bien verts, dans beaucoup de lumière.</i></p> <p>Tu vois, c'était comme ceci.</p> <p><i>Les images disparaissent</i></p> <p>(E. Ionesco, 1981, p. 16)</p>	<p><b>Extrait 2</b></p> <p>Le Père</p> <p>Je suis seul. Ma deuxième femme est morte. Tout le monde la croyait vivante et veuve depuis longtemps. Tu vois comme on se trompe.</p> <p><i>Apparaît sur le plateau un lit ancien avec un ciel de lit et des rideaux tirés. Deux hommes, que l'on appellera Pierre et Paul, les deux frères de Madame Simpson, poussent le lit jusqu'au milieu du plateau.</i></p> <p>Tu vas voir :</p> <p><i>Pierre et Paul tirent les rideaux et apparaît le lit dans lequel est couchée une femme morte. Aux quatre coins du lit, il y a des cierges allumés.</i></p> <p>La preuve, la voilà.</p> <p>(E. Ionesco, 1981, p. 19)</p>
---	--

Dans ces extraits, ce sont les parties en gras et en italique, de par leur nature didascalique, qui font office de matériaux métathéâtraux. Par ailleurs, les répliques qui les encadrent, en particulier, celle de Jean : « Tu vois, c'était comme ceci. » (p. 16) et celles du Père : « Tu vas voir » et « La preuve, la voilà » (p. 19), permettent au lecteur-spectateur de comprendre qu'il est en présence de jeux de scène internes au récit principal. Dans ces « micro-scènes », les personnages-acteurs sont, à tour de rôle, invités à visionner ou à assister à un spectacle qui s'est produit en leur absence. Jean montre, d'abord à son Père, sur un écran mural « magique », le paysage lumineux qu'il a découvert lors de son voyage, avant qu'il ne soit, par la suite, convié par le Père à contempler son épouse (la marâtre de Jean) étendue dans son lit mortuaire. Ce second pseudo-épisode est, d'un point de vue métathéâtral, plus expressif dans la mesure où il met à contribution deux autres personnages (Pierre et Paul) qui devront, préalablement, tirer des « rideaux » pour permettre à Jean de visionner ce spectacle morbide.

Ces images rétrospectives que père et fils se présentent mutuellement laissent entendre qu'ils n'ont pas toujours su partager les joies et les peines de l'un ou de l'autre : elles témoignent de la fracture existentielle entre ces deux êtres. Cette rencontre onirique dans l'au-delà permet la mise à jour de ces événements affectifs pour chacun des deux protagonistes.

Telles qu'élaborées et intégrées d'entrée à la fable première de cette deuxième scène de *Voyages chez les morts*, ces pseudo-scènes cadrent parfaitement avec le concept de « théâtre dans le théâtre » tout en réalisant le postulat

métathéâtral de cette œuvre qui porte, à n'en point douter, des indices de discontinuité.

### 2.1.2. *Voyages chez les morts* : une discontinuité scripturale

La discontinuité est un fait d'écriture qui intègre pleinement la poétique de rupture dont fait preuve Ionesco ; même si l'on pourrait émettre l'hypothèse — postulat contestable bien évidemment — selon laquelle ces deux notions (rupture et discontinuité) sont les deux faces d'une même pièce, tant elles reposent sur des procédés de contestation de l'esthétique traditionnelle identiques. Toutefois, prise dans ce contexte en tant que symptôme de la poétique de rupture, la discontinuité s'offre comme une conséquence évidente de l'instabilité inhérente aux structures narratives basiques du récit onirique tel que démontré dans les séquences précédentes. En d'autres termes, l'agrégat de rêves (18 au total) qu'est la pièce en question annonce, en substance, le caractère discontinu de sa structure globale. *Voyages chez les morts* répond, de ce fait, à l'instar d'autres pièces ionesciennes, à la volonté de son auteur de « dépouiller l'action théâtrale de tout ce qu'elle a de particulier » (E. Ionesco, 1966, p. 293-294). L'extériorisation de processus psychiques dépourvus de toute logique comme les rêves satisfait inéluctablement à ce désir d'écriture dramatique décousue prônée par le dramaturge ; écriture qui se manifeste par la dissolution de l'action dans sa globalité. Ionesco donne un aperçu de ce modèle scriptural dans *Notes et contre-notes* :

pas d'intrigue, [...] pas d'architecture, pas d'énigmes à résoudre, mais de l'inconnu insoluble, pas de caractères, des personnages sans identité (ils deviennent, à tout instant, le contraire d'eux-mêmes, ils prennent la place des autres et vice-versa) : simplement une suite sans suite, un enchaînement fortuit, sans relation de cause à effet, d'aventures inexplicables ou d'états émotifs, ou un enchevêtrement indescriptible, mais vivant, d'intentions, de mouvements, de passions sans unité, plongeant dans la contradiction. (E. Ionesco, 1966, p. 222)

Il résulte de ce propos que la discontinuité affecte toutes les structures dramaturgiques. Elle brise, d'une part, la chaîne narrative classique du récit dramatique par la juxtaposition pure et simple d'« aventures » tous azimuts comme cela est le cas dans *Voyages chez les morts*. Il n'existe donc plus d'« action » telle que définie plus haut. La scène X (p. 69-76) illustre parfaitement cette tendance nihiliste de l'action en tant que nervure du drame. Elle est dense d'affirmations contradictoires, viles et sans aucun intérêt dramatique. Un véritable « coq à l'âne » qui inquiète certainement le personnage du Cinéaste à qui Jean expose un projet de film à la scène VII, et qui suscite son interrogation : « Tout cela c'est l'ambiance, mais où est l'action ? » (p. 53). Ici, l'illusion d'une action, telle que pensée par Ubersfeld, est essentiellement entretenue par la présence continue du personnage-rêveur, Jean.

La discontinuité émiette, d'autre part, le système dramatique que composent le cadre spatio-temporel et les personnages. Dans l'œuvre, ces catégories dramaturgiques sont soumises à l'éclatement, à la pluralité et à une mobilité inconstante qui mettent les dispositions classiques en la matière à rude épreuve. Elles se métamorphosent au gré des rêves et du rêveur, semant ainsi la confusion dans l'esprit du lecteur-spectateur. Les espaces se chevauchent : « *Rez-de-chaussée de la rue Claude-Terrasse, qui devient le moulin de La Chapelle-Anthenaise puis se transforme en vaste château comme celui de Cerisy-la-Salle.* » (p. 58) ; les décors changent aussi au cours d'une même scène : « *Quelques instants encore se déroule dans le fond le paysage avec de belles maisons et des jardins [...] Puis apparaissent, toujours dans le fond, des rues de moins en moins belles, anonymes, sales, la lumière vive a disparu.* » (p. 55) Le temps est également instable et insaisissable au point où un jour s'évalue en quinze jours et vice-versa (p. 24) ou que, malgré la beauté du temps, il pleuve subitement (p. 69-70). Pour ce qui est des personnages, ils s'interchangent et se transforment : « *Deux femmes : peut-être Madame Simpson, la belle-mère de Jean et Arlette, la femme de Jean et peut-être parfois sa sœur* » (p. 62). Ils se confondent aussi parfois : le scénariste, annoncé d'entrée de la scène VII (p. 50), devient le cinéaste au cours du jeu.

La construction discontinue de ces structures dramatiques annihile les notions d'unité d'action, de lieu et de temps et les règles de vraisemblance et de bienséance si chères à la tradition théâtrale classique. Elle est une entreprise de rupture qui vise une réforme esthétique ainsi que la mise en abyme du drame sous-jacente à la métathéâtralité du texte ionescien. La somme de ces postures dramatiques entretient, bien évidemment, un fond thématique qui mérite d'être exploré.

## 2.2. Les implications idéologiques du jeu onirique dans *Voyages chez les morts*

L'écriture du rêve répond d'une vision du monde chez Ionesco. Dans *Voyages chez les morts*, le rêve est le lieu où le dramaturge démystifie la mort et exprime ses espérances en un monde plein d'absurdité.

### 2.2.1. La démystification de la mort

Saisir le sens du verbe « démystifier », duquel découle l'acte de « démystification », dans le contexte de cette étude, commande que l'on parte de la définition du mot « mystère » qui, lui, est intimement attaché à la notion de mort. Il désigne, selon *Le Grand Robert*, « ce qui est inaccessible à la raison humaine (...), caractère de ce qui est incompréhensible pour l'homme ». Au regard de cette définition, la mort, qui tараудe l'esprit de Eugène Ionesco depuis sa tendre enfance (E. Ionesco, 1967, p. 12), se présente comme l'un des phénomènes les plus mystérieux, « inextricablement [lié] à l'existence humaine » (M. Pruner, 2005, p. 76). Elle l'est dans la mesure où la plupart des questions qu'elle soulève demeurent

sans réponses satisfaisantes et qu'elle n'est la réponse à aucune des préoccupations liées à la vie des hommes. Cela dit, le sens de « mystère » permet d'appréhender celui de « démystifier » ou de « démystification », en tant qu'opération permettant d'évacuer toute propriété mystérieuse à un fait en le rendant accessible à l'entendement humain. En conséquence, démystifier la mort revient à lui ôter ses traits énigmatiques à travers une présentation banalisée de ce qu'elle représente pour les hommes, tant physiquement que psychologiquement.

Dans *Voyages chez les morts*, l'opération de démystification est perceptible par l'intermédiaire des rêves qui constituent l'armature de ce drame. En fait, à quelques détails près, l'homme, sans aucune considération morale et/ou sociale, pour reprendre Pruner (2005, p. 75), entre dans la mort comme il entre dans le rêve et il ne peut se dérober à ces deux réalités. Néanmoins, à travers le voyage onirique, le dramaturge fait de la mort une destination touristique. Il présente une vision idyllique de la mort au moyen de la description des espaces physiques et psychiques qui lui sont consacrés, notamment les cimetières et l'au-delà. En tant qu'espace physique et visuel accueillant les morts, le cimetière est décrit sous des traits qui en font un espace de vie paisible :

Ce qui me surprend le plus, c'est de découvrir dans mes voyages des villes inattendues, [...] Eh bien ! voilà, tout d'un coup, en plein désert, une ville neuve. Cela devait être une colonie française. C'est très harmonieux. Il y a des places, pas trop grandes, des rues, pas trop étroites, des boulevards, pas trop larges, des maisons bien équilibrées, ni trop hautes, ni trop basses, on sent qu'à l'intérieur les appartements sont confortables, [...] Pas beaucoup de monde dehors, sans doute parce que les habitants se sentent bien chez eux, ils ont tout ce qu'il faut » (E. Ionesco, 1981, p. 15).

Il apparaît que cette « ville neuve », dans laquelle règne une harmonie à nul pareil, avec ses « maisons toutes blanches et basses » (p.12), est bien la représentation d'une nécropole, comme il en existe des milliers en Europe, suite à la Deuxième Guerre mondiale. La légèreté d'esprit et l'ingéniosité scientifique et organisationnelle des hommes qui ont conduit à la création de ces vastes espaces mortuaires, où « reposent en paix » hommes, femmes, enfants, soldats et civils, justifient la banalisation de la mort, au contact de laquelle Ionesco a très souvent été. La guerre, puisque c'est d'elle qu'il s'agit ici, est présente même dans les rêves ionesciens : « On entend du dehors des cris faibles, des faibles tirs de mitrailleuses » (p. 32).

Aussi, cette harmonie qui régit les lieux qui accueillent les morts présage des conditions agréables de vie dans l'au-delà, en tant qu'espace virtuel de vie de ces derniers. Par conséquent, la mort ne devrait plus être perçue comme une fatalité et une absurdité indissociable de l'existence humaine, comme cela a toujours été le cas dans l'œuvre ionescienne. Tout comme le rêve, elle devient plutôt un tremplin d'atteinte des aspirations humaines de liberté et de paix, un pont favorisant le passage de ce monde en proie au chaos vers une vie plus apaisée. Le désir d'une existence humaine sans contraintes de quelque nature que ce soit,

éprouvé par Ionesco, est comblé le temps d'un voyage qui lui montre ce visage aussi banal que merveilleux de la mort.

En tant qu'espace-temps de rencontre entre les vivants et les morts, le rêve devient l'outil dont Ionesco se sert pour démystifier la mort et faire de l'au-delà, non plus un monde privilégié pour ceux qui passent de vie à trépas, mais un univers accessible aux vivants. Ionesco, à travers le personnage de Jean, s'y est rendu à maintes reprises à la recherche de sa mère.

### 2.2.2. Le rêve : expression de l'espérance en un monde absurde

Le mot « rêve » recouvre deux sens selon le *Dictionnaire Universel* (1995). Le premier est en rapport avec l'activité psychique qui a lieu pendant le sommeil. Il est involontaire, donc inconscient. Le second, quant à lui, se rapporte à un désir, un souhait, un vœu ou une aspiration profonde consciemment formulé par un sujet. Loin d'être opposables, ces deux réalités communiquent entre elles. Plus exactement, la seconde, ici, se pose comme celle qui engendre et féconde la première. Autrement dit, ce sont des désirs et aspirations, en général insatisfaits, d'un individu que naissent les images et les représentations psychiques inconscientes constitutives du sens primaire de la notion de « rêve » tel que défini par Freud plus haut. De ce point de vue, le rêve devient porteur d'espoir en ce sens que c'est en lui que se réalisent les espérances du rêveur, notamment celles de Ionesco en une existence humaine dépourvue d'absurdités et d'injustices.

Naturellement, les rêves portés dans *Voyages chez les morts* répondent incontestablement à cette vision des choses. Ils sont les différentes manifestations du désir obsessionnel du dramaturge français de vivre dans un monde libre, sans aucune forme d'oppression, d'où qu'elle vienne (de Dieu ou des hommes). Cette aspiration légitime à la liberté est implicite certes, mais bien réelle dans l'œuvre ionescienne bien qu'elle donne explicitement à voir la face sombre de l'humanité. En réalité, dans les coulisses de cette dramaturgie de l'absurde, Eugène Ionesco caresse l'espoir d'une vie meilleure, d'un monde merveilleux. Les rêves sont les coulisses de cette réalité existentielle dramatique. Ils sont, par exemple, le lieu où Ionesco, à travers Jean — Ionescu étant égal à Jean selon M-C. Hubert (E. Ionesco, 2016, p. 9) —, se construit une nouvelle appréhension de son « mythe personnel » (A. Bouatenin, 2017, p. 178) : la mort. Elle apparaît, non plus comme une absurdité existentielle insondable, mais plutôt comme une passerelle vers un autre monde, une autre vie apparemment plus paisible. En clair, le rêve est le moment pendant lequel Ionesco se débarrasse de son angoisse permanente qui n'est rien d'autre que « la peur de la mort » (E. Ionesco, 1967, p. 132).

L'espoir de vivre aussi dans un monde plus juste, sans conflits absurdes, s'exprime également lors de ces voyages oniriques. La recherche de cette justice est lisible à travers les scènes où Ionesco exprime ouvertement son mécontentement vis-à-vis des attitudes de son père, de sa marâtre et de ses frères.



La compensation financière qu'il exige de ces derniers, pour les torts à eux causés, lui et sa mère, devrait permettre de réparer cette injustice subie et sceller la réconciliation comme il le souligne dans *Journal en miettes* :

À la fin du rêve avec mon père, quand j'ai vu qu'il avait ses bottines noires comme les miennes ou plutôt que les miennes étaient comme les siennes, j'ai ri et nous avons ri. Je lui avais fait une concession. C'était un rêve de réconciliation (E. Ionesco, 1967, p. 180).

Toute la quintessence de notre propos réside dans cet aveu de l'auteur : « C'était un rêve de réconciliation », car, à en croire M-C. Hubert, « Ionesco a toujours regretté de ne pas s'être réconcilié avec son père avant sa mort » (E. Ionesco, 2016, p. 20). Ce désir de réconciliation avec son géniteur, longtemps porté par Ionesco et inassouvi du vivant de celui-ci, se réalise enfin par la médiation du rêve.

Dans cette dynamique de recherche de pardon et de paix, le rêveur se lance dans une quête de la figure maternelle, qu'il a abandonnée, pour lui exprimer ses regrets. La magie du rêve satisfait une fois de plus à ce désir lorsqu'il la retrouve à la scène XVII : « Mère je t'ai enfin trouvée » (p. 119) ; une scène qualifiée de « Jugement dernier » par T. Kaczmarek (2019, p. 94). La Mère y règle ses comptes avec tous ceux qui ont « pourri » sa vie, lesquels envers qui elle « prononce de lourdes condamnations tandis que Jean lui demande de pardonner » (E. Ionesco, 2016, p. 22).

En somme, si la vie réelle ne l'a pas permise, la résolution en rêve de ces différents conflits familiaux enfouis dans le subconscient du dramaturge, au crépuscule de sa vie terrestre est, certes, prémonitoire de sa propre fin imminente, mais permet surtout à ce dernier d'entrevoir un avenir plein d'espoir et de paix intérieure, d'autant plus que la mort ne constitue plus une source d'angoisse incurable.

## CONCLUSION

Notre incursion dans la dramaturgie ionescienne à travers *Voyages chez les morts* a permis de mettre en évidence, d'une part, les modalités de mise en drame du fait onirique et, d'autre part, de dégager les intérêts esthético-idéologiques inhérents à cette démarche d'écriture. Il ressort de ce qui précède que la modélisation dramatique du rêve s'opère autour d'une déconstruction prononcée des catégories dramaturgiques de l'espace, du personnage et de l'action. L'indétermination du cadre spatial, le dédoublement des personnages et le caractère inattendu de l'action s'emboîtent harmonieusement dans une poétique scripturale, à l'image du fait onirique tel que les humains l'expérimentent au quotidien pendant leur sommeil. L'écriture du rêve s'offre comme le reflet d'une esthétique de rupture marquée par la discontinuité et la métathéâtralité du texte théâtral ionescien analysé. De cet onirisme clairement affiché dans *Voyages chez*

*les morts*, le dramaturge partage ses espérances en une existence humaine dépourvue de l'angoisse de la mort.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTHES Roland, 1964, *Littérature et signification, Essais critiques*, Paris, Seuil.
- BOUATENIN Adou, 2017, « La psychocritique de Charles Mauron : une méthode à redécouvrir », *Langues & Usages*, Vol 1, N°1, p. 174-183.
- FREUD Sigmund, 1916, *Introduction à la psychanalyse* : 1re et 2e parties
- GOLLUT Jean-Daniel, 1988, « Narrer le rêve : aspects de renonciation du vécu onirique », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°59, (*Les genres du récit*) pp. 36-50;
- HEBBRECHT Marc, 2014, « Les interprétations des rêves : de Freud à Bion », *Cahier-de-psychologie-clinique*, n°42, P. 27-43.
- IONESCO Eugène, 1981, *Voyages chez les morts : Thèmes et variations (Théâtre VII)*, Paris, Gallimard.
- IONESCO Eugène, 1996, *Entre la vie et le rêve*, Paris, Gallimard,
- IONESCO Eugène, 1966, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard.
- IONESCO Eugène, 1967, *Journal en miettes*, Paris, Mercure de France.
- IONESCO Eugène, 1954, *Amédée ou Comment s'en débarrasser (Théâtre I)*, Paris, Gallimard.
- KACZMAREK Tomasz, 2019, « Voyages chez les morts d'Eugène Ionesco : exemple d'un drame à stations », *Echo des études romanes* XV/1-2, p. 89-101.
- KAMAGATE Bassidiki, 2012, « Crise identitaire et théâtre citoyen chez Maurice Bandaman Une lecture de *Au nom de la terre* », *Coulisses*, 44, p. 149-162.
- MACE-BARBIER Nathalie, 1997, « Onirisme et dramaturgie chez Ionesco (L'Homme aux valises et Voyages chez les morts) », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 97e Année, No. 4, pp. 649-667.
- PAVIS Patrice, 1996, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod.
- RYNGAERT Jean Pierre, 1994, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod,
- SARRAZAC Jean-Pierre, 2012, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil.
- SCHMELING Manfred, 1982, *Métathéâtre et intertexte : aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Lettres Modernes.