



## Jeux de massacre d'Eugène Ionesco, jeux de configurations de l'espace scénique

**Bla Mireille N'GUESSAN**

Université Alassane OUATTARA

[blamireillenguessan@gmail.com](mailto:blamireillenguessan@gmail.com)

**Résumé :** Le jeu théâtral prend véritablement forme lors de sa projection dans un espace construit pour la représentation. Ainsi, le cadre spatial mentionné dans le texte puis matérialisé sur la scène permet de comprendre les situations qui prévalent dans la trame. Cet article entend mettre en évidence la réalité métaphysique qui sous-tend les différents aspects de la scène ionescienne. Le goût du paroxysme cher à Eugène Ionesco se manifeste de plus belle dans *Jeux de massacre* où la scène est utilisée d'une manière spectaculaire. Elle subit une explosion, un morcellement et une juxtaposition. Au vu de ses caractéristiques, la scène ionescienne prend activement part à l'action en privant les personnages de liberté. Elle les confine et les torture jusqu'à ce que mort s'ensuive. Ce modèle scénique révèle la tragique réalité existentielle qui échoue inéluctablement sur la mort et s'inscrit au compte des innovations entreprises par Eugène Ionesco dont celle de faire passer la scène du stade de simple support de représentation à celui d'acteur.

**Mots-clés :** jeu théâtral, scène, explosion, tragique, innovations.

**Abstract :** The theatrical play really takes shape when it is projected into a space built for the performance. Thus, the spatial framework mentioned in the text then materialized on the scene makes it possible to understand the situations which prevail in the weft. This article intends to highlight the metaphysical reality that underlies the different aspects of the ionescian scene. The taste for paroxysm dear to Eugène Ionesco manifests itself even more in *Jeux de massacre* where the scene is used in a spectacular way. It undergoes an explosion, a fragmentation, a juxtaposition. In view of its characteristics, the ionescian scene takes an active part in the action by depriving the characters of freedom. She confines them and tortures them to death. The scenic model reveals the tragic existential reality that inevitably fails on death and is part of innovations undertaken by Eugène Ionesco, including that of moving the scene from the stage of a simple support for representation to that of an actor.

**Keywords :** Theatrical play, scene, explosion, tragic, innovations.

### Introduction

Modalité capitale de la création théâtrale, l'espace est le lieu où se déroulent les péripéties. La mise en scène ne peut en faire abstraction quelle que soit sa nature ou ses composantes. Patrice Pavis l'envisage sous deux formes à savoir l'espace dramatique qui est mentionné dans le texte et que le lecteur-spectateur doit construire par son imagination et l'espace scénique qu'il définit comme étant « l'espace réel de la scène où évoluent les acteurs [...] ». (P. Pavis : 2019, p. 196). Il sert de cadre au déploiement du jeu de l'acteur en matérialisant

les situations et lieux nommés dans le texte écrit. Les deux types d'espace forment une suite dans la mesure où le second est la manifestation visuelle du premier. De ce fait, dans le cadre de cet article, l'étude de l'espace prendra en compte l'espace dramatico-scénique<sup>1</sup> « qui est lisible aussi bien dans la pièce de théâtre que sur la scène » (L. Bledé : 2016, p.19). Ce choix est fait dans le but de mieux cerner les articulations de l'espace dans le texte écrit et sous sa forme représentative. Héritage de la tradition dramaturgique antique, l'espace dans le jeu scénique admet de nombreuses variations. Du modèle classique où il est essentiellement caractérisé par le principe d'unité, les domaines palatiaux, les salons somptueux, etc., il se revêt au fil du temps d'une multiplicité de figures. Selon M. Pruner (1998, p. 47), « chaque époque organise celui-ci selon des paramètres différents, qui changent en fonction des innovations architecturales, des modes de jeu, des conditions sociologiques de la représentation et de la fonction morale ou esthétique accordée au théâtre ». La représentation de l'espace tient compte de la situation et des objectifs de chaque époque.

Ainsi, bâti sur les décombres du chaos engendré par la guerre, le théâtre français de la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle représente une scène dont le décor est dépouillé de toute garniture comme dans *Fin de partie* de Samuel Beckett, qui se miniaturise progressivement et enserme les personnages-acteurs dans une sorte de cachot infernal d'où il leur est impossible de sortir dans *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco. Il est aussi un lieu clos où le crime est prémédité et accompli dans *Les Bonnes* de Jean Genet. À cet effet, l'espace chez Eugène Ionesco est représenté sous diverses formes. Dans certains cas, il se caractérise par un vide total admettant quelque présence humaine. Dans d'autres, il est encombré par un foisonnement d'objets ou de créatures bizarres. Pour la plupart des pièces ionesciennes, la scène est animée par les gestes et le discours des acteurs ainsi que par l'énergie vitale octroyée aux objets comme dans *Les Chaises*. De cette manière, l'espace n'est mis en valeur que par les circonstances qui s'y déroulent. Mieux, il n'est qu'un canal passif de diffusion des événements de la pièce. À sa différence, l'espace scénique dans *Jeux de massacre* est traité comme une entité indépendante. La scène s'inscrit dans un élan ostentatoire. Elle se met elle-même en action, laisse entrevoir les différents détails de la constitution. Elle se décompose, se recompose, se superpose sous le regard du lecteur-spectateur et semble avoir une réelle incidence sur les faits qui ont lieu. Cette observation soutient notre réflexion portant sur les jeux de configurations de l'espace scénique dans *Jeux de massacre*.

---

<sup>1</sup> Cet article s'articulera autour de l'espace scénique tel qu'il est envisagé dans la pièce et projeté au spectacle.

La conduite de cette réflexion nécessite un certain nombre d'interrogations. De quelle manière l'espace scénique s'appréhende-t-il ? Dans quelle mesure l'espace scénique procède-t-il d'un jeu ? Quelle visée esthétique et existentielle recèle le jeu spatial ? Ce questionnement préfigure des réponses selon lesquelles la représentation de cette pièce met en évidence les aspects inhabituels qui caractérisent l'espace, le rôle essentiel qu'il joue dans l'élaboration de la mise en scène et en font le fil d'Ariane favorisant la lisibilité des projets et hantises du dramaturge. La présente étude vise à révéler l'originalité du style ionescien et la réalité métaphysique que traduisent les différents aspects de la scène. Sur le support de *Jeux de massacre*, elle propose d'identifier les caractéristiques de l'espace scénique, de décrypter son mécanisme de fonctionnement en vue de sonder la pertinence du traitement qu'en fait le dramaturge et d'accéder au sens de la pièce.

## **1. La création d'un espace scénique insolite**

Dans *Jeux de massacre*, l'espace est doté d'une construction étrange. Il exerce une emprise sur l'atmosphère et sur les acteurs. Son état contamine inéluctablement les êtres qui le peuplent. Il s'agit d'un espace macabre qui oppresse et stresse ses occupants jusqu'à les annihiler complètement. Cette forme spatiale s'appréhende par le truchement de l'infestation, du mystère de la claustration et de la perméabilité des espaces clos.

### *1.1. L'infestation de l'espace*

L'espace représenté par Ionesco est infesté de maux et de vices. D'abord, surgit un mal dont la cible est la personne humaine. Il l'affecte d'une manière surprenante sans cause apparente et la fait passer subitement de vie à trépas. La scène pleine de monde au début de la représentation est envahie par un mal qui décime les hommes. L'espace se vide humainement, en témoignent les didascalies suivantes : « *Il se précipite vers la première femme qui tombe.* », « [...] *Le quatrième homme tombe.* », « *Elle tombe, morte.* », « *Elle se dirige vers le fond. Elle tombe. [...] Il s'affaisse.* », « *Il tombe mort sur la femme. [...] Il s'écroule sur la sixième femme et le septième homme.* », « *S'écroulant au milieu du plateau. [...] Il s'écroule, à la droite du plateau en face.* », « *Elle tombe du côté opposé au quatrième homme. [...] Elle s'écroule derrière le premier homme. [...] Il tombe aux côtés de la troisième femme. [...] Il s'écroule près de la quatrième femme.* », (E. Ionesco, 1970, p. 57, 59, 60, 61, 63, 64, 65). Ces indices mettent en évidence la mort progressive des dix-huit premiers personnages. Les verbes d'action « tomber », « s'affaisser » et « s'écrouler » sont relatifs à la chute brusque des acteurs. On a l'impression que le mal est pulvérisé dans l'espace et se répand à la vitesse de l'éclair. Ce lieu se dépeuple à une allure

fulgurante en aspirant la substance vitale des humains qu'il abrite. L'apparition de ce mal donne un caractère délétère à l'espace et lui octroie le pouvoir de vie ou de mort sur ceux qui l'occupent. L'espace est identifié comme un cadre nocif qu'aucune asepsisation ne peut désinfecter voire immuniser. « Le monde construit par Ionesco est étrange et cauchemardesque [...] » dixit Léonard C. Pronko (1973, p.62). Dans cette mesure, il génère une sorte de poison qu'il insuffle à ceux qui s'y trouve. Dès lors, la scène est dépourvue de neutralité de sorte à ce qu'elle influence le déploiement du fléau et devient la source principale du mal qui s'abat sur les hommes.

Ensuite, cette pollution scénique est marquée par l'apparition épisodique d'un moine noir qui est la plupart du temps invisible aux acteurs selon les indications scéniques :

Avant l'entrée de la première et de la deuxième ménagère, entre par la droite tout comme les ménagères, les précédant de deux pas, un personnage qu'elles ne voient pas : un moine noir, très haut de taille, avec cagoule, qui ne fera que traverser la scène. [...] L'homme en noir très grand, avec cagoule, sur des échasses invisibles, comme tout à l'heure, entre et s'arrête sur le milieu du plateau, tranquillement, sans que personne n'ait l'air de l'apercevoir. (E. Ionesco, 1970, p. 40-52)

Il devient un constituant du décor étant donné qu'il n'agit pas de manière effective mais sillonne les lieux. Sa présence semble anodine jusqu'à ce que les nombreuses coïncidences entre son passage et les innombrables morts l'identifient à un signal d'un danger de mort. Le moine noir exerce une incidence transformatrice sur la scène. Il apparaît comme un accessoire indispensable à la scène. Le plateau enjoué se change en une atmosphère mortifère. Le moine épouse donc la tension de l'environnement scénique. Il est également un moyen pour l'espace d'exercer son emprise sur l'état des acteurs. L'espace devient dans cette mesure un lieu mortel qui n'offre aucune sécurité à ses occupants. Il abrite un personnage dangereux dont le passage inaperçu est pourtant le symbole de ce mal sans cause et sans remède qui ronge les habitants de la ville mise en scène. Aussi, chaque manifestation du mal est liée à chacune de ses apparitions. De même, la présence intermittente du moine noir (visible ou non) communique une onde négative au lieu où il se présente. Par ailleurs, il soutient la qualité de l'espace à ne plus qu'être un cadre destiné à abriter le jeu des acteurs mais à y prendre part et à le conduire.

Enfin, la scène est génératrice de crimes et de pulsions anthropophages. En effet, désespérés par la famine, effet collatéral de l'épidémie, les hommes s'en prennent les uns aux autres. Ils assassinent les personnes vulnérables ou recherchent les corps morts naturellement pour en faire de la nourriture.

L'HOMME : Une morte toute fraîche.

LA FEMME : Petits pâtés de viande bien chauds, [...] chair fraîche, chair bien fraîche.  
(E. Ionesco, 1970, p. 205-206).

La chair fraîche dont il est question désigne le corps d'un homme nouvellement tué. Elle met en exergue le cannibalisme qui règne dans l'espace. Selon les propos ci-dessus, la lutte pour survivre conduit à des actes malsains de telle sorte que la scène est comprise comme le socle de toutes ces déviations morales. En clair, la situation dévastatrice de l'espace a un impact sur l'état d'esprit et l'état d'âme des acteurs dans la mesure où ce dernier est souillé et infuse sa souillure à ses occupants. Il n'est plus un abri sûr mais s'érige plutôt en instigateur de vices. Les acteurs sur la scène n'ont de choix que d'y rester en attendant la mort.

### 1.2. *Le mystère de la claustration*

L'ampleur de l'épidémie incite les responsables de la société représentée à adopter des mesures de rigueur dans l'optique d'en limiter la propagation. De cette manière, ses habitants sont astreints à un mode de vie encombrant qui se manifeste dans la mise en quarantaine.

En premier lieu, l'espace est doté d'un système sécuritaire n'admettant ni d'entrées ni de sorties. Le but est de réduire la contamination. Pour ce faire, il est recommandé au peuple de s'enfermer dans les maisons sans en ressortir sous peine de mort. Les mesures de sécurité instaurées sont strictes et s'assimilent à un emprisonnement, un piège qui se resserre sur eux à mesure que l'épidémie se répand.

LE FONCTIONNAIRE : Je dois vous annoncer que les pays voisins ainsi que les autres villes vous interdisent leur porte. Des soldats entourent la ville. Plus personne ne peut entrer et vous ne pouvez plus sortir. [...] n'essayez pas de fuir, vous n'échapperez pas aux balles [...] Tout suspect qui entrera dans une maison sera enfermé avec les gens de la maison. »  
(E. Ionesco, 1970, p. 69-70).

Dans son adresse au peuple, le fonctionnaire emploie un ton solennel pour mentionner l'intensité de la situation et l'urgence de la claustration. Les verbes « entrer » et « sortir » symbolisent le mouvement dans l'espace. Leur usage précédé de la négation impose des limites à la mobilité des personnages-acteurs. Il leur est formellement interdit de passer d'un lieu à un autre. Les indices spatiaux de « pays » et « villes » mettent en évidence la cloison instaurée entre l'espace où sévit le mal et les autres lieux qui craignent la contamination. Des garde-fous sont établis par les soldats pour surveiller les entrées et sorties de la ville ainsi que celle de chaque maison. Le discours du fonctionnaire est ferme tel que soutenu par l'emploi de l'impératif. Le peuple reçoit l'ordre indiscutable de

ne jamais tenter de s'échapper du cadre où il se trouve. Les consignes énumérées sont en même temps une mise en garde contre quiconque s'aventurerait à s'échapper. Ils sont comme mis en cage sans espoir d'en sortir vivants.

L'espace est alors pour eux non un refuge mais une prison dans laquelle ils demeurent cloîtrés contre leur gré. C. Abastatdo (1971, p. 199) renchérit que « l'espace scénique, le "décor", est souvent un lieu clos, piège ou prison ». Le dramaturge envisage un espace foncièrement entouré de barrières qui n'offre aucune ouverture sur un éventuel ailleurs, une scène hermétiquement fermée et placée sous haute surveillance. Il battit des obstacles insurmontables aux endroits où se déroulent les scènes et les acteurs jouent à errer dans les mêmes lieux jusqu'à la fin de leur rôle sanctionné majoritairement par la mort.

Le processus d'incarcération est soutenu par le discours des personnages.

LA SERVANTE : Il y a des gardes devant la porte de la maison d'en face.  
(E. Ionesco, 1970, p. 133)

[...]

PREMIER AGENT : Plus personne ne sort de cette maison ou je tire.

[...]

DEUXIÈME AGENT : Ils n'en sortiront ni vivants ni morts. (E. Ionesco, 1970, p. 145).

Ce langage relevant de l'isotopie de la restriction montre qu'il n'y a aucune possibilité de sortir d'un lieu clos. Les individus succombent à la maladie dans l'endroit où ils sont enfermés sans bénéficier de secours ou sont-ils abattus depuis leur position. Ils ne savent que faire ni où s'enfuir. Les cadavres de ceux qui périssent cohabitent avec ceux qui ne le sont pas encore. Ils sont encombrés par ceux-là. En fait, « cet étouffement de l'homme au milieu d'eux c'est un autre châtiment dans l'enfer ionescien. » (S. Tobi, 1973, p. 111). Les lieux d'habitation se referment comme des tombeaux sur leurs occupants. Si pour la majorité, l'interdiction formelle de rester dehors est d'ordre sécuritaire, le premier Orateur l'assimile à un moyen de domination, de contrôle et de répression : « on nous immobilise, on nous empêche d'agir, on nous paralyse, on nous possède » (E. Ionesco, 1970, p. 151). Son discours est la preuve orale de l'effet que produit l'espace sur les êtres. Il les enferme et les hante sans admettre la moindre échappatoire. Eugène Ionesco représente une scène dont l'architecture s'apparente à un cul-de-sac.

De plus, l'enfermement a un double fonctionnement par lequel les hommes sont retenus à la fois dedans et dehors. Les soldats, la police, les surveillants volontaires, etc. représentent une muraille solide les empêchant de sortir des maisons et de la ville. La claustration s'effectue donc de manière externe et interne. Elle annihile ainsi toute issue de secours et rend mortelle la

moindre tentative. En clair, l'espace qu'il soit extérieur ou intérieur s'identifie à un univers carcéral auquel les personnages dans la pièce au même titre que les acteurs sur la scène sont condamnés. En réalité, elle les retient fermement et les confine en des lieux qui ne favorisent guère leur épanouissement. Elle limite donc leurs mouvements et les expose à la mort imminente. Cela s'illustre par l'attitude du Policier : Vous ne pouvez sortir d'une maison où il y a la maladie. Si vous essayez, je tire. (E. Ionesco, 1970, p. 82). Le Policier prend la signification d'une borne et une menace au sens où il veille à ce que la norme ne soit point transgressée.

À la sixième scène (scène de la prison), il y a un inversement du dispositif spatial. La prison devient le lieu de liberté alors que le monde extérieur est extrêmement mis sous garde. L'espace de la rue et de la maison subissent plus de pression que le domaine réel de l'incarcération. En prison, « les gardiens qui étaient aux portes sont morts » (E. Ionesco, 1970, p. 105). Aux dires du geôlier, tandis que les pensionnaires de la prison sont délivrés de la captivité, ceux de la ville sont confinés et tenus aux aguets pour exécuter tous ceux qui tentent de s'échapper ou d'y pénétrer. Les individus sont cernés de toutes parts. Pour cette raison, le geôlier estime que « la vraie prison est à l'extérieur ». (E. Ionesco, 1970, p. 108). Le dramaturge opère un contraste identifiant la prison à un lieu de repos et de survie et le monde extérieur vu comme un lieu de trouble engendrant la mort. Pour S. Benmussa, (1971, p.129) :

l'épidémie comme une pluie de rayons tombe sur la ville, touchant les uns ou les autres sans même que la contagion établisse de relais apparents. La mort dans le mot qu'on prononce ou dans le pas qu'on aventure au-dehors ou dans le blotissement chez soi.

Ainsi, la mort se propage dans l'espace. La scène ionescienne est perçue comme un sépulcre ouvert qui engloutit sans cesse les êtres qui le peuplent. Loin de constituer un refuge pour les personnages, la scène est funeste, se transforme en cimetière qui les interne et les enterre.

Au-delà des règles communes, certains personnages renforcent eux-mêmes leur enfermement par peur d'être atteints. Ils se barricadent davantage pour assurer leur sécurité. Dans la scène de la maison, le Maître de maison insiste sur la réparation de toutes les ouvertures de sorte à ce que même l'air n'y entre pas. Pour ce faire, « les deux domestiques et la première servante regardent partout, bouchent tous les trous [...] » (E. Ionesco, 1970, p. 78). Il interpelle constamment ses serviteurs à la vérification « Avez-vous bien fermé les portes ? Avez-vous bien fermé les fenêtres ? » (E. Ionesco, 1970, p.77). Ses interrogations traduisent la peur qui l'anime et l'angoisse qu'il ressent à l'idée d'être infecté et de mourir. L'inquiétude le pousse à prendre des précautions extrêmes. Son auto-

claustration rejoint la loi commune. Toutefois, ces barricades parviennent-elles à protéger véritablement ?

### 1.3. *La perméabilité des lieux clos*

La saisie de l'espace ionescien ne relève pas d'un ordre unidimensionnel. Il est doté de plusieurs caractéristiques qui permettent de l'identifier comme une entité hybride, biscornue. Dans la pièce, les protagonistes sont pris de panique quant au surgissement d'un mal mystérieux. Ils usent de barricades de toutes sortes et obstruent les moindres fissures afin de se protéger. Cependant, qu'elle soit un ordre ou une décision personnelle, cette mesure de sécurité porte un talon d'Achille. Le constat est que les hommes meurent tant à l'intérieur qu'en dehors des maisons et que le mal est présent même dans l'air respiré. Selon eux, « il est possible que le mal nous tombe du ciel comme une pluie invisible qui passerait à travers même les toits et les murs » (E. Ionesco, 1970, p. 70). Le mal pénètre les lieux clos et sévit dans les endroits improbables. Par conséquent, la consolidation des mesures de sécurité les rendrait plus vulnérables qu'ils ne l'imaginent. Cette idée est illustrée par l'image du Bourgeois dont les efforts de surprotection aboutissent à un résultat décevant.

LE MAÎTRE DE MAISON : [...] vaporisez parce que le vent mauvais peut entrer par sorcellerie

malgré les murs épais. L'esprit mauvais ne connaît pas toujours les murs et cloisons. Il est invisible et pour lui il n'y a pas de matière. (E. Ionesco, 1970, p. 79).

Ces propos empreints d'élucubrations mentionnent que la cause du mal n'est pas seulement hygiénique. Elle est aussi spirituelle dans la mesure où il possède un pouvoir surnaturel lui permettant d'atteindre les zones soigneusement fermées et salubres. En dépit des astuces employées pour obstruer les issues, aucun espace n'est épargné par la maladie. Celle-ci parvient jusqu'où il est impossible à l'air de passer. Son exemple est la preuve que le mal franchit les obstacles et s'infiltré sournoisement dans les espaces les plus opaques. Dans cette perspective, les hommes s'exposent à la mort à mesure qu'ils renforcent l'enfermement.

À cet effet, Ionesco ironise sur le malheur des personnages qui meurent bien qu'étant convaincus d'être en sécurité : « je suis impénétrable » (E. Ionesco, 1970, p. 80-81) et « nous sommes impénétrables » (E. Ionesco, 1970, p. 80) ; « Je vis dans un monde aseptisé, le bruit et la fureur du monde ne parviennent à moi que très édulcorés, désamorçés » (E. Ionesco, 1970, p. 87). Les cinq occurrences de cet adjectif dénotent la perméabilité de l'espace. Les efforts consentis pour éviter la mort sont, par conséquent, inutiles car elle est dans le vent, dans la



chaleur, dans la nourriture. Également, la clinique est censée être protégée des dangers extérieurs. En vantant le dispositif de sécurité du domaine sanitaire, Alexandre ne se doute pas que les barricades accentuent le risque au lieu de le réduire. En outre, la mort pénètre les coins et recoins de la ville, même les repaires les plus secrets. Les personnages fictifs et homomatériels sont victimes de restrictions qui ne parviennent pas à leur garantir la survie.

Au vu de ses formes, le confinement relève d'un mystère car la scène est tantôt infranchissable, tantôt accessible. Dans la création de l'espace, Eugène Ionesco crée une inversion paradoxale par la closure des lieux ouverts et l'ouverture des lieux clos. Le dramaturge joue sur les contraires en associant la nécessité et l'inutilité de l'enfermement tel que l'indique A. Ubersfeld (1996, p.40) :

Le travail contemporain consiste à bousculer l'espace traditionnel de toutes les manières possibles, à faire théâtre partout et dans les lieux moins faits pour cela, à décentrer l'espace, à le fracturer, à jouer sur ses diverses dimensions, sur les oppositions spatiales (le clos, l'ouvert...) [...]

Les modalités de l'espace scénique sont diverses. Ionesco associe les notions et les faits contradictoires pour créer un espace complet. Il peut être commode et hostile, passer sans transition de la gaieté à la tristesse. L'espace est manipulé jusqu'à être le moteur de l'action. Il n'a pas un caractère particulier, et si particularité il y a, elle réside dans le fait qu'il n'est pas doté d'un mode unique.

## **2. L'éclatement du cadre scénique**

Dans la pièce ionescienne, la scène n'est pas un support statique où se meuvent uniquement les acteurs. Elle est elle-même mise en mouvement. Le cadre scénique en ébullition présente diverses variétés. Il explose de manière spectaculaire en représentant de manière successive et brève une multitude de lieux. Il se prête également à un jeu de juxtaposition et de duplication.

### *2.1. Les pôles de la dynamique spatiale*

L'architecture de *Jeux de massacre* préfigure un mouvement dans l'espace. Les scènes se déroulent d'un endroit à un autre donnant ainsi la capacité au dramaturge de situer l'action à plusieurs endroits selon ses ambitions esthétiques et idéologiques. À cet effet, nous proposons un bref résumé des scènes.

#### **- Les principales composantes spatiales de *Jeux de massacre***

La pièce est subdivisée en dix-huit scènes indépendantes excepté celle que le dramaturge mentionne comme la suite d'une autre. Elles se déroulent à

différents endroits. Les titres des scènes se rapportent exclusivement à des indications de lieu.

*Scène sur la place* (E. Ionesco, 1970, p. 39) : La première scène se déroule sur une place, un endroit public. Elle foisonne de monde venant pour des achats « *Jour de marché* » (E. Ionesco, 1970, p. 39), sortant de la messe ou se retrouvant pour discuter. Le dramaturge envisage un plateau très vaste admettant des entrées et sorties avec une grande foule réelle ou illusoire. Il s'agit d'une scène ouverte où les personnages vont et viennent librement : « *le cinquième et le sixième homme sortent. Entrent la troisième et la quatrième femme et le troisième et le quatrième homme. Les hommes par la gauche, les femmes par la droite, comme toujours.* » (E. Ionesco, 1970, p. 51). Les occupants déambulent sur la scène, conversent de tout type de sujets, notamment la mystérieuse maladie qui fait irruption dans leur ville. Subitement, tous s'aperçoivent de la mort des bébés de l'un d'entre eux. À partir de ce moment, les personnages présents meurent à tour de rôle et peu à peu, la scène passe d'une phase d'agitation à un état d'inertie.

*Dans la rue* (E. Ionesco, 1970, p. 67) : La scène se déroule également sur une place publique. Elle rassemble un nombre considérable de personnages. Le fonctionnaire de la ville tient un long discours qui fait l'état des lieux de l'évolution de la maladie. Il annonce que la ville est encerclée par des soldats. Il n'est alors pas possible d'y entrer ou d'en sortir. Il préconise aussi des barrières pour limiter les risques de contagion : il interdit les regroupements de personnes dans la rue, ordonne la surveillance des maisons infectées afin que personne ne s'y approche et que les suspects soient dénoncés et abattus.

*Scène dans la maison* (E. Ionesco, 1970, p.72) : La maison est un cadre intime où vivent un Maître de maison et ses domestiques. Ce maître s'applique à respecter scrupuleusement les recommandations pour éviter d'être atteint par le mal au point où son obsession hygiénique frise la paranoïa. Il ordonne qu'on ferme toutes les issues pouvant servir de passage à l'air, s'isole du monde extérieur. Ses meubles et même la nourriture sont constamment désinfectés : « pour toucher aux mets prenez vos gants blancs. [...] Faites brûler de l'encens. » (E. Ionesco, 1970, p.76). Il fait chaque geste avec précaution, use de tous les moyens dont il dispose pour se protéger de la maladie. Il est quand même atteint par la mort qu'il redoute.

*Scène dans une clinique* (E. Ionesco, 1970, p. 83) : Émile et Jacques rendent visite à leur ami Alexandre interné dans une clinique. Suite à des différends qui les ont éloignés, ils entreprennent de se réconcilier. Mais Alexandre meurt sans avoir pu réparer la brouille qui les opposait.

*Rencontre dans la rue* (E. Ionesco, 1970, p. 95) : Deux bourgeois se rencontrent dans la rue. L'un arrive d'un quartier insalubre où le taux de

contamination est accru. Son interlocuteur lui reproche vivement de fréquenter des milieux très touchés par la maladie et craint d'être contaminé. Mais lorsqu'il apprend qu'un homme qu'il avait rencontré récemment dans un milieu décent pour parler affaire est mort de la maladie, il réalise qu'il est lui aussi est un mort en sursis. L'autre lui tire dessus avant qu'il n'ait le temps de s'enfuir.

*Scène de la prison* (E. Ionesco, 1970, p. 104) : Deux prisonniers préparent une tentative d'évasion. Le geôlier vient leur annoncer qu'il n'est pas nécessaire de s'évader parce que la prison est plus fiable que le monde extérieur décimé par la maladie, avec des surveillants partout. Le geôlier tente de les convaincre qu'il est plus dangereux d'être dehors qu'en prison car tous les gardiens aux portes sont morts. Le premier s'entête et meurt par noyade, le second est tué par le geôlier qui se pend ensuite par peur d'être rongé par l'angoisse qu'inspire l'attente de la mort.

*Scène dans la rue* (E. Ionesco, 1970, p. 113) : Pierre rencontre Jacques et Émile dans la rue. Durant leurs échanges, il se plaint de migraines et commence à devenir pâle. Ses deux amis attribuent son état au choc qu'il ressent à cause de la mort d'Alexandre. Lorsqu'il tombe et meurt, Jacques et Émile s'obstinent à nier que les deux décès sont dus à l'épidémie.

*Scène dans la rue* (E. Ionesco, 1970, p. 119) : Un passant raconte à son compagnon qu'en quittant la maison de ses amis ils étaient deux et qu'à son retour, il trouve onze cadavres. Il est préoccupé de savoir si la multiplication a lieu de leur vivant ou après leur mort.

*Scènes simultanées à l'intérieur* (E. Ionesco, 1970, p. 120) : Jean et Pierre s'étant échappés de la campagne se retrouvent aux côtés de leurs conjointes. Dans le premier cas, Jean demeure aux côtés de Jeanne lorsqu'elle agonise et dans le second cas, Lucienne effrayée et impuissante prend la fuite. *Autres scènes simultanées toujours à l'intérieur* (E. Ionesco, 1970, p. 129) : La première scène présente une mère qui oblige sa fille à se rendre à un bal clandestin. Elle est tellement préoccupée par la fête qu'elle ignore la détérioration de l'état de santé de sa fille. La seconde présente un voyageur fatigué qui se rend dans une auberge. Il commande une bière mais lorsque la servante revient, elle le trouve mort.

*Scène de nuit* (E. Ionesco, 1970, p. 138) : Elle montre une avalanche de situations désespérantes. Cinq fenêtres s'allument successivement. On y voit apparaître des femmes et des hommes qui appellent au secours tentant d'échapper à la mort. Certains vieillards optent pour le suicide, une infirmière étrangle sa vieille patiente pour s'emparer de son argent. Les agents de la police tirent sur ceux qui tentent de s'enfuir des maisons contaminées... [*Suite de la scène précédente*] (E. Ionesco, 1970, p. 147) : un officier intime l'ordre de tuer tous ceux

qui essaient de sortir. Il examine ses agents. L'un d'entre eux se sentant contaminé veut fuir mais ses compagnons le tuent.

*Scène dans la rue* (E. Ionesco, 1970, p. 151) : Un homme politique réunit une foule dans la rue. Il tient un discours d'incitation à la révolte dans lequel il accuse la classe dirigeante d'être le commanditaire du mal qui les extermine. Il accuse le parti au pouvoir d'être l'auteur de la mort des trois conseillers municipaux qui en réalité sont morts de la maladie. Il les pousse à tuer les croque-morts et insinue que le confinement est une stratégie pour les empêcher de réagir. Ses propos pleins de contre-vérités parviennent quand même à séduire certains qui le considèrent comme martyr pour la cause noble lorsqu'il tombe et meurt.

*Scène dans la rue* (E. Ionesco, 1970, p. 159) : Un autre démagogue s'en prend aux élites. Il engage une campagne électorale où il promeut la démocratie. Il promet d'améliorer les conditions de vie du peuple par l'allègement fiscal, l'augmentation des salaires. Il leur assure d'instaurer la justice sociale, de privilégier la liberté et prône une révolution pacifique dans la légalité. Ce dernier profite de l'urgence sanitaire pour préparer son accession au pouvoir en dénigrant les dirigeants actuels et en manipulant son auditoire.

*Scène des docteurs* (E. Ionesco, 1970, p. 166) : Les médecins se retrouvent en conseil pour tenter de trouver les causes du mal et les éventuelles solutions. Ils refusent, pour la plupart, d'admettre que leur science est impuissante face au phénomène et accusent le peuple de ne pas respecter les conditions d'hygiène. Ils envisagent aussi de mettre les administrateurs de la ville aux arrêts. Pour eux, les personnes qui meurent n'ont pas conscience de l'ampleur du mal. Deux d'entre eux qui reconnaissent leurs limites meurent l'un après l'autre. Les autres se lèvent et sortent se croyant immortels. Puis on entend en coulisses des bruits de chute.

*Scène dans la rue* (E. Ionesco, 1970, p. 178) : Un vieil homme et une vieille femme se baladent tranquillement. La femme est contemplative et s'extasie devant tout ce qu'elle voit. L'homme est plaintif et ennuyé. Soudain, la femme est atteinte par la maladie et avance péniblement. Le vieux la soutient jusqu'à ce qu'ils sortent de scène. Peu après, des femmes entrent dans un magasin dont les propriétaires viennent de mourir. Ne craignant pas la maladie, elles se précipitent sur les articles (robes, chapeaux, et bijoux) et s'adonnent à cœur joie à une séance de pillage.

*Scène dans la rue* (E. Ionesco, 1970, p. 200) : Les femmes des quartiers démunis se plaignent de ne pas avoir à manger, d'être lésées au profit des quartiers riches. Elles tentent de s'emparer du fonctionnaire municipal pour le manger mais il leur échappe. Ensuite, elles disputent le bébé d'une femme dans l'intention de le manger. Prenant la fuite, elle est poignardée par un homme qui

emporte le bébé. Deux autres hommes s'emparent de son corps pour en faire de la nourriture. Après cette scène anthropophage, on voit apparaître une femme qui vend des pâtés de viandes humaines.

*Scène finale* (E. Ionesco, 1970, p. 210) : Un fonctionnaire annonce à la foule que la maladie recule car selon les statistiques, le nombre de mort est considérablement réduit. Alors qu'ils se réjouissent, un incendie envahit le plateau. Tous vont périr inévitablement parce que tout le plateau est embrasé.

[*Devant le rideau...*] (E. Ionesco, 1970, p. 222) : Un homme apparaît sur le plateau, il s'adresse à la foule, il est pris d'un malaise. Quelques temps après, son corps est mis dans un cercueil et emporté par deux gaillards.

La différence de nombre relative à la structuration paginale suggère une brièveté de chaque scène. À chaque fait correspond un espace qui diffère des autres de manière descriptive. En clair, les actions sont produites en plusieurs lieux et exposent différentes situations qui sont en lien étroit avec le mal innommable. Par exemple, l'espace de la rue se prête à des projets politiques, aux pillages et au cannibalisme. Cette organisation scénique se réfère aux différentes attitudes et réactions que manifestent les individus. Certains tentent vainement de survivre. D'autres se suicident pour ne pas demeurer dans l'angoisse de la mort certaine. D'autres par contre sont appâtés par le profit et il y en a qui ne songent qu'à faire la fête. Par ailleurs, elle démontre que le phénomène s'intensifie en procédant par une explosion dans l'espace.

- Le déploiement du jeu scénique par la dynamique spatiale

L'étude des constituants scéniques de *Jeux de massacre* s'appuie sur le matériau d'un mal qui se répand à vive allure. Il sévit dans une ville entière. Au moyen de la réplique des personnages, le dramaturge précise qu'aucune zone n'est épargnée par l'épidémie : « Tout d'un coup, sans cause apparente, sans avoir été malades, les gens se mettent à mourir dans les maisons, dans les églises, aux coins des rues, sur les places publiques. [...] Il y a une progression géométrique de la mort » (E. Ionesco, 1970, p. 67). Il soutient que le mal ne connaît aucune limite, qu'il brise les cloisons et sévit en tout lieu contenant des hommes. Le dramaturge crée une analogie entre le nombre grandissant de morts et la propagation cartographique du mal. Les espaces s'accumulent au même titre que les cadavres. Même les espaces simplement évoqués « Paris, Berlin, Sicile » sont impliqués dans ce jeu de dynamisme. Dans cette mesure, les indices spatiaux mentionnés décrivent sommairement l'omniprésence du mal et sa progression tourbillonnante. La succession des espaces trace l'itinéraire du mal qui le ronge et permet d'évaluer son accroissement. La progression géométrique de la mort sous-entend l'expansion inaltérable de la maladie qui décuple les victimes. En

fait, la matérialité de cette hécatombe implique une sphère plus étendue. Cela explique le parallélisme entre les scènes qui ne sont pas nécessairement une suite logique les unes des autres.

Ionesco veut montrer la vitesse avec laquelle les morts prolifèrent dans l'espace. Il établit une proportion entre le nombre de morts et de lieux. À titre illustratif, « Quarante à soixante mille, d'après nos estimations gisent dans les hôpitaux, agonisent [...] soixante mille autres gisent dans leur maison avec les pompes funèbres à leur porte, en alerte. » (E. Ionesco, 1970, p.152-152). Le dramaturge utilise le mécanisme de multiplication pour déterminer l'intensification du phénomène. Ce procédé donne une vue kaléidoscopique des lieux évoqués dans la pièce ionescienne par un enchaînement des scènes sans réelle transition. Lesquelles « sont les divers tableaux d'une fresque ; leur succession transcrit en fait une juxtaposition dans l'espace » (C. Abastado : 1971, p. 190). Les espaces sont présentés comme une série de tableaux sur le plateau d'une façon impressionnante. L'espace scénique n'est pas une donnée uniforme ou continue qui évolue suivant un processus de linéarité. Eugène Ionesco effectue plutôt des collages pour aboutir à un espace fracturé voire émietté. De cette manière, la scène se transforme sans cesse, tel le comédien qui change de costumes au besoin de la scène à jouer.

Aussi les successions spatiales ont-elles un impact sur la pièce à jouer. La pièce est morcelée par les différents épisodes de la catastrophe. Par la même occasion, son rythme s'accélère en même temps que l'engrenage mortel engendré par les divers espaces. Sous cet angle, *Jeux de massacre* fonctionne comme « une pièce à tiroirs ». <sup>2</sup>En effet, la multiplicité de la scène impose une structure éclatée à la pièce qui donne l'impression de se dérouler partout à la fois. « La représentation contemporaine travaille essentiellement sur l'espace. Loin de l'unifier, elle le brise, loin de le rendre cohérent, elle l'irrationalise, interdit de le prendre comme un tout logique, organisé », dixit A. Ubersfeld (1996, p. 105). Elle engage les acteurs dans une tourmente en enchaînant des actions brèves. Quant au lecteur-spectateur, il est embarqué dans une excursion en divers univers et réalités. De cette manière « c'est le regard du spectateur qui sert à faire le lien entre les différents épisodes. » (J. Gardes Tamine, M-C. Hubert : 2011, p. 152). Pour ce qui est du plateau, il ne peut rester statique, puisqu'il faut produire la sensation d'effervescence. Les trois entités subissent le mouvement d'agitation de l'espace.

---

<sup>2</sup> Pièce dépourvue d'unité d'action où des scènes épisodiques se succèdent de façon décousue, reliées entre elles artificiellement par une intrigue.

De plus, la maladie étend davantage ses racines et toute la ville est pleine de cadavres tel que justifié par la réplique suivante.

LE GEÔLIER : [...] Les gens gisent sur les trottoirs, au milieu de la chaussée, dans les appartements fermés, dans les églises et dans les temples. (E. Ionesco : 1970, p.107).

Le procédé d'énumération est mis à contribution pour montrer que les grandes aires et les surfaces restreintes sont toutes affectées l'une à la suite de l'autre. À cet effet, Ionesco pousse les dispositions scéniques à leur paroxysme. Si pour *Rhinocéros*, la trame évolue d'un espace très vaste qui rétrécit au rythme des métamorphoses, le processus est encore extravagant dans *Jeux de massacre*. La pulsation est plus intense du fait des alternances toponymiques rapides. L'espace se dilate et se contracte quasi arbitrairement. Il y a un chevauchement entre le trop-plein et le vide total, le complètement ouvert et l'hermétiquement fermé. Il alterne un marché, une maison, une rue, une prison, un hôpital, une auberge... La scène est construite sous le modèle d'un zigzag qui intercepte les actions des personnages. L'espace inflige une pression aux êtres qu'il abrite, ils n'ont pas le temps de réagir quand survient le danger. Mieux, il les livre à une fin inéluctable. Étant capable de revêtir plusieurs aspects, la scène se dédouble.

## 2.2. *Le dédoublement de la scène*

Le jeu spatial dans la pièce ionescienne admet diverses modalités. En plus de se multiplier d'un épisode à un autre, il se duplique, représentant ainsi deux lieux à la fois. Le dramaturge fait succéder les lieux en mettant en relief le parcours de la peste. Mais il marque une rupture à partir de la neuvième scène et l'éclatement prend une autre tournure. L'espace a l'air d'une scène qui jaillit de l'autre de temps à autre, se reconstitue aux yeux du lecteur-spectateur en se fractionnant. Ionesco introduit dans le cours de la pièce une succession de scènes sur une toile de fond d'intérieur avec toutes les commodités qui y renvoient. Il en résulte une sorte de clonage scénique dont les composantes du décor et du discours sont pareilles : lits et chaises, dialogue entre les deux parties en passant par l'attitude des personnages fictifs et homomatériels : mouvement et état. Pour ce faire, il indique la manière dont la scène doit être organisée.

Le plateau est partagé en deux et les deux scènes suivantes, A et B vont être jouées simultanément. Pour la partie à gauche du spectateur, il y a une fenêtre au fond, une porte à la gauche du spectateur, un lit à droite, contre une cloison réelle ou imaginaire qui sépare les deux parties du plateau.

Pour l'autre partie du plateau, également, un lit contre la cloison, une fenêtre au fond, une porte à la droite du spectateur.

Il y a également un siège dans chacune des deux pièces ainsi conçues. (E. Ionesco, 1970, p. 121).

Par cette didascalie, le dramaturge donne une description de la scène. Il présente deux espaces identiques contigus l'un à l'autre dont il mentionne minutieusement chaque détail afin de créer l'effet de simultanéité. Dans *Jeux de massacre*, la scène a une composition binaire. Elle fonctionne comme deux éléments d'une paire qui se détachent l'un de l'autre avant de se réunifier dans la suite de la mise en scène.

De même, le dramaturge présente deux faits presque similaires dont la lisibilité nécessite la scission du plateau en deux. Dans les deux cas, deux hommes quittent la campagne nuitamment afin de rejoindre leurs différentes compagnes. Tous deux prennent un risque considérable en se faufilant par les barrières d'une ville hautement surveillée. Quant aux deux femmes, elles expriment des préoccupations identiques. De cette manière, « Ionesco projette sur le décor dont les deux parties sont strictement symétriques, la symétrie des comportements des deux couples » (E. Ionesco, 1970, p. 271) tel qu'on peut le voir dans l'exemple ci-dessous.

#### Scène A

*Cette scène se passe du côté gauche pour les spectateurs. On entend frapper à la porte. Auparavant, on aura vu la première femme, Jeanne, se lever péniblement de son siège, visiblement en proie à l'inquiétude. Elle se précipite pour ouvrir la porte. Entre un homme, Jean.*

JEANNE

Comment tu as fait ?

JEAN

Je me suis glissé la nuit entre les sentinelles qui gardent la ville. Aux portes, j'ai failli être surpris plusieurs fois par les patrouilles.

JEANNE

Tu aurais été plus à l'abri là-bas dans la campagne. Mais je suis heureuse de te voir. Je ne l'espérais plus. Je voulais que tu ne sois pas là et j'aime que tu sois là.

JEAN

Eh bien, me voici. Les enfants sont restés, avec tes parents. Ne crains rien pour eux. Ils sont contents.

JEANNE

Qu'est-ce que nous allons devenir ?

JEAN

Dieu le sait peut-être.

#### Scène B

*Cette scène se passe du côté droit pour les spectateurs. On entend frapper à la porte. Auparavant, on aura vu la femme de cette scène, Lucienne, se lever péniblement de son siège, elle se précipite pour ouvrir la porte. Entre un homme, Pierre.*

LUCIENNE

Comment tu as fait ?

PIERRE

Je me suis glissé la nuit entre les sentinelles qui gardent la ville. Aux portes, j'ai failli être surpris plusieurs fois par les patrouilles.



LUCIENNE

Tu aurais été plus à l'abri là-bas dans la campagne. Mais je suis heureuse de te voir. Je ne l'espérais plus. Je voulais que tu ne sois pas là et j'aime que tu sois là.

PIERRE

Eh bien, me voici. Les enfants sont restés, avec tes parents. Ne crains rien pour eux. Ils sont contents.

LUCIENNE

Qu'est-ce que nous allons devenir ?

PIERRE

Dieu le sait peut-être.

(E. Ionesco, 1970, p.121-122).

Le dramaturge précise que le plateau doit être divisé en deux. La scène est donc jumelée et la scission s'observe aussi bien graphiquement dans la pièce écrite que scéniquement c'est-à-dire sur le plateau de spectacle. Les deux scènes sont jouées au même moment et traitent des retrouvailles des deux couples. Les personnages sont enclins à la même lassitude, font les mêmes mouvements, disent les mêmes choses.

Les répliques de la scène A sont répétées dans la scène B par un processus d'alternance. « Cette alternance de répliques crée un étrange effet d'écho ». (E. Ionesco, 1970, p. 272). Il en résulte un jeu de miroir étant donné que la scène B apparaît comme le reflet de la scène A. L'écho a aussi valeur de justification et de confirmation. La seconde scène intervient pour rendre plus expressive la réalité qui prévaut : l'épidémie et la mort. La présence de « la mort à tous les coins de rues et de chambres de cette ville interrompt tout discours et le transforme en une seule pensée chargée d'impatience et d'impuissance, en la seule interrogation sans réponse » selon S. Benmussa : 1971, p. 130). Par ailleurs, les deux scènes simultanées attestent que les angoisses éprouvées par chaque individu en cette période de trouble sanitaire rejoignent l'épouvante collective. On verra donc dans les maisons où ils sont confinés, ces hommes avoir des attitudes quasiment pareilles et tenir des conversations identiques ou tout simplement relatives au même contexte. Les deux scènes que représente Ionesco occupent des positions adjacentes autant à la lecture qu'au spectacle et sont impliquées dans un rapport de parallélisme au travers duquel on peut lire une duplication de l'espace. Dans la scène suivante, le dramaturge poursuit l'emploi du procédé de simultanéité en créant, cette fois, une fusion dans le dialogue qui se dissocie à la représentation.

Dans les deux autres scènes simultanées, les faits se déroulent dans la chambre d'une jeune fille et une chambre d'auberge. Les deux actions débutent au même moment. Ainsi, on peut voir :

*Le plateau est partagé en deux.  
Deux scènes simultanées.*



fusionnant avec celles de droite l'incitent à un effort de concentration de sorte à distinguer les deux situations dans son imagination.

En outre, l'espace que présente Ionesco s'identifie à une scène unique possédant plusieurs compartiments. Dès lors, le dramaturge opère un transfert spatial. Selon lui, « le théâtre est autant visuel qu'auditif. Il n'est pas une suite d'images, comme le cinéma, mais une construction, une architecture mouvante d'images scéniques » (Eugène Ionesco : 1966, p. 63). En ce sens, la scène se décentralise, jouit d'une certaine élasticité pour se retrouver à chaque partie du plateau. Pour ce qui est du rapport entre les mouvements de la scène et l'idée de la pièce, ils permettent de saisir dans sa globalité l'image de la mort triomphante. À travers la fusion des espaces « dans ces "deux scènes simultanées", Ionesco veut montrer que la mort frappe partout de façon identique, quels que soient les milieux, quels que soient les âges » (E. Ionesco, 1970, p. 273). Autrement dit, en présentant plusieurs milieux de vie à la fois, la scène révèle le caractère impartial de la mort qui agit sans discrimination de genre, de classe sociale et d'apparence. En dehors des scènes jumelles, certaines scènes successives comme celles des deux officiers ne sont pas présentées simultanément mais sollicitent le caractère double car l'une s'effectue à droite et l'autre à gauche du plateau.

De ce qui précède, la scène s'offre en spectacle. Disloquée puis rassemblée, elle s'adonne à une sorte de chorégraphie au cours de laquelle elle sort d'elle-même et se présente sous la forme de séquences. L'espace scénique ne peut être envisagé comme un tout homogène dont la caractéristique est unique, puisqu'il s'agit d'un espace composite, protéiforme, se multipliant selon un modèle chronologique et se dédoublant au rythme des péripéties. Quelle est la portée esthétique-idéologique que dévoile cette architecture scénique atypique ?

### **3. La réinvention de la scène et les horizons de sens de la mise en jeu de l'espace scénique**

Partant du principe selon lequel le théâtre est un jeu débouchant sur des enjeux, les configurations du jeu scénique sont sujettes à des interprétations dont le principal but est d'en évaluer la teneur artistique et de découvrir les idées dont elles servent de prétexte. Ce sont des symboles dont il convient de déterminer les horizons de sens.

#### *3.1. L'espace scénique comme facteur d'innovation dramaturgique*

Eugène Ionesco estime que tout n'est pas que parole au théâtre et que les gestes ainsi que la scène elle-même constituent chacun un langage à part entière. Il va sans dire que le procédé de déconstruction qui s'applique au personnage, au discours, à l'action ne fait pas abstraction de l'espace scénique. De ce fait, ses

différentes modalités sont un moyen de rupture et d'innovation. Le dramaturge n'envisage pas la scène comme une donnée figée, mais la conçoit plutôt comme une entité à explorer, à réexaminer et à manipuler pour la revêtir perpétuellement d'un nouvel aspect. Elle est une entité autonome dont la visibilité ne dépend pas exclusivement des hommes et objets qui la peuplent. Dans un premier temps, l'espace ionescien, en l'occurrence celui de *Jeux de massacre* se démarque des appréhensions traditionnelles. Ionesco défie les normes aristotéliennes qu'il estime contraignantes. La liberté créatrice qu'il recherche trouve son sens dans ce déferlement spatial. La structure classique indique qu'en un seul lieu se tient une action. Tel qu'on a pu le constater, la pièce comporte une multitude de lieux et à chaque endroit correspond une histoire. Pour lui, le dramaturge, en tant qu'artiste est en droit d'exploiter toutes les ressources dont il dispose et d'aller en quête de celles qu'il n'a pas en vue de créer une mise en scène authentique. Pour cela, Ionesco recourt à diverses possibilités. Il ne se borne pas à illustrer des fondements déjà existants mais s'évertue plutôt à les réinventer. Le dramaturge « s'efforce donc de promouvoir une nouvelle perception artistique, donc de contribuer au renouvellement du théâtre. » (E. Jacquart, p. 38). Il se distingue par son culte de la nouveauté mise à contribution pour créer un monde en décadence. Partant, le principe de bienséance est aboli par l'avalanche de morts qui peuple l'univers dramatique. La mise en scène embarrasse le regard du lecteur-spectateur. En fait, il ne se retient guère de matérialiser l'horreur sur la scène à travers les cas de violence et de meurtre tels que celui où l'infirmière étrangle la vieille ou encore celui de la femme poignardée dans le dos.

En plus, Eugène Ionesco démontre son attachement au style neutre. Dans la plupart de ses pièces, le dramaturge fait une description détaillée voire chirurgicale des accessoires du décor. Pourtant, en ce qui concerne les éléments identificatoires de l'espace, il est succinct et imprécis. La première didascalie décrit la scène sans la situer précisément. L'auteur indique que « la scène représente une ville, la place. Ce n'est pas une ville moderne, ce n'est pas une ville ancienne. Cette ville ne doit avoir aucun caractère particulier [...]. » (E. Ionesco, 1970, p. 39). Le portrait spatial présenté par l'auteur est vague comme si la trame se déroulait juste « quelque part ». Il s'agit d'une ville sans nom, n'appartenant à aucune époque précise. L'article indéfini « une » est employé dans ce contexte pour renvoyer à ce qui est dépourvu de tout marqueur d'identification. Il fait usage du procédé d'anonymisation en brouillant les pistes de référencement au réel. À l'opposé de ses précurseurs lointains<sup>3</sup> ayant le souci

---

<sup>3</sup> Il s'agit des dramaturges qui ont en partage les règles promulguées par la poétique aristotélienne.

de la vraisemblance, Ionesco opte pour un espace géographiquement non localisable. Le dépouillement de traits caractéristiques de l'espace inscrit l'action dans l'intemporel comme n'appartenant pas à une époque déterminée. Dans la même logique, le dramaturge évoque des cités en les détachant de leur système de localisation originelle : « ce phénomène a été signalé les deux dernières fois dans des endroits très lointains, à Paris et dans une autre ville de l'antiquité, Berlin » (E. Ionesco, 1970, p. 39). Il bouleverse la règle chronologique car ni Paris ni Berlin ne sont des villes de l'antiquité. Il s'agirait plutôt de Thèbes en allusion à *Œdipe roi* de Sophocle<sup>4</sup>. Ionesco fait intervenir le procédé de distanciation par le recule qu'il prend lui-même par rapport au fait représenté et celui qu'il suggère au lecteur-spectateur par les indices spatiaux.

Aussi, les aspirations novatrices du dramaturge sont exhalées par l'inclusion d'une technique relevant du domaine cinématographique. On peut lire dans cette représentation successive l'effet de travelling qui « constitue un déplacement dans l'espace de l'appareil de prise vues. » (M-T. Journot, 2006, p. 120). Cette technique se distingue en différents types (travelling horizontal, vertical, avant arrière, etc.) qui sont employés selon les circonstances à mettre en évidence et surtout l'effet que l'on veut produire. La constitution de *Jeux de massacre* privilégie un travelling horizontal ou latéral. La raison est que la pièce est répartie en plusieurs séquences qui se greffent les unes aux autres. Elles suivent une exploration spatiale en alignant les tableaux mortuaires. L'effet de travelling se rapportant au déplacement, constitue l'une des modalités de la dynamique d'occupation de l'espace dramatico-scénique. « Dans un mouvement effectué de gauche à droite, la caméra accompagne donc une action dans un décor qui se dévoile ou qui change progressivement aux yeux du spectateur. » (C. Guyon : 2011). Le travelling vertical révèle au fur et à mesure le lieu et l'action. Il permet de percevoir la façon dont le dramaturge organise la multitude de lieux mis en scène et l'attitude par laquelle le lecteur-spectateur sillonne l'univers de la fiction et de la représentation. Étant donné sa focalisation sur le sujet ou le personnage de la scène, « le mouvement de la caméra suit généralement le même rythme que le sujet. Cela donne du dynamisme à la scène et permet au spectateur d'adopter le rythme du sujet de la scène. » (C. Guyon : 2011). Le lecteur-spectateur est cœur des péripéties. Il scrute chaque composante de la scène. Comme un témoin privilégié de la scène à laquelle il assiste, le travelling lui permet de percevoir la traçabilité du mal qui sévit dans la ville représentée, c'est-à-dire la découverte des premiers cas de contamination jusqu'à l'annonce de sa

---

<sup>4</sup> Dans la pièce, une épidémie de peste s'abat sur la ville de Thèbes. Œdipe est identifié comme la cause de ce malheur pour avoir tué son père et commis l'inceste avec sa mère.

régression. Il est considérablement impliqué et, par conséquent, aucun détail n'échappe à sa vue. En plus de sa qualité première, ce dernier devient acteur dans une certaine mesure puisqu'introduit dans la mise en scène. Que doit-il retenir de la pièce ?

### 3.2. *Réflexions sur la tragique condition existentielle*

La pièce ionescienne propose plusieurs thèmes qui se révèlent selon la compréhension de chacun. Il faut souligner qu'en dépit de la diversité des domaines relatifs aux idées de la pièce, elles ont pour centre d'intérêt commun la nature humaine, ses défauts, ses limites, ses angoisses et ses défis. Dans *Jeux de massacre*, Ionesco s'en prend à la propagande politique, relève la sollicitation de l'action salvatrice de Dieu, dénigre le manque de solidarité ainsi que l'avidité. Il est vrai qu'en lisant la pièce, on s'aperçoit qu'Eugène Ionesco expose une pluralité de préoccupations mais il manifeste plus sa hantise pour la question de la mort, dévoile son angoisse à l'idée de devoir mourir et montre son indignation envers « des gens qui ne redoutent pas la mort. » (E. Ionesco : 1977, p. 194). Il communique sa crainte de la mort à ses sujets qui luttent inefficacement pour surmonter la maladie. Ces personnages usent de moyens de protection mais sont désarmés par la mort.

En effet, les séquences qui s'enchaînent se rapportent à une réflexion sur un thème spécifique mais la pièce tire sa signification de la mort car elle est omniprésente dans l'œuvre. De la scène initiale à celle de clôture, il est question de mort. Alors que dans *Le Roi se meurt*, Bérenger 1<sup>er</sup>, lorsqu'il reçoit l'annonce de sa mort, s'interroge désespérément « Pourquoi suis-je né si ce n'est pas pour toujours ? » (E. Ionesco : p. 66), avec *Jeux de massacre*, Ionesco surpasse magistralement les dissertations et les simples appréhensions sur la mort. En représentant une maladie mortelle, l'idée première qui se dégage est celle de la mort autour de laquelle se greffent les contingences sociales, politiques pour ne mentionner que ces thèmes.

De prime abord, le mal est présent sur la scène mais sous la forme d'une rumeur. Par la suite, il se matérialise par la mort des deux bébés. Ionesco la sort du cadre discursif et la personnifie en insistant sur son absolutisme. En clair, la pièce traite de la suprématie de la mort. Elle n'est pas qu'évoquée mais bien visible dans le geste des personnages qui victimes d'une agonie sans remède, s'écroulent comme des pantins. En réalité, ce mal qu'on ne nomme pas par ignorance ou par crainte est la peste et l'auteur utilise l'image de cette maladie mystérieuse et incurable dont on ne connaît pas la cause exacte : « seulement les singes attrapent cette maladie. [...] Pourtant, ce sont les gens qui apportent le

virus ». (E. Ionesco : 1970, p. 40-41). Il en ressort que ce mal est une chose naturelle contre laquelle ils s'insurgent désespérément et inutilement.

Dans la pièce, « la mort qui frappe sans distinction de classes, d'âges ou de capacités intellectuelles, est armée de la peste ; et la peste fait le vide sur le théâtre en multipliant les chutes muettes. » (G. Ernst : 1996, p.108). Les cadavres s'amoncellent sans répit sur le plateau. L'ambiance que procurait la grande foule est d'un moment à l'autre remplacée par un silence de cimetière dû au dépeuplement occasionné par la mort. Au moyen de l'agitation qui caractérise la scène et l'attitude des personnages qui se débattent en vain, Ionesco exprime l'épouvante devant l'évidence de la mort. Contrairement personnages de *Rhinocéros*, ceux de *Jeux de massacre* ne cèdent pas à la passivité. Bien au contraire, ils tentent de demeurer en vie par tous les moyens même s'ils se savent vaincus d'avance.

La mort est la plus tragique réalité de la condition humaine en ce sens qu'elle n'a pas de remède et n'épargne personne. Entendue comme inévitable, elle triomphe en dépit des commentaires sur son emprise et des précautions. À cet effet, l'allure ahurissante à laquelle elle se propage fait montre de l'impuissance de l'homme et la vanité de ses efforts contre la mort. Également, la mort semble la parfaite illustration du destin inéluctable. D'ailleurs, Eugène Ionesco souligne que « la mort est le but de l'existence. » (E. Ionesco : 1967, p. 35). Pour lui, si tant est que tout être humain est de condition mortelle, la vie est un parcours qui échoue inévitablement sur la mort. Il ajoute que « la signification de notre existence, c'est que nous sommes là dans l'étonnement et que nous sommes faits pour la mort ». ((E. Ionesco : 1996, p. 196). En d'autres mots, la mort est le destin universel de l'humanité entière. Pour ce fait, les protagonistes ionesciens sont des êtres condamnés à mourir. Dans la pièce il ne s'agit de la mort accidentelle ou circonstancielle de deux ou trois individus. On a plutôt affaire à une hécatombe préméditée par le destin. Cela s'explique par le fait qu'il n'y a quasiment pas de survivants dans la pièce car ceux qui échappent à la peste meurent de famine, sont tués par leurs contemporains ou encore sont consumés par l'incendie qui se déclenche à la fin. En tant que conjoncture incontournable et toujours victorieuse, la mort met en évidence la vulnérabilité de l'espèce humaine.

Eugène Ionesco met en scène une vision pessimiste du monde. Pour lui, il est impossible à l'homme de freiner les circonstances pouvant entraîner sa déchéance. De fait, la primauté de la mort découle de la conception apocalyptique qu'a Ionesco du monde. Dans sa conception, tout événement qui menace d'anéantissement la vie humaine est en rapport avec l'apocalypse. Il l'exprime en ces termes :

Depuis, le sentiment apocalyptique s'est avivé, précisé, affirmé, et je vous ai dit son importance dans *Macbett*, dans *Jeux de massacre*. Mais ce sentiment, chez moi, a toujours existé. J'ai toujours eu une vision, un sentiment apocalyptique de l'histoire. Cela est peut-être dû à ma formation chrétienne, mais me semble surtout être justifié par les événements actuels. Nous vivons une époque apocalyptique, à chaque moment de l'histoire c'est l'apocalypse, mais c'est plus ou moins évident, plus ou moins marqué. J'ai l'impression que le monde va vers une catastrophe. (E. Ionesco : 1996, p. 177)

Le dramaturge représente une ville décimée par la mort et une humanité qui frôle la disparition. Dans ces conditions, il témoigne d'une hantise de tout ce qui a caractère de destruction comme les guerres, les épidémies, les crimes antisémites, etc. La scène théâtrale est pour lui le moyen de ses questionnements, de ses idéaux et l'exutoire de ses tourments intérieurs.

## Conclusion

De cette étude sur les configurations du jeu scénique, il ressort qu'Eugène Ionesco fait une représentation étrange de l'espace scénique. Il met en scène un espace contaminé par une maladie mortelle et qui au lieu d'être un cadre protecteur pour ceux qui l'occupent les expose au mal. Il les torture, les emprisonne, les détruit. L'espace qu'il soit un lieu parfaitement clos ou ouvert ne garantit pas une barrière fiable contre le mal qui rode et tyrannise ses habitants. En plus de son caractère étrange, on assiste à une effusion de l'espace scénique. La scène jouit d'un caractère dynamique et multipliable. Dès lors, elle se met en mouvement, se mêle au jeu par la séquentialisation en dix-huit épisodes se déroulant en plusieurs milieux qui alternent constamment. Cela démontre clairement que le mal dont il s'agit est un fléau qui se déploie dans toute la ville. Le phénomène ne gracie personne, ni médecins ni politiciens encore moins riches et paysans. Il est aussi à noter que l'effet de prolifération cher à Ionesco se manifeste autant par le foisonnement des espaces que par celui du langage et des objets comme dans *Les chaises*<sup>5</sup>.

En plus, la scène se dédouble de manière fantastique, en représentant simultanément deux endroits. Elle fait du plateau compact une matière élastique, morcelable. La scène est plus mobile que les personnages tyrannisés par le mal et dont la durée de vie est très brève. Par ailleurs, elle conditionne le déroulé de la trame et permet d'accéder au sens de la pièce. Ce mécanisme rejoint l'avis de (A. Rykner : 2010, p. 12) qui estime qu'il faut « redonner à la scène son pouvoir ». Eugène Ionesco s'inscrit dans cette mouvance et fait du déploiement du jeu

---

<sup>5</sup> Pièce d'Eugène Ionesco dans laquelle les chaises arrivent sur le plateau à une vitesse fulgurante jusqu'à cerner les personnages humains.



spatial un moyen de promouvoir le renouveau dramatique. Il met en scène un espace anonyme, dépourvu de caractéristiques singulières pouvant servir à son identification afin de créer un effet de distanciation. Également, la construction de la scène participe des innovations techniques dans le théâtre ionescien à travers une sorte de travelling qui permet au lecteur-spectateur d'atteindre la dimension d'omniscience relative au jeu scénique. Le modèle scénique que présente Ionesco résonne d'une préoccupation métaphysique, une réflexion profonde sur la mort à laquelle se greffe une vision pessimiste du monde. Le dramaturge théâtralise la mort en l'étalant sous des formes variées : maladie, suicide, famine, meurtre, etc. Cette procédure met en évidence l'insignifiance de la vie humaine. Pour Ionesco, cette dernière n'est qu'un jeu de massacres qui tendent à exterminer l'homme, incapable d'aller à l'encontre des déboires que lui impose sa condition. Les modalités spatiales inversées par le lieu invariable dans *En attendant Godot* que précise la mention « Lendemain... Même endroit » (S. Beckett : 1952, p. 79) ne s'inscrivent-elles pas dans ce même élan du jeu scénique ?

## **Bibliographie**

### **1. Corpus**

IONESCO Eugène, 1970, *Jeux de massacre*, Paris, Gallimard.

### **2. Autres ouvrages de référence**

ABASTADO Claude, 1971, *Présence littéraire Ionesco*, Paris, Bordas.

BECKETT Samuel, 1952, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuits.

BENMUSSA Simone, 1971, *Eugène Ionesco*, Paris, Seghers.

BLEDE Logbo, 2016, *La pièce de théâtre, une littérature pour les arts du spectacle*, Abidjan, EDUCI.

ERNST Gilles, « Déjà Fini » *Lectures de IONESCO*, 1996, p.87.

GARDES-TAMINE Joëlle et HUBERT Marie-Claude, 2011, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin.

GUYON Christopher, 6 juillet 2011, « Travelling au cinéma », devenir réalisateur.com.

IONESCO Eugène, 1966, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard.

IONESCO Eugène, 1967, *Journal en miettes*, Paris, Gallimard.

IONESCO Eugène, 1973, *Le Roi se meurt*, Paris, Gallimard.

IONESCO Eugène, 1977, *Antidotes*, Paris, Gallimard.

IONESCO Eugène, 1996, *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris, Gallimard.

JACQUART Emmanuel, 1998, *Le théâtre de dérision, Beckett, Ionesco et Adamov*, Paris, Gallimard.

JOURNOT Marie-Thérèse, 2006, *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin.

- PAVIS Patrice, 2019, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.
- PRONKO Leonard Cabell, « Le monde étrange et familier de Ionesco », *Les critiques de notre temps et Ionesco*, GARNIER FRÈRES, 1973, p. 62.
- PRUNER Michel, 2012, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin.
- UBERSFELD Anne, 1996, *Lire le théâtre II*, Paris, Éditions BELIN.
- UBERSFELD Anne, 1996, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Éditions du Seuil.
- RYKNER Arnaud, 2010, *Les Mots du Théâtre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- TOBI Saint, 1973, *Eugène Ionesco ou à la recherche du paradis perdu*, Paris, Galli