

DILEMME DU VERBAL VERSUS VISUEL.
ANALYSE DES IMAGES DANS
L'HOMME AUX VALISES D'IONESCO

JUDIT LUKOVSKI

Université de Debrecen
Egyetem tér 1.
4010 Debrecen
Hongrie
lukovszki@delfin.unideb.hu

Abstract: There is a tendency these days that makes us move away from the text to the direction of performance. The distinguished role of the text is becoming weaker; interest is focused on forms of expression that also stimulate our senses. The relation between the writer Ionesco and this tendency is close. Temporally considered, writing gives its place to messages which are made for the eyes: the ageing Ionesco is losing his belief in the power of the text, he only creates paintings near the end of his life. Also, sacred Christian, Tibetan, zen, etc. texts teach him the respect of silence. And silence gives place to images. This paper presents these issues with the help of an interpretation of one of Ionesco's plays, written in 1975, *L'homme aux valises*.

Keywords: Eugène Ionesco, performance, vision, Alfred Jarry, image

On observe aujourd'hui (et aujourd'hui veut dire : depuis un siècle au moins) une tendance qui nous éloigne du texte dans la direction de la performance (pour utiliser un terme aussi général que possible). Il est probable que cette tendance est encore plus vieille et qu'elle est née avec le texte même. Au XVII^e siècle — siècle qui avait une foi profonde dans la force communicative du texte — on voit des Corneille, Racine et autres, donner des lectures de leurs textes. Cet état de pré-représentation ajoutait aux qualités linguistiques-stylistiques du texte le plaisir d'entendre le ton de la voix de l'auteur, identifier les accents qu'ils posaient dans leurs textes, ainsi de suite. Alors au rôle de l'intellecte s'ajoutent les rôles de différentes perceptions : l'ouïe et la vue (entre autres). Avec le temps cette tendance vers la performance ne fait qu'ac-

centuer et de nos jours on a du mal à convaincre nos enfants à se mettre à la lecture solitaire. Ils préfèrent écouter, voir, participer...

Je vois entre cette tendance générale et Ionesco une articulation organique. Qui ne veut pas dire que Ionesco ait créé son oeuvre de théâtre sous la pression d'une tendance extérieure. Il y a plutôt un synchronisme heureux qui s'observe entre l'évolution du monde et celle de notre auteur. Concrètement entre le choix que l'époque ET Ionesco font, tout en affirmant la position «*primus inter pares*» de la *vue* parmi les différents moyens de perception.

Ne nous hasardons plus aux dangers de nous égarer dans les généralités. Examinons le phénomène du cheminement du texte à l'image (du conceptuel au visuel) dans le cas concret d'Ionesco. Pour le faire, nous aurons besoin de quelques remarques préliminaires concernant le monde ionescien. Mon hypothèse est la suivante : c'est une *crise* de conscience qui est derrière ce glissement progressif vers le *visuel* dans le cas d'Ionesco. Et ce glissement aboutira au silence total du dramaturge pour qu'il se laisse transformer en peintre. Au point culminant de cette évolution se situe la pièce : *L'Homme aux valises*¹ dont je donnerai l'analyse du point de vue de la problématique de l'image. La crise que Ionesco est obligé de vivre, malgré son caractère privé est intéressante à étudier. D'abord parce que c'est Ionesco qui le veut (il nous laisse des écrits autobiographiques : essais et journaux où il en parle publiquement), et parce que le problème confronté par Ionesco est un problème que nous, enfants de la modernité, post-modernité, post-post-modernité, pouvons avoir connu ou connaître.

Ionesco cherchait à retrouver le langage créateur de la tradition. Qu'il ne pouvait pas être content du résultat de sa recherche, cela s'explique par le fait que l'homme au XX^e se trouve déraciné de ces origines divines. On peut partir de la question : comment l'écrivain (l'homme qui écrit) peut-il arriver à voir la langue comme moyen de communication insuffisant ? La réponse : c'est qu'à ces appels Dieu ne répond pas. Il traverse l'expérience connue par l'homme moderne (européen) que l'Absolu est impossible à contacter. Comme Ionesco écrit dans *La main peinte* :

Depuis longtemps ... je me suis mis à la recherche de l'innommable, de l'indicible, Celui qui a une infinité de noms et que nous appelons Dieu. En quête de l'absolu. Impossible aventure, impossible quête. J'ai cru un

¹ E. Ionesco : *L'Homme aux valises*, in : *Théâtre Complet*, Paris : Gallimard, 1991.

moment que je pouvais Le trouver à travers Jésus-Christ. Mais je fus trop troublé par les gnostiques².

Ionesco ne se borne pas à la lecture des textes sacrés du christianisme pour trouver un moyen de résoudre son problème. Il essaye autres cultures, autres connaissances religieuses aussi. Comme, par exemple le Bouddhisme Zen. Les traces de cette expérimentations sont gardées dans son roman : *Le Solitaire*, qui lui servait de source pour créer *Ce formidable bordel!*³ Dans sa vie même (que nous connaissons à travers des interviews, des journaux, etc.) on peut observer une sorte de pulsation : déjà au tout début la sérénité de l'enfance s'entremêle avec des moments cruels. Et il lui est difficile de ressentir l'existence de Dieu dans un monde, où : «Le Mal revêt des aspects innombrables, et donc nous sommes voués au mal. C'est Lui qui est le prince de ce monde. Et je combats quand même⁴.»

De cette situation désespérée naîtra l'exigence du silence, qui dans son cas est une sorte de paradoxe, puisque le théâtre est un art qui se base sur le dialogue entre les personnages. Pour arriver à la constatation que :

Ce n'est pas par la littérature qu'on arrive dans le voisinage de Dieu, on doit Lui parler avec des paroles appropriées, des paroles éprouvées... Les paroles peuvent être muettes. Le silence de la méditation parle⁵.

Il nous crée toute une série de textes dramatiques, textes qui ne sont pas conformes aux normes de la communication et textes «classiques» aussi. Déjà dans ces «textes à dire» le rôle du silence est grand. Par exemple la conversation des bourgeois de la *Cantatrice chauve* est souvent entrecoupée de silence. Mais la plénitude éphémère et rare aussi apparaît sous forme du silence.

Le Vieux : Je me réveille quelquefois au milieu du silence absolu. C'est la sphère. Il n'y manque rien. Il faut faire attention cependant. Sa forme peut disparaître subitement. Il y a des trous par où elle échappe⁶. (6)

Ce silence prépare la place pour des images. Plus on avance dans son oeuvre, plus on découvre tout un système de messages visuels. Et

² Saint-Gall : Erker Verlag, 1987 : 16.

³ Soren Olsen en parle dans sa thèse : *L'essentialisme est un mysticisme* (Université d'Arhus) page web de l'auteur.

⁴ E. Ionesco : *Quelques nouvelles raisons de se désespérer*, in : *Un homme en question*, Paris : Gallimard, 1979 : 37.

⁵ E. Ionesco : *La quête intermittente*, Paris : Gallimard, 1986 : 39.

⁶ E. Ionesco : *Les chaises*, in : *Théâtre Complet*, Paris : Gallimard, 1991 : 170.

puisque ce message est onirique, son interprétation n'est pas toujours évidente.

Le texte dont je me servirai pour démontrer à quel résultat Ionesco aboutit-il dans sa quête spirituelle et dans la recherche de la forme appropriée : *L'Homme aux valises*, date de 1975, alors de cette dernière période de création où Ionesco passe de plus en plus de temps à Saint-Gall en Suisse, dans l'atelier de son ami Larèse, où il est tout heureux de peindre ses tableaux à dessein enfantins. Regardons alors, comment la visualité définit-elle ce monde scénique. C'est une pièce où Ionesco veut oublier complètement la tradition théâtrale classique. Il nous offre à *voir* (avant tout) un univers onirique où à l'aide des images accompagnées de la parole il nous suggère plutôt qu'il ne nous explique. C'est une oeuvre énigmatique, qui de par ce caractère voilé nous pousse à chercher la clef. Nous avons une chaîne de récits de rêves ou d'expériences vécus qui sans créer l'intrigue cohérente nécessaire pour le théâtre aristotélicien, nous conduit de station en station (il y en a dix-neuf en somme), pour ne pas nous permettre à la dernière scène le soulagement d'être arrivés. Nous accompagnons le protagoniste, nommé Premier Homme, dans ce voyage, où il cherche à être initié. Mais comme Eliade, historien des religions, philosophe, ami d'Ionesco nous explique :

On découvre que la Grande Illusion, la Maya, était nourrie par notre ignorance, c'est-à-dire par notre fausse et absurde identification avec le devenir cosmique et avec l'historicité⁷. (7)

Si, faute d'intrigue cohérente, les méthodes pour découvrir la structure profonde de la trame dramatique ne se révèlent pas efficace, nous pouvons toujours faire des examens microscopiques de détails. Qui me paraît d'autant plus légitimes, parce que dans un rêve il n'y a pas d'hierarchie entre les détails, tout est important. Précisons pourtant, que nous tenons pour dominantes les informations *visuelles* et cette fois-ci nous nous bornerons à ne pas prendre en considération les autres moyens d'expression éventuellement utilisés par Ionesco. Nous tenterons de repérer les images sur lesquelles Ionesco bâtit son univers scénique et qui peuvent être considérées comme «cartes postales» de ce voyage initiatique manqué. Chaque scène est caractérisée par des *éléments visuels* et une *constellation de personnages* propres à la scène. C'est à propos de ces deux composants visuels que j'ai fait, scène par scène, des observations tout en espérant d'identifier de cette façon un monde ionescien très particulier.

⁷ M. Eliade : *Mythes, rêves et mystères*, Paris : Gallimard : 1957 : 71.

Première scène

Éléments visuels :

un lieu de nulle part
grisaille
la Seine
lumière venant de l'autre bord
Paris vivant de 1938 ou 1942 et Paris mort de 1950
la proue d'une embarcation

Constellation des personnages

Le Premier Homme
Le Peintre
L'Homme à la rame

A propos des éléments visuels :

«Un lieu de nulle part» est un élément didascalique difficile à faire voir sur la scène à cause de son caractère négatif. Remarquons pourtant que représenter le néant est un des défis majeurs de l'art moderne, puisque l'attrait du néant est aussi important qu'importante est la peur que nous nous en éprouvons. Et puisque je considère le texte dramatique comme scénario pour une représentation, je constate que pour réaliser cette instruction scénique il faut être metteur en scène inspiré. (Ou demander l'aide d'un Malévitch.) Cet élément d'instruction scénique me fait penser à une curieuse coïncidence. Dans *Autre présentation d'Ubu roi*⁸.

Jarry définit avec les mêmes mots le lieu de sa pièce. Après, Ionesco (comme Jarry) nous donne pour l'identification un nom géographique réel : Paris. Mais c'est un Paris insolite où «depuis les inondations de 1910, on circule en barque par mesure de précaution. La moitié des rues ont été transformées en canaux»⁹. (9) On trouve une autre préfiguration de cette image dans *Gestes et opinion du docteur Faustroll, pataphysicien* où le titre du troisième livre est *De Paris à Paris par mer*¹⁰. L'eau est l'élément par excellence négatif dans l'imaginaire d'Ionesco. Ici la Seine est sale et le Premier Homme s'inquiète de voir que : «Les capitales ont tendance à devenir des îles ou des fjords¹¹.» (11)

«La grisaille» a le rôle de créer l'ambiance de rêve. La présence des personnages et des objets devient incertaine et le symbole de base de

⁸ A. Jarry : *Oeuvres Complètes*, Paris : Gallimard : 1972 : 401.

⁹ E. Ionesco : *L'Homme aux valises*, *op.cit.* : 1207.

¹⁰ A. Jarry : *Oeuvres Complètes*, *op.cit.* : 674.

¹¹ E. Ionesco : *L'Homme aux valises*, *op.cit.* : 1207.

ce texte que sont les deux valises n'apparaît que très lentement, dans la mesure où nos yeux s'habituent à l'obscurité. Avec une solution cinématographique Ionesco fait couler «la proue d'une embarcation», pour renforcer les signes porteurs de la signification : *voyage*.

Pour rendre complète cette première image — première carte-postales d'un long voyage qui n'a ni commencement, ni fin (ainsi réalisant l'inverse du programme aristotélicien¹²) — nous devons examiner la constellation des personnages qui trouvent leurs places respectives dans le cadre donné.

Le protagoniste, avec son nom : Premier Homme évoque la figure archaïque, biblique : Adam, dont la destinée est de chercher sa place sur terre, puisqu'en conséquence de sa faute, il a perdu le droit de vivre dans l'Éden. Il y a alors le remord qu'on suppose comme trait déterminant de la conscience de ce personnage, qui apparaît dans cette grisaille, vêtu de gris. (Encore une curieuse coïncidence avec l'oeuvre déjà citée de Jarry. Le Père Ubu, qui à la fin d'*Ubu roi* prend sa valise pour partir, aussi est caractérisé par cette couleur¹³).

Tout en évoquant Adam de la Bible, le Premier Homme fait également penser à Ionesco lui-même : chemin faisant il traverse les épreuves que nous connaissons des écrits autobiographiques d'Ionesco¹⁴. L'autre personnage, le Peintre est une figure onirique, qui apparaît lentement dans la grisaille pour disparaître de la même façon à l'arrivée de la barque. Il est décrit comme un peintre de l'époque romantique : «moustache, béret, blouse bleue, pipe»¹⁵. Dans l'étude du monde visuel des pièces d'Ionesco, ce personnage qui dans l'oeuvre revient plusieurs fois, a une grande importance. Dans l'introduction nous avons essayé d'identifier les raisons qui poussent Ionesco à s'intéresser à la peinture. Ces raisons expliquent l'apparition du Peintre à ce point accentué de la pièce. Il répète deux fois la phrase impérative : «Mais ne vous fatiguez pas. Déposez vos valises». Et «Mais comme vous ne pouvez rien faire, déposez donc vos bagages sur la rive et attendez»¹⁶. En opposition de l'alternative de voyage, il en offre une autre : de rester sur place. L'immobilité d'un peintre, grâce à son regard, à son attention, dans cette mis-

¹² Aristote : *Poétique*, Paris : LGF, 1990 ; chapitre 7.

¹³ A. Jarry : *Ubu roi*, in : *Oeuvres Complètes*, Paris : Gallimard, 1972.

¹⁴ E. Jacquart : *Notes pour Théâtre Complet d'Ionesco*, Paris : Gallimard, 1991 : «L'Homme au valises s'inspire étroitement d'un vécu personnel à peine camouflé...» (p. 1844).

¹⁵ E. Ionesco : *L'Homme aux valises*, *op.cit.* : 1205.

¹⁶ *Ibid.* : 1206–1207.

sion d'acquérir un savoir valable, vaut autant que la mobilité des autres. Quand l'alternative du voyage commence, le Peintre—sans se faire remarquer—disparaît. Alors, la décision est prise : le Premier Homme, chargé de ses valises continue le voyage d'initiation, qui ne peut aboutir nulle part. Dans cette aventure il a des adjuvants et des opposants. La figure légendaire de l'Homme à la rame, troisième personnage de cette constellation fait partie des adjuvants.

Sans vouloir, faute du temps—décrire scène par scène l'image qui en constitue le fondement, je remarque que le lien organique entre la première et la deuxième scène n'est assuré que par une file mince : la présence continue d'un personnage. Ionesco utilisera ce principe tout au long de la pièce, ainsi la liaison entre les images ne se crée pas par la logique diurne, mais plutôt par l'ordre d'association. Ainsi il arrive à organiser une structure solide qui permet en même temps une liberté extraordinaire. Cette méthode nous invite d'analyser les images, en effet, comme on analyse des tableaux. Mais comme il peut y avoir des interrelations entre plusieurs tableaux, entre les dix-neuf scènes de *l'Homme aux valises* aussi il y a des correspondances. Par exemple : tout au long de la pièce il est question de valises. Alors, au lieu de décrire les dix-neuf cartes-postales que le Premier Homme pourrait poster de ce voyage, je propose plutôt un court examen de cet élément visuel permanent.

1. «Il me manque la valise la plus importante, la valise avec mes costumes et surtout le manuscrit.»
2. «Ils (les touristes) disent qu'ils ne me connaissent pas et ils avaient mes valises. ... C'est sans doute dans la troisième valise qu'il y avait la solution.»
3. «Il ouvre l'une des valises. ... Il sort de la valise différents objets, du linge, des mouchoirs ... Il a trouvé une grande feuille de papier : — Voilà, le numéro.»
4. «Il prend dans la valise un faux nez qu'il met sur son visage, des lunettes noires, une fausse moustache et une fausse barbe qu'il applique également sur son visage. Il se regarde dans une glace qu'il a prise aussi dans sa valise.»
5. «Le Premier Homme : Je ne sais même plus ce que j'ai dans mes valises, même plus cela.»
6. «Le Troisième Homme : Qu'avez-vous dans vos valises ?
Le Premier Homme : Du ciment. Rien que du ciment. ... Le Deuxième et le Troisième Homme en sortent du linge, des chaussettes, une poupée, etc¹⁷.»

De valises, il en avait en somme trois. Dès le commencement de la pièce il n'en a plus que deux. On pourrait dire que Ionesco est obsédé des

¹⁷ *Ibid.* : 1225, 1242, 1247, 1252, 1266, 1275.

chiffres. Il est d'autant plus étonnant de voir sur la photo prise au spectacle de Mauclair (Théâtre de l'Atelier, 1975) une multitude de valises. De ces trois valises la plus importante, avec le manuscrit est disparue. Comme le Vieux des *Chaises* qui essaye de transmettre un message important, mais son porte-parol est sourd-muet, le Premier Homme aussi est empêché de faire connaître la vérité, perdue pour toujours avec la valise. Le contenu des deux autres valises subit des métamorphoses (procédé cher à Ionesco). En dehors des objets ordinaires, on y trouve souvent des objets-symboles, mais surtout du ciment. Dont la signification se construit par son poids, par sa couleur, par sa texture. La lourdeur de la valise pleine de ciment nous évoque la figure de Lucky, d'*En attendant Godot* de Beckett, porteur d'une valise pleine de sable. Et comme le Premier Homme ne peut pas poser ses valises, Lucky non plus ne dépose jamais ses bagages. Le ciment, cette poudre grise (encore cette couleur, préférée de Rothko, grand maître de la monochromie) sert à coller le matériel d'un bâtiment, mais le Premier Homme n'a pas le permis de construire (!). Les valises ne figurent pas dans les scènes qui évoquent le temps avant l'âge adulte. Dans les autres scènes elles sont des attributs inséparables du protagoniste. Et pour terminer, je voudrais contredire Emmanuel Jacquart, qui affirme, que :

[...] *l'Homme aux valises* fait indirectement écho à une pièce d'Anouilh : *Le voyageur sans bagage* (1936). Ce vaudeville noir... met en scène un amnésique (Gaston) à la recherche de son passé. Chez Ionesco, le personnage pivot est, lui aussi, à la recherche de son passé, et il a, lui aussi des défaillances mnésiques¹⁸.

Il est vrai que le héro (c'est Ionesco qui permet l'emploi du terme anachronique : «My hero, if indeed you can call him that, is not the hero per se much is a hero in spite of himself¹⁹») d'Ionesco fait des voyages oniriques dans le passé, mais ce n'est qu'un moyen, pas un but. Ses efforts visent à identifier soi-même, et par cela comprendre l'être humain en général.

¹⁸ E. Ionesco : *Théâtre Complet*, Paris : Gallimard, 1991 ; *Notes*, p. 1834.

¹⁹ R. Lamont : *The Two Faces of Ionesco*, New York : The Winston Publishing Company, 1978 : 73.