

CHAPITRE V



LE LANGAGE NON-VERBAL

Nous pouvons distinguer dans le langage deux types de signes : "les signes d'institution", c'est-à-dire les mots, qui se rattachent aux idées qu'ils expriment selon des conversations arbitraires, ces signes d'institution changent d'une langue à l'autre, il y a aussi les signes qu'on peut qualifier de "naturels", comme le rire, pleurer, un hochement de tête... Ces signes ont une signification relativement plus universelle que les mots : que le texte soit en français ou en thaï, ces signes nous parlent directement et n'ont pas à être traduits. Parmi ces signes naturels, Ionesco, pour qui, au théâtre, "tout n'est que langage"¹, utilise les gestes et le bruitage comme canaux principaux pour transmettre une signification, un message, au spectateur.

¹Eugène Ionesco, Notes et contre-notes (Paris: Gallimard, 1966), p.197.

La gestuelle

Dans un roman, c'est évidemment la parole qui a la primauté. Les gestes occupent donc un rôle accessoire par rapport au langage parlé. Les gestes n'ont d'autre réalité que celle des mots. Au contraire au théâtre, les gestes ont pour support la présence charnelle du personnage. La vraie nature des gestes est exposée aux yeux du spectateur. La présence des gestes au théâtre n'a besoin d'aucun support parlé pour se manifester. Les gestes et la parole peuvent être rangés au même titre.

Selon la définition donnée par Patrice Pavis dans son Dictionnaire du théâtre, le geste, sur la scène, c'est le

Mouvement corporel, le plus souvent volontaire et contrôlé par l'acteur, produit en vue d'une signification plus ou moins dépendante du texte dit, ou tout à fait autonome.²

Autrement dit, le geste, c'est un moyen "d'expression et d'extériorisation d'un contenu psychique intérieur (émotion, réaction, signification)".³

²Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre (Paris: Editions sociales, 1987), p.181.

³Ibid.

Normalement, le langage parlé s'accompagne de mouvements gestuels. Dans la vie quotidienne, on hoche la tête en répondant "oui", mais parfois on fait seulement un hochement de tête au lieu de donner une réponse verbale. Il est évident que la parole et les gestes ont une relation très proche grâce à leur cohabitation. En s'appuyant sur la base geste-parole, on peut faire un découpage sommaire en "trois grandes catégories : de prolongement, de remplacement et d'accompagnement".⁴ Dans la première, le geste complète l'énoncé à la fin de la phrase en se substituant à la parole. Dans la deuxième, la parole s'efface au profit du geste qui assume seul l'énoncé. Dans la dernière le geste se joint plus ou moins à la parole. Par exemple la bouche dit non et en même temps, il y a un mouvement de la tête. Au théâtre, ces trois sortes de gestes risquent de passer inaperçus pour un public un peu distrait, et c'est pour cette raison qu'ils ont besoin d'être soigneusement préparés et mis en valeur.

Dans la conversation de la vie quotidienne, quand deux personnes se parlent, il arrive très souvent qu'ils accomplissent des gestes redondants, donc sans valeur, autonome ou inaperçus par l'interlocuteur. Or au théâtre, il n'y a pas ou presque pas de gestes gratuits: tous les gestes dramatiques sont significatifs.

On peut dire alors que les gestes sont une sorte de langage,

⁴G. Girard, R. Ouellet, et C. Rigault, L'Univers du théâtre (Paris: Presses universitaires de France, 1978), p.45.

c'est le langage corporel, non-verbal. Ionesco a insisté sur la signification des gestes:

Mais tout est langage au théâtre: les mots, les gestes, les objets, l'action elle-même, car tout sert à exprimer, à signifier.⁵

Les gestes peuvent être considérés donc comme des signes. Les comédiens accomplissent tels ou tels gestes pour exprimer quelque chose. Marie-Claude Hubert dit que les personnages des dramaturges des années cinquante : Ionesco, Beckett, et Adamov, se trouvant devant l'incommunicabilité du langage parlé, sont obligés de s'exprimer corporellement. Elle dit:

Ces dramaturges, qui sont unanimes pour constater l'effondrement du langage, sont dévorés par le désir de rétablir une communication, de retrouver un sens profond dans le langage. Ils y parviennent puisque le langage dramatique fonctionne, puisque le personnage peut paradoxalement communiquer au spectateur son sentiment d'incommunicabilité. [...]
Aussi le geste apparaît-il comme un moyen de sortir

⁵Eugène Ionesco, Notes et contre-notes (Paris: Galliamrd, 1966), p.197. (C'est nous qui souligne.)

de l'impasse de l'incommunicabilité. C'est là une tentative commune à Ionesco, Beckett et Adamov,⁶

Dans les chapitres précédents, nous avons montré, à plusieurs reprises, que Ionesco voit la tragédie du langage: le langage n'est plus un lieu de certitude. Il n'est pas étonnant de voir que dans son théâtre les gestes suppléent à la parole. Le corps véhicule un message muet qui espère exprimer l'indicible par les gestes. Son théâtre peut donc échapper au langage grâce aux gestes. Ce sont des gestes qui jouent un rôle important. Ce qui souligne cette idée, c'est l'abondance des indications gestuelles dans son texte théâtral, où

le geste joue un rôle essentiel, le discours didascalique vient doubler celui des personnages, et parfois même le remplacer.⁷

Pour étudier le rôle et la signification des gestes dans le théâtre, nous allons regarder de plus près les groupes de geste qui apparaissent si souvent qu'ils deviennent des leitmotifs structuraux des pièces d'Ionesco : la répétition, l'accélération et la contradiction.

⁶ Marie-Claude Hubert, Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Ionesco - Beckett - Adamov (Paris: Librairie José Corti, 1987), p.205.

⁷ Ibid., p.207.

1. La répétition

Tout le monde sait bien que rien n'est gratuit au théâtre. Sur la scène, si un personnage redit une phrase ou reprend une action, ces répétitions signifient quelque chose. Dans le théâtre d'Ionesco, la répétition apparaît très souvent sous plusieurs formes, soit verbales, soit gestuelles. Ces répétitions ont lieu si souvent qu'elles deviennent un trait caractéristique des pièces d'Ionesco. Dans ce chapitre, nous traiterons seulement la répétition gestuelle.

L'apparition de la répétition gestuelle varie du petit plan au grand plan. Par la répétition du petit plan, nous entendons qu'un même geste peut être répété par un même personnage ou par des personnages. Dans Rhinocéros, la scène où les personnages constatent l'apparition d'un rhinocéros sur la place publique illustre bien cet exemple. Dans cette scène, le geste des personnages se répètent en écho comme leurs paroles.

JEAN, se lève, fait tomber sa chaises en se levant,
regarde vers la coulisse gauche d'où proviennent les
bruits d'un rhinocéros passant en sens inverse: Oh,
un rhinocéros!

LE LOGICIEN, se lève, fait tomber sa chaises, : Oh,
un rhinocéros!

LE VIEUX MONSIEUR, même jeu : Oh, un rhinocéros!^a

^aIonesco, Rhinocéros, p.560.

Ce jeu gestuel répétitif nous fait penser au processus d'une maladie contagieuse qui se répand d'une personne à une autre.

L'absurdité des gestes est poussée à son comble quand M. Smith dans La Cantatrice chauve répond aux répliques de sa femme en faisant claquer la langue. Ici, ce geste de remplacement ne dit rien.

MADAME SMITH : Tiens, il est 9 heures.[...]

M. Smith, continuant sa lecture, fait claquer sa langue.

MADAME SMITH : Les pommes de terre sont très bonnes avec le lard. [...]

M. Smith, continuant sa lecture, fait claquer sa langue.

MADAME SMITH : Pourtant, c'est toujours l'huile de l'épicier du coin qui est la meilleure...

M. Smith, continuant sa lecture, fait claquer sa langue.

MADAME SMITH : Mary a bien cuit les pommes de terre, cette fois-ci.

M. Smith, continuant sa lecture, fait claquer sa langue.⁹

Quant à la répétition du grand plan, il s'agit de toute une



⁹ Ionesco, La Cantatrice chauve, p.9-10.

scène répétée par les personnages. Par exemple la scène finale de La Cantatrice chauve reprend la scène initiale de la même pièce.

Les paroles cessent brusquement. De nouveau, lumière. M. et Mme Martin sont assis comme les Smith au début de la pièce. La pièce recommence avec les Martin, qui disent exactement les répliques des Smith dans la première scène, tandis que le rideau se ferme doucement.¹⁰

Et dans Rhinocéros, il y a aussi la répétition du grand plan: l'acte III, chez Bérenger, reprend la même structure du tableau II de l'acte II, chez Jean, non seulement au niveau du décor théâtral mais aussi au niveau des répliques des personnages. Comparez ces deux tableaux :

Acte II, II^e tableau

JEAN, toujours couché, dos au public, d'une voix rauque: Qu'est-ce qu'il y a?

BERENGER: Je suis venu vous voir, mon cher Jean.

JEAN : Qui est là?

BERENGER : Moi, Bérenger. Je ne vous dérange pas?

JEAN : Ah c'est vous? Entrez.

¹⁰ Ionesco, La Cantatrice chauve, p.42.

BERENGER, *essayant d'ouvrir* : La porte est fermée.

JEAN : Une seconde. Ah là là ...¹¹

Acte III

BERENGER, *sursautant* : Qu'est-ce qu'il y a ?

DUDARD : Je suis venu vous voir, Bérenger, je suis
venu vous voir.

BERENGER : Qui est là?

DUDARD : C'est moi, c'est moi.

BERENGER : Qui ça, moi?

DUDARD : Moi, Dudard.

BERENGER : Ah! c'est vous, entrez.

DUDARD : Je ne vous dérange pas? (Il *essaie d'ouvrir*.)

La porte est fermée.

BERENGER : Une seconde. Ah là, là!¹²

Les gestes répétitifs donnent une forme circulaire à la pièce. La structure cyclique illustre le monde des personnages. Ils vivent dans le monde clos dont la sortie est impossible. Et les personnages d'Ionesco s'enferment dans une sorte d'un cercle vicieux. Ce qui est pire c'est qu'ils n'arrivent pas à s'échapper de cet enfer terrestre malgré leur mortel ennui. Ils sont tourmentés par les activités banales de la vie quotidienne, tels que : la lecture, le raccommodage dans La

¹¹ Ionesco, Rhinocéros, p.592-593.

¹² Ibid., p.605.

Cantatrice chauve, ou le travail dans Rhnicéros, pourtant, ils ne s'en rendent pas compte. Les personnages d'Ionesco sont dominés par l'automatisme de répétition. Ils ne peuvent faire autre chose que de recommencer les mêmes gestes et de réitérer les mêmes erreurs.

La répétition nous fait connaître les personnages mieux car elle est un élément dramatique qui détermine le personnage. Hubert dit: " ce n'est pas l'action elle-même qui définit le personnage, mais sa répétition".¹³ Quand quelqu'un répète le même geste plusieurs fois, cela nous fait penser aux pantins. Ainsi, les personnages d'Ionesco qui font toujours les mêmes gestes, agissent comme des pantins contrôlés par des ficelles, ce qui symbolise les hommes des règles et des idées reçues. Cela peut déclencher le rire chez le spectateur qui voit que le personnage "apparaît comme un simple jouet entre les mains d'un autre qui s'amuse."¹⁴ Or, en même temps, la répétition reflète aussi le côté tragique des personnages d'Ionesco. Privés de liberté, ils tombent esclave de l'automatisme. Croyant agir librement, ils sont déterminés par la prédestination que aucun d'eux n'a le droit de changer.

¹³Hubert, Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Ionesco - Beckett - Adamov, p.50.

¹⁴Henri Bergson, Le Rire (Paris: Presses universitaires de France, 1985), p.59

La répétition, chez Ionesco, crée le comique comme dans la farce, parce qu'elle démonte les rouages du pantin, souligne les tics, les habitudes qui l'emprisonnent, son impossibilité d'adaptation. Mais elle est tragique, car cet automatisme de répétition prend l'aspect d'un destin implaçable et funeste qui pèse sur le héros et auquel il ne peut échapper.¹⁵

2. L'accélération

Plusieurs pièces d'Ionesco présentent le même rythme de mouvement scénique: accélération et densification. Martin Esslin trouve que:

De La Cantatrice chauve à Rhinocéros, cette densification et intensification de l'action détermine la forme des pièces de Ionesco¹⁶

Les trois pièces de notre corpus illustrent cette remarque. Le début de chaque pièce commence par un rythme lent. Dans La Cantatrice chauve les Smith viennent de finir leur dîner. M. Smith est

¹⁵Hubert, Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Ionesco - Beckett - Adamov, p.52-53.

¹⁶Martin Esslin, Théâtre de l'absurde (Paris: Buchet/Chastel, 1977), p.183.

en train de lire un journal et sa femme raccommode des chaussettes. Dans Les Chaises, le Vieux et la Vieille ne font que radoter, ils racontent des histoires du passé. Rhinocéros, s'ouvre sur une place dans une petite ville de province, dans un climat détendu d'un dimanche, aux environs de midi: on fait des courses, on prend des verres à la terrasse d'un café pas loin d'un arbre poussiéreux. Mais ensuite, par les gestes des personnages, le rythme de chaque pièce s'accélère petit à petit, jusqu'à ce que la situation soit poussée à l'extrême, le tumulte. La Cantatrice chauve se termine par le hurlement entre des personnages.

Tout ensemble, au comble de la fureur, hurlent les uns aux oreilles des autres. La lumière s'est éteinte. Dans l'obscurité on entend sur un rythme de plus en plus rapide :

TOUS ENSEMBLE: C'est pas par là, c'est par ici...¹⁷

Et dans Les Chaises, les gestes atteignent leur point culminant quand les Vieux apportent un tas des chaises. Cela nous donne l'image d'un ballet de chaises.

Le mouvement est à son point culminant d'intensité. [...] Allées et venues des Vieux, sans un mot, d'une porte à l'autre; ils ont l'air de glisser sur

¹⁷ Ionesco, La Cantatrice chauve, p.42.

des roulettes. Le Vieux reçoit les gens, les accompagne, mais ne va pas très loin, il leur indique seulement les places après avoir fait un ou deux pas avec eux; il n'a pas le temps.¹⁸

Tandis que dans Rhinocéros, l'accélération des gestes s'accompagne de la prolifération des bêtes: les têtes de rhinocéros.

BERENGER, se précipitant dans l'escalier : Concierge, concierge, vous avez un rhinocéros dans la maison,[...] (On voit s'ouvrir le haut de la porte de la loge de la concierge; apparaît une tête de rhinocéros.) Encore un. (Bérenger remonte à toute allure les marches de l'escalier. Il veut entrer dans la chambre de Jean, hésite, puis se dirige de nouveau vers la porte du Petit Vieux. A ce moment la porte du Petit Vieux s'ouvre et apparaissent deux petites têtes de rhinocéros.)
Mon Dieu!¹⁹

Ce rythme accéléré est un aspect important de la dramaturgie d'Ionesco pour qui

¹⁸ Ionesco, Les Chaises, p.66.

¹⁹ Ionesco, Rhinocéros, p.603.

Une pièce de théâtre est une construction, constituée d'une série d'états de conscience, ou de situations, qui s'intensifient, se densifient, puis se nouent, soit pour se dénouer, soit pour finir dans un inextricable insoutenable.²⁰

Comme pour la répétition, l'accélération nous rappelle les mouvements de Charlie Chaplin qui joue dans des films muets comme Le Temps moderne. Dans Les Chaises, les personnages semblent être des robots qui font des activités rapidement et automatiquement.

Puis, enfin, la Vieille s'arrêtera, avec une chaise à la main, qu'elle posera, reprendra, reposera, faisant mine de vouloir aller elle aussi, d'une porte à l'autre, de droite à gauche, de gauche à droite, bougeant très vite la tête et le cou; cela ne doit pas faire tomber le mouvement.²¹

L'installation frénétique des sièges sur la scène rend les personnages, les Vieux, comiques, mais ils sont à la fois ridicules et tragiques. C'est parce que les personnages ne savent pas comment se libérer des activités de non-sens. Ils sont étourdis.

²⁰ Ionesco, Notes et contre-notes, p.329.

²¹ Ionesco, Les Chaises, p.166.

Claude Abastado compare les gestes de Vieux quand ils apportent les chaises sur le plateau à "un tourbillon"²² parce que le rythme du début est lent, mais plus tard, le mécanisme peu à peu se met en branle. Les chaises circulent et s'alignent, et les personnages vont et viennent de plus en plus vite. Abastado dit aussi que "ce mouvement de tourbillon est la figure du vide".²³ Les personnages semblent inhumains, les actes se réduisent à des gestes, les invités sont une absence, la parole ne communique aucun message. Le monde où vivent les personnages est dérisoire et illusoire. Abastado croit que cette sorte de tourbillon des gestes représente le vide métaphysique, ce que Ionesco a insisté que c'est bien le thème de la pièce.

Le tourbillon crée un vertige métaphysique.
 <<Farce tragique>>, écrit Ionesco en sous-titre:
 des êtres médiocres, une pantomime burlesque
 tentent de combler le vide et dévoilent le néant.²⁴

3. La contradiction

Nous avons dit que les gestes et la parole ont une relation très proche. Surtout, les gestes co-existent avec la parole, soit pour la souligner, soit pour la compléter, soit pour la remplacer. Mais

²² Claude Abastado, Eugène Ionesco (Paris: Bordas, 1971), p.93.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid., p.94.

dans le théâtre d'Ionesco, il arrive que les gestes contredisent la parole. Prenons la scène de la visite du Pompier dans La Cantatrice chauve comme exemple:

LE POMPIER : Excusez-moi, mais je ne peux pas rester longtemps. Je veux bien enlever mon casque, mais je n'ai pas le temps de m'asseoir. (Il s'assoit, sans enlever son casque.)²⁵

Dans ce cas-là, le geste et la parole cohabitent d'une manière incohérente, inconfortable. Leur rapport souligne la tension qui se manifeste pour une contradiction. La parole ordonne mais le geste n'obéit pas. Si l'on compare le corps humain à la machine, on peut dire que cette sorte de machine est mal réglée parce qu'elle produit une erreur de transmission. Le personnage a du mal à contrôler son corps. Il se sent mal à l'aise dans ce corps. Si le corps réagit contre la volonté, il devient donc un accessoire incommode de l'homme. Le geste et la parole sont impuissants à assurer la maîtrise totale du corps.

Quand on parle des gestes dramatiques dans le théâtre d'Ionesco, tout de suite, on pense à l'automatisme. Les personnages d'Ionesco ne sont que des robots qui agissent selon des fonctions données, et qui ne savent pas penser. Par conséquent, les gestes des

²⁵ Ionesco, La Cantatrice chauve, p.29.

personnages sont répétitifs. Les personnages répètent des actions sans connaître leur signification. Et au fur et à mesure, leurs gestes deviennent accélérés. Cela pousse la situation scénique au paroxysme, au chaos. Parfois leurs gestes donnent l'image de la contradiction. Les personnages n'arrivent pas à maîtriser leur corps. Alors, leurs gestes s'opposent à leurs paroles. C'est comme une machine qui tombe en panne. On ne peut pas nier que les personnages d'Ionesco aient perdu leur aspect humain.

Le bruitage

Le bruitage semble être un élément mineur de la dramaturgie. En effet, il n'est pas moins important que d'autres éléments comme les objets ou les gestes. Avant d'étudier le rôle du bruitage dans le théâtre d'Ionesco, voyons ce qu'est un bruitage.

Dans le Dictionnaire du théâtre nous trouvons cette définition: "le bruitage est une reconstitution artificielle des bruits, qu'ils soient ou non naturels."²⁶ Mais dans L'Univers du théâtre la notion est limitée ainsi: "le bruitage comprend tous les effets sonores ne relevant ni de la parole ni de la musique."²⁷

²⁶Pavis, Dictionnaire du théâtre, p.58.

²⁷G.Girard, R. Ouellet, et C. Rigault. L'Univers du théâtre, p.77.

Pour notre travail, nous étudierons les effets sonores venant des personnages : il n'agit ni de parole, ni d'objets invisibles. Ici, nous ne parlons pas de décor sonore, telles que la pendule dans La Cantatrice chauve, ou la radio dans Rhinocéros: nous les avons déjà traités dans notre étude de ces objets théâtraux.

Ainsi que tous les éléments théâtraux comme l'espace, le temps, l'objet, le geste, le bruitage est une sorte de langage, parce qu'il peut dire quelque chose. Le cas le plus banal c'est que le bruitage joue le rôle de structuration de l'espace et du temps. C'est-à-dire que grâce au bruitage, on sait où et quand se passe l'histoire. Par exemple le carillon dans Rhinocéros délimite le terrain et le temps de cet acte-là. Quand on entend sonner le carillon, on sait qu'on n'est pas loin de l'église et c'est l'heure de la messe du dimanche.

Pourtant ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas le rôle du bruitage pour l'indication spatio-temporelle, mais c'est le message reflété par le bruitage. Nous essaierons de saisir ce message de bruits très significatifs du théâtre d'Ionesco: la sonnerie (La Cantatrice chauve, Les Chaises), les personnages invisibles (Les Chaises), et les Rhinocéros (Rhinocéros).

1. La sonnerie

La sonnerie à la porte d'entrée est un élément banal de la vie quotidienne. Mais dans le théâtre d'Ionesco, la sonnette semble mystérieuse. Cet élément sonore joue un rôle très important pour la structure dramaturgique non seulement dans La Cantatrice chauve mais

aussi dans Les Chaises. Commençons par la sonnerie dans La Cantatrice chauve.

Dans une "anti-pièce" comme La Cantatrice chauve, il est normal que la sonnette paraisse comme anti sonnette comme la pendule qui devient anti-pendule. Si cette sonnette est une anti-sonnette, c'est parce qu'elle résonne tantôt raisonnablement, tantôt sans raison. Par exemple personne n'est à l'origine des deux premiers coups de sonnettes que les Smith et les Martin entendent, mais c'est la sonnette elle-même qui retentit. Quant au dernier coup c'est le Capitaine des pompiers qui sonne. Par conséquent, Robert Jouanny l'a surnommée "une sonnette capricieuse".²⁸ Et c'est elle qui déclenche la querelle entre les personnages. Tout au long de la pièce, la sonnette, chez les Smith, sonne quatre fois. Les deux premières fois, personne n'est à la porte. Mais la troisième fois c'est différent. C'est le pompier qui a sonné, pourtant Mme Smith ne voit personne.

MONSIEUR MARTIN, au Pompier: Mais la troisième fois...
ce n'est pas vous qui aviez sonné?

LE POMPIER : Si, c'était moi.

MONSIEUR SMITH : Mais quand on a ouvert, on ne vous a
pas vu.

LE POMPIER : C'est parce que je me suis caché...²⁹

²⁸ Robert Jouanny, La Cantatrice chauve, la leçon d'Eugène Ionesco (Paris: Hachette, 1975), p.51.

²⁹ Ionesco, La Cantatrice chauve, p.28.

C'est la quatrième fois que la situation retourne à un état normal: il y a un rapport logique entre le coup de sonnette et la présence de quelqu'un à la porte. C'est le Pompier qui a sonné et qui se présente à la porte.

La sonnerie tourne le raisonnement humain en dérision. Elle est la source d'une parodie de la méthode de raisonnement. A partir de ces étranges coups de sonnette, nous pouvons tirer trois méthodes de penser.

a). La méthode statistique

Ce qui compte c'est la fréquence de l'apparition de la cause et de l'effet sans tenir compte du rapport logique entre les deux événements. Mme Smith tire une conclusion des deux premières coups de sonnette : "l'expérience nous apprend que lorsqu'on entend sonner à la porte, c'est qu'il n'y a jamais personne."³⁰

b). La méthode scientifique

Selon cette méthode, c'est la logique entre la cause et l'effet qui comptent. Pour M. Smith et M. Martin:

"Quand on entend sonner à la porte, c'est qu'il y a quelqu'un à la porte, qui sonne pour qu'on lui ouvre la porte."³¹

³⁰ Ionesco, La Cantatrice chauve, p.25

³¹ Ibid.

c). La méthode d'incertitude

D'après cette méthode, tout est possible. C'est le Pompier qui applique cette méthode en disant ainsi :

LE POMPIER : Je vais vous mettre d'accord. Vous avez un peu raison tous les deux. Lorsqu'on sonne à la porte, des fois il y a quelqu'un, d'autres fois il n'y a personne.³²

Ionesco veut faire une parodie des méthodes de penser. Tout cela montre que le raisonnement humain est sans signification.

Quant à la sonnerie dans Les Chaises, le bruit de la sonnerie s'accompagne toujours du bruit de glissement de la barque sur l'eau.

On entend sonner. Depuis très peu d'instant, on entendait le glissement d'une embarcation.³³

Les bruits de la sonnerie et du glissement des barques rendent cette pièce mystérieuse. Ces deux éléments sonores signalent l'arrivée de quelqu'un, mais qui reste invisible. Ces effets sonores sont de plus en plus angoissants jusqu'à ce qu'ils deviennent un des moteurs de l'accélération gestuelle des personnages. Plus il y a de coups de

³² Ionesco, La Cantatrice chauve, p.28.

³³ Ionesco, Les Chaises, p.153.

sonnette, et plus il y a de bruits de glissement sur l'eau, plus les Vieux se dépêchent d'apporter des chaises pour recevoir les invités.

LE VIEUX, tandis que l'on sonne de plus en plus fort et que l'on entend le bruit des barques heurtant le quai tout près, et de plus en plus fréquemment, s'empêtre dans les chaises, n'a presque pas le temps d'aller d'une porte à l'autre, tellement les sonneries se succèdent vite: Oui, tout de suite...³⁴

Nous savons que les invités sont invisibles, alors que les coups délirants de sonnette sont réellement perceptibles. La sonnerie des Chaises est plus décisive que celle de La Cantatrice chauve: elle annonce toujours le vide. Les Vieux sont hantés par l'hallucination, ce qui correspond bien, comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, au thème du néant que l'auteur veut nous transmettre.

2. Les bruits des personnages invisibles

Dans Les Chaises, au moment où le spectateur croit à la non-existence des personnages invisibles, Ionesco lance, juste après le suicide des Vieux, les bruits humains de la foule invisible.

³⁴ Ionesco, Les Chaises, p.166.

On entend pour la première fois les bruits humains de la foule invisible: ce sont des éclats de rire, des murmures, des <<chut>>, des toussotements ironiques; faibles au début, ces bruits vont grandissant; puis de nouveau, progressivement, s'affaiblissent.³⁵

Il semble que l'auteur veut jeter encore plus le doute dans l'esprit du spectateur.

On doit entendre cependant longtemps les murmures, les bruits de l'eau et du vent, comme venant de rien. Cela empêchera les spectateurs d'être tentés de donner de la pièce l'explication la plus facile, la plus fausse. Il ne faut pas qu'ils disent que les Vieux, par exemple, sont des fous ou des gâteux ayant des hallucinations; il ne faut pas non plus qu'ils puissent dire que les personnages invisibles sont, simplement, les remords et les souvenirs des deux Vieux.³⁶

³⁵ Ionesco, Les Chaises, p.183.

³⁶ Ionesco, Notes et contre-notes, p.265.

C'est l'auteur lui-même qui nous éclaire cette situation.

Une chose peut donc les empêcher de donner à la pièce une signification psychologique ou rationnelle, habituelle, médiocre: que les bruits et les présences impalpables soient encore là, pour eux, spectateurs, même après le départ des trois personnages visibles, indépendamment de la ((folie)) des vieux. La foule compacte des inexistants doit acquérir une existence tout à fait objective.³⁷

Le bruit qui, après les chaises, matérialise la foule, souligne, avant la fin de la pièce même, que l'existence humaine n'est qu'échec, désillusion, vide. Avec le bruit, dérisoire et tragique prennent le plus de relief.

3. Les bruits rhinocériques

Dans Rhinocéros, les bruits rhinocériques sont les effets causés par l'expansion de la "rhinocérite". Ces effets sonores comprennent les bruits venant directement de l'animal "rhinocéros", comme le bruit de galop, de souffle ou d'halètement, et les sons artificiels venant des personnages qui sont les victimes de la

³⁷ Ionesco, Notes et contre-notes, p.265-266.

"rhinocérite", comme le bâillement, le barrissement ou la voix rauque. La première apparition des rhinocéros est suggérée par les effets de leur passage donc par un bruitage approprié: un galop puissant, lourd et accélééré. Au cours de la pièce le bruitage continue à signaler la présence de cet animal. Au premier tableau du deuxième acte on entend s'effondrer l'escalier sous les coups de butoir du pachyderme, ensuite, les barrissements des rhinocéros ne cessent de se faire entendre jusqu'à leur hallucinante prolifération dans la ville.

Les bruits s'entendent partout. Les têtes de rhinocéros remplissent le mur du fond. De droite et de gauche, dans la maison on entend des pas précipités, des souffles bruyants de fauves.^{3a}

Le bruitage est aussi le symptôme principal de la transformation rhinocérique. Au deuxième tableau du premier acte, le spectateur assiste à la transformation de Jean: à Bérenger, il répond par "un grognement", sa voix "se fait de plus en plus rauque". Ce n'est qu'après qu'on voit son teint verdâtre et une corne qui s'allonge petit à petit.

On peut penser que le bruitage ainsi indiqué n'est qu'une solution contre la difficulté de la mise en scène devant cette gageure de porter au plateau le sujet de "rhinocéros". Mais la maîtrise d'Ionesco sur le plan dramatique ne s'arrête pas là.

^{3a} Ionesco, Rhinocéros, p. 632.

Au début, les personnages trouvent que les bruits de rhinocéros sont effrayants et inharmonieux. Mais au fur et à mesure que la pièce se déroule, ces bruits deviennent plaisants et mélodieux pour tous les personnages sauf Bérenger qui montre son défi contre les rhinocéros.

DAISY : Je tiendrai parole. Aie confiance. (Bruits devenus mélodieux des rhinocéros.) Ils chantent, tu entends?

BERENGER : Ils ne chantent pas, ils barrissent.

DAISY : Ils chantent.

BERENGER : Ils barrissent, je te dis.

DAISY : Tu es fou, ils chantent.

BERENGER : Tu n'as pas l'oreille musicale, alors!

DAISY : Tu n'y connais rien en musique, mon pauvre ami...³⁹

Encore une fois, peu à peu l'absurde est venu remplacer le réalisme. Le bruit rhinocérique paraît de plus en plus fantastique et a un sens beaucoup plus profond: c'est un indice de la réaction de l'homme devant le mal.

Au début de la pièce, les rhinocéros se font entendre au milieu de l'indifférence quasi totale. Puis ces fauves représentant tous les fantasmes toutes les dictatures se sont installés et multipliés. Les hommes n'y résistent pour ainsi dire pas et la plupart

³⁹ Ionesco, Rhinocéros, p. 635-636.

sont même tentés. Tous les bruits effrayants se sont musicalisés. Plus la tentation est forte, plus se fait séduisante la voix des rhinocéros qui est de plus en plus pressante par la loi du nombre. Tout se passe comme si les humains avaient hâté de devenir inhumains en acceptant une valeur jugée supérieure, ou plus commode, plus répandue. Même le langage est abandonné. Ce langage, bien qu'il soit imparfait, est un signe de la dignité humaine. Les hommes vont barrir comme les rhinocéros. "Par bêtise, par paresse, par intérêt ou par lâcheté, les hommes sont devenus des animaux, et des animaux féroces."⁴⁰

On l'a dit et répété et nous aimerions le rappeler: le théâtre, en principe, n'est pas perçu pour être lu mais pour être vu comme un spectacle total joué sur la scène. Le spectacle théâtral veut que le langage sonore (langage verbal, bruit, etc) et le langage visuel (geste, objets...) soient utilisés simultanément sur la scène. Nous avons vu que les didascalies dans le théâtre d'Ionesco exige que les deux langages se conjugent, s'entremêlent d'une façon solitaire. Avant Roland Barthes, Ionesco connaît bien cette "polyphonie informationnelle" à travers laquelle il essaie de "montrer cette situation désespérée et de donner au spectateur l'occasion de lui faire face les yeux ouverts."⁴¹

⁴⁰Etienne Frois, Rhinocéros, Profil d'une oeuvre (Paris: Hatier, 1970), p.23.

⁴¹Martin Esslin, Théâtre de l'absurde, p.193.