

**La verticalité et l'horizontalité chez Ionesco dans:  
*Rhinocéros, Les Chaises, Le Roi se meurt et Amédée ou  
comment s'en débarrasser?*\***

**Ali Abassi\*\***

Maître de Conférences, Université de Shahid Beheshti (auteur responsable)

**Nassim Lotfnejad Moghimi**

Doctorante en langue et littérature françaises, Université de Shahid Beheshti

**Résumé**

Dans cette étude portant sur quatre pièces d'Ionesco, dramaturge contemporain, nous nous servons des outils fournis par la sémiotique afin de montrer comment se forment et évoluent la verticalité et l'horizontalité dans ces pièces. Nous allons voir Non-Isotopie de la spatialité, le sens de la verticalité, l'axe vertical, Figuratif abstrait, Figuratif iconique, Isotopie spatiale de l'horizontalité et le niveau axiologique et ainsi que le montre un renversement des valeurs dans le monde de l'absurde. Nous essayerons tout simplement d'expliquer, dans la mesure du possible certaines idées philosophiques et littéraires et le théâtre de l'absurde d'Ionesco: A travers notre recherche, nous allons essayer également de répondre à cette question : comment les idées absurdes sont exprimées par Ionesco : *Rhinocéros* (la transformation de l'homme en rhinocéros, l'indifférence des gens et la destruction de l'humanité), *Les Chaises* (la solitude humaine, le vide, l'absence des personnes et l'absence de Dieu), *Amédée* (l'absence mutuelle de sentiments et le refoulement d'une culpabilité sans objet, le poids inconscient d'une somme de regrets et de remords) et *Le Roi se meurt* (la crise de la mort et l'angoisse de l'homme devant la mort). En tout cas, l'étude de la verticalité et l'horizontalité chez Ionesco dans ses quatre pièces reste le cadre théorique principal de ce travail.

**Mots-clés :** Ionesco, Sémiotique, Verticalité, Horizontalité, Espace, Niveau axiologique

\* **Date de réception:** 2017/11/02      **Date d'approbation:** 2017/12/29

\*\* **E-mail:** ali\_abasi2011@yahoo.com

## **Introduction**

Après la Guerre Mondiale, les conditions de la production et de la représentation théâtrales s'améliorent. Parmi les auteurs du théâtre de l'absurde, on peut parler d'Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Arthur Adamov etc. qui parlent de la dérision de la logique, le discours rationnel et le détournement du cours logique des événements. Son théâtre, insistait-il, est « très visuel » : « Tout est dans les répliques, dans le jeu, dans les images scéniques. » (Ionesco, 1955, p. 427). Dans ce « Nouveau Théâtre », on peut voir les jeux des mots, un langage en crise, l'absence de sens, la contradiction ou le paradoxe, le problème de communication entre des personnages, problème de cohérence de l'histoire de la pièce et l'évolution du théâtre traditionnel. Le comique de l'absurde est souvent un comique grinçant même quand il apparaît franc et on peut sentir une humeur acerbe. On ira même jusqu'à dire qu'ils font de « l'anti-théâtre ». Ce type de théâtre montre un monde dans lequel l'humanité se perd, mais il y a une association étroite de deux mots de sens contraire qui montre que dans une existence dénuée de signification, il y a des significations assez profondes. Au théâtre, dans les romans, le spectateur ou le lecteur s'attend à une intrigue bien construite, à des personnages vraisemblables, à des situations identifiables, à une cohésion du langage et de l'idée. On attend que toutes les pièces obéissent à ces normes. Normalement, les personnages qui cherchent l'humanité, la liberté et une vie idéale pour tous, reçoivent une récompense pour leur bonne action et arrivent à l'élévation et ceux qui choisissent l'animalité, la captivité, la servitude et une vie au niveau des « animaux » reçoivent le malheur et arrivent à l'avilissement et la dégradation. On va l'étudier dans ces quatre pièces pour voir si elles obéissent à ces normes ou pas.

L'objectif est de montrer que dans le théâtre de l'absurde surtout ici dans les pièces d'Ionesco, nous avons le renversement des valeurs. En effet notre système axiologique se renverse. A travers notre recherche, nous allons essayer également de répondre à ces questions :

- \* Est-ce que dans ces pièces, on verra les mêmes normes ainsi que dans les autres pièces ou pas ?
- \* Est-ce que la notion de la verticalité et de l'horizontalité de ces pièces, révélatrice du théâtre de l'absurde, fonctionne comme les autres pièces ou pas ?
- \* En général, on connaît dans la notion de la verticalité le /haut/ pour le bien et le /bas/ pour le mal, on a l'intention de trouver si dans les pièces d'Ionesco la même norme existe ou pas ?

D'abord, on explorera la catégorie isotopique de la spatialité qui est articulable selon l'opposition /haut/, /bas/, et puis, on va décomposer les figures géométriques qui rassemblent, ordonnent et rendent significatives les obsessions d'Ionesco et qui sont étroitement liées, puis on fait un pas de plus : On peut imaginer, comme Courtés, le figuratif évoluant entre deux pôles : le figuratif iconique et le figuratif abstrait et finalement, on passe de la /verticalité / à l'axe de l'horizontalité/. Sur cette nouvelle non-isotopie spatiale, nous avons également affaire au sujet se trouvant dans l'état de la solitude (*Rhinocéros*), le remords, le regret, la mort morale et physique (*Les Chaises*), Solitude et liberté (*Amédée ou Comment s'en débarrasser ?*) et Mort (*Le Roi se meurt*) et une interprétation thématique ou axiologique de nos quatre pièces.

Dans les recherches précédentes qui sont effectuées dans le cadre du théâtre d'Ionesco, les sujets tentaient de découvrir le théâtre de l'absurde d'Ionesco. D'autres recherches sont aussi à propos de l'analyse sémiotique des œuvres littéraires des écrivains tels que Maupassant, Sadegh Hedayat etc. Dans cet article, grâce aux outils sémiotiques, nous essayons d'accéder aux idées du dramaturge.

### **1. Non-Isotopie de la spatialité : L'axe vertical**

D'abord, on explorera la catégorie isotopique de la spatialité qui est articulable selon l'opposition /haut/, /bas/: le /haut / est un sème réservé à Béranger, Le vieux couple, Amédée et Le Roi Béranger qui se trouvent dans la position supérieure du /haut / et le /bas/ est la

position inférieure de tous les habitants de la ville qui se métamorphosent en rhinocéros (*Rhinocéros*), les invités (*Les Chaises*), les gens qui sont en dehors de la maison d'Amédée et le cadavre, le soldat américain, la police etc. (*Amédée ou comment s'en débarrasser ?*) et l'entourage du Roi Béranger : Margueritte, Marie, le Médecin etc. (*Le Roi se meurt*)

Haut

Bas

~

---

*Béranger, Les Vieux couple, Amédée et Le Roi Béranger*

---

tous les habitants de la ville, les invités, les gens en dehors de la maison, entourage du Roi

~ inférieur

~ supérieur

Dans le cas normal, quand une personne se trouve dans une position */haute/*, son niveau social est aussi haut et supérieur et une personne qui se trouve dans une position */basse/*, son niveau social est aussi bas et inférieur ainsi que sa position, mais ici au contraire nos personnages qui cherchent l'humanité sont au niveau inférieur tandis que leur entourage qui cherche l'animalité est au niveau supérieur. Ce paradoxe montre le renversement des valeurs dans un monde, dans lequel les hauts n'arrivent pas à leur place et l'animalité, l'ignorance, la vie sans amour et l'atrocité sont égales à la supériorité. Cette non-isotopie spatiale de la verticalité qui met en jeu les personnages, haut et bas, se répète bien des fois :

Béranger qui se situe en */haut/* est mécontent et seul, tandis que les rhinocéros qui se trouvent au */bas/* sont contents et gais. Quand Dudard est en */haut/* à côté de Béranger, il souffre de l'amour entre Daisy et Béranger mais quand il rejoint les rhinocéros, il chante et danse comme les autres :

« Dudard ouvre la porte et s'enfuit, on le voit descendre les escaliers à toute vitesse, suivi par Béranger qui crie après Dudard, du haut du palier. Ils chantent, ils dansent. » (Ionesco, 1959, p. 86).

Le vieux et la vieille qui ont l'intention de sauver l'humanité, se situent en /haut/ mais on voit leur inquiétude :

«La belle s'assoit invisiblement sur la troisième chaise. Les deux Vieux restent debout, inquiets, derrière leurs chaises, d'un côté de l'autre des deux invités invisibles.»(Ionesco, 1958, p. 51).

Mais on voit l'humilité du vieux couple envers leurs invités :

« Le Vieux : votre serviteur, votre esclave, votre chien, haouh, haouh, votre chien Majesté.

La Vieille, pousse très fort des hurlements de chien Houh...houh...houh... » (*Ibid.*, p. 78).

Dans *Amédée* aussi, Amédée est en /haut/ mais cette place n'est pas supportable pour lui :

« Ils regardent vers la chambre, debout, le cadavre par terre. Amédée : On dirait qu'il respire. Comme sa figure est expressive. » (Ionesco, 1954, p. 16).

Le roi Béranger est le roi du monde et tout le monde est soumis à l'autorité du roi, mais quand il s'approche de la mort, il ne peut pas se conjurer de la mort :

« Le Roi avance en direction des marches du trône. Le Roi commence à monter les trois ou quatre marches du trône. Plus haut, encore plus haut, monte, encore plus haut. Le Roi est près du trône. Le Roi est assis sur son trône. » (Ionesco, 1962, p. 136).

Selon son entourage, sa mort sera mieux pour tout le monde car leur pays est en danger et pour le sauver le Roi Béranger doit mourir:

« Juliette : Pas une salade ne pousse, pas une herbe.

Marguerite, au Roi : La stérilité absolue, à cause de toi. » (*Ibid.*, p. 71).

On peut maintenir l'opposition haut, bas quand il s'agit de l'orientation du regard des personnages :

Béranger reste debout devant la fenêtre et regarde les rhinocéros, il se situe en /haut/ mais on voit son mécontentement, lié au /haut / et la supériorité des habitants de ville qui correspond au /bas/ :

« Bérenger, regarde, toujours criant à la fenêtre en direction de l'ex-Logicien et des autres rhinocéros qui se sont éloignés. Je ne vous suivrai pas! » (Ionesco, 1959, p. 79).

Dans *Les Chaises*, nous trouvons particulièrement «la figure de la verticalité par la présence du phare et de l'échelle, symbole du destin humain. La verticalité aussi revêt un sens profondément métaphysique, celui de l'immobilité dans un monde en devenir, mais aussi celui d'une échappée qui va vers la liberté individuelle et la dignité de l'Homme.

Le Vieux couple croit sauver l'humanité, qui est bien malade, et on peut le voir dans leur regard de haut en bas, mais finalement, on voit leur insatisfaction, lié au /haut / et la supériorité des invités qui correspond au /bas/ :

« La Vieille et le Vieux, devant la fenêtre en regardant les invités et l'Orateur en même temps, se jettent chacun par sa fenêtre, en criant (Vive L'Empereur). On entend un (ah) des deux côtés du plateau, le bruit glauque des corps tombant à l'eau. » (Ionesco, 1958, p. 91).

A chaque fois qu'Amédée regarde le mort par terre dans la chambre, il se sent mal, on voit bien sa maladie, liée au /haut / et la supériorité du cadavre qui correspond au /bas/ :

« Amédée : (Ils regardent vers la chambre, debout, le cadavre par terre.) Chaque fois que je le regarde... J'en suis malade! » (Ionesco, 1954, p. 9).

Le Roi Béranger pendant sa vie regarde les autres du haut en bas mais maintenant c'est lui qui est le plus malheureux du monde, car il

doit se résigner à la mort, on peut voir bien son infériorité en /haut / et la supériorité de son entourage qui correspond au /bas/ :

« Le Roi regarde Juliette qui est dans état pitoyable, elle travaille toute la journée pour nous. » (Ionesco, 1962, p. 112).

Bien que les verbes (rester debout, monter), confirment le mouvement du /haut / vers le /bas/, ils mettent nos personnages au bas et leur entourage au haut.

L'énonciateur évoque avec insistance cette non-isotopie spatiale en présentant les personnages lorsqu'ils prennent un siège haut pour s'asseoir :

« Le Roi avance en direction des marches du trône. Le Roi commence à monter les trois ou quatre marches du trône. Plus haut, encore plus haut, monte, encore plus haut. Le Roi est près du trône. Le Roi est assis sur son trône. » (*Ibid.*, p. 136).

Les thèmes de la solitude (*Rhinocéros*), le remords, le regret, la mort morale et physique (*Les Chaises*), la solitude et la liberté (*Amédée ou comment s'en débarrasser ?*) et la mort (*Le Roi se meurt*), ont également un caractère figuratif par les gestes et les actes verbaux du sujet face à son objet de nature supérieure :

La supériorité fait partie de ces verbes (rester debout, monter) qui se répètent plusieurs fois dans ces pièces mais, malgré la position supérieure des personnages principaux, on les trouve humiliés et mortifiés.

Si l'on s'en tient à la définition de Larousse (rester debout, se tenir en station verticale, sur ses pieds par opposition à couché, assis, agenouillé, accroupi, etc.), on voit que ce substantif comporte les sèmes : /pouvoir/, / supériorité /. La supériorité fait partie des sèmes de ce substantif, car quand on est fier, c'est toujours par rapport à quelqu'un qui se situe dans une position inférieure, mais dans ces pièces, les personnages principaux qui sont déçus se situent dans une

position supérieure et les personnages satisfaits se situent dans une position inférieure.

### **1.1. Le sens de la verticalité**

Les figures géométriques qui rassemblent, ordonnent et rendent significatives les obsessions d'Ionesco sont étroitement liées. C'est à tort qu'on les décompose. Nous ne le ferons donc qu'à notre corps défendant et pour la seule clarté de l'exposé. Ces figures, schèmes de polarisation de la dramaturgie, se ramènent essentiellement à deux : la première conditionnée par la direction verticale, la seconde par le cercle. Elles peuvent, naturellement, comporter des variantes et surtout des combinaisons. Interviennent encore, en effet, à côtés de ces schèmes spatiaux des notions se référant aux mathématiques, l'accélération et la progression géométrique nommément désignée par Ionesco dans *Amédée* où le cadavre est atteint de la maladie de prolifération. La polarisation verticale de l'action est essentielle ; elle est le signe du destin humain qui est celui d'un animal debout. Quand on évoque cette orientation, on voit cette « verticalité » : (rester debout) aussi dans *le Roi se meurt* : (le roi meurt debout.) Tout au moins Ionesco agonise debout car la vie se confond pour lui avec le redressement de son propre corps. La propriété, la primauté de la verticalité découle, nous l'avons vu, de la position de principe prise par Ionesco.

L'orientation verticale est donc le signe de la liberté individuelle, de l'indépendance et du mouvement créateur : elle symbolise avec la dignité de l'homme et sa grandeur.

L'étude attentive de l'œuvre vient confirmer ces considérations fondées essentiellement sur les gloses d'Ionesco lui-même, en majorant le dernier aspect dramatique et tragique de la verticalité. Toute la vie de l'homme, ses efforts, ses succès, ses rêves, ses cauchemars s'inscrivent dans cette tentative d'échapper à sa condition et dans son retour à la réalité, aggravé souvent par une hantise de l'enfoncement, de la disparition par le bas. On assiste, avec le théâtre

d'Ionesco, à une transposition sur le plan scénique de suggestions oniriques...

Ionesco a donné des exemples de cette bipolarisation en insistant sur sa sensation du lourd et du léger qui conditionne chez lui des sentiments alternés de bonheur et de malheur au moins dans un premier temps d'abandon aux pulsions archétypales, ces sentiments pouvant d'ailleurs se confondre avec d'autres tendances psychanalytiques. La polarisation positive du mouvement vertical s'identifierait par exemple à un éros : (*l'éros platonicien : une notion philosophique dans l'orphisme et dans les cultes à mystères signifie l'ascension de l'âme, constructeur et créateur auquel viendrait s'opposer un thanatos, mouvement d'acceptation et de résignation orienté vers la terre et vers la mort*). La contradiction entre le passé et l'avenir : le passé étant un retour vers le bas et l'anéantissement, l'avenir auréolé d'illusion un bond vers le ciel.

Dans *Les Chaises*, la verticalité prend tout son sens comme axe de polarisation dramaturgique. Les Vieux, à force de volonté, luttent contre la pesanteur de l'âge et du temps. Ils veulent transmettre leur message à l'humanité afin de sauver l'Homme. Le message est le signe de leur survivance : ils désirent aider l'humanité qui est bien malade et assurer le salut éternel de l'Homme. De là, (le phare et l'échelle) ils peuvent voler, c'est pour cette raison que leur habitation se situe au sommet d'un phare. Le phare avec sa lumière faible : il est bien adapté à sa fonction salvatrice par les messages mêmes qu'il peut lancer à une humanité en péril. Pourtant la pièce se terminera par une chute mortelle du haut en bas, par un suicide des deux vieux incapables de soutenir jusqu'au bout leur rôle. On n'a pas assez remarqué, en effet, que leur espoir d'une ascension de l'humanité a été déçu. Le drame *des Chaises* est que les invités ont refusé l'effort de cette montée vers la lumière. Il ne restait plus aux vieux qu'à rejoindre cette humanité médiocre pour se perdre avec elle puisque la réception du message dont ils rêvent est impossible. Les vieux cèdent à la tentation de noyade dans la masse à laquelle Bérenger sera

tout près de succomber à la fin de *Rhinocéros*. L'humanité égalisatrice n'aime pas les individus qui rêvent de se dépasser ou de la dépasser :

« J'ai voulu faire du sport... De l'alpinisme... On m'a tiré par les pieds pour me faire glisser... J'ai voulu monter les escaliers... On a pourri les marches. Je me suis effondré. »  
(Ionesco, 1958, p. 167).

*Les Chaises* reprennent ce schéma sous une double forme symbolique et rythmique. Symbolique : les invités imaginaires montent au phare pour assister au suicide des deux vieillards, rythmique aussi : le rythme des pièces d'Ionesco est comparable au tracé d'une courbe ascensionnelle.

Le schéma vertical est seul capable de rendre raison de l'intrigue abracadabrante d'*Amédée*. En effet les incidents qui font, si l'on peut dire, progresser l'action sont le marché d'Amédée et l'évacuation du cadavre encombrant. L'évasion de la prison familiale revient curieusement à descendre un panier par la fenêtre puis à le remonter chargé de provisions. Quant à la solution du problème du cadavre, elle consiste aux yeux d'Amédée en une sortie par la même fenêtre, mouvement du haut en bas accéléré par la lourdeur mais vite compensé par une montée au ciel d'Amédée avec le cadavre roulé autour de lui.

Enfin dans *Amédée*, l'action de la pièce est débloquée par cette étrange solution qui consiste à s'engloutir avec le mort pour ressusciter avec lui dans un curieux mouvement où les ambiguïtés du destin trouvent un rapprochement à la fois absurde et exaltant. Le mort ou la mort est en effet le gouffre et le ciel, le lourd et le léger, le risque de condamnation et le gage du salut.

La hantise de la verticalité diminue apparemment dans *Rhinocéros* mais elle n'est pas tout à fait éliminée de la structure de la pièce. Pendant la moitié de l'action, à l'acte II en particulier, l'intrigue se déroule sur deux plans : le bureau de Bérenger après la destruction de

l'escalier est devenu une sorte de mirador pour la chasse aux fauves. On apprend que M. Bœuf métamorphosé en rhinocéros est en bas. Le premier saut vers la bestialité et la perte de l'individualité est accompli par Mme Bœuf ; le geste de Bérenger cherchant à la prévenir prélude à son action au cours de toute la pièce :

« Mme. Bœuf, se préparant à sauter ; au bord du palier :

Je viens, mon chéri, je viens.

Bérenger : je n'ai pas pu la retenir. (Tous, sauf Daisy, qui téléphone toujours, se trouvent près d'elle sur le palier ; Mme. Bœuf saute ; Bérenger qui tout de même essaie de la retenir, est resté avec sa jupe dans les mains.

Bérenger : je n'ai pu la retenir... » (Ionesco, 1959, p. 60).

Les pompiers viennent bien sauver les emprisonnés, mais c'est finalement pour les rapprocher des rhinocéros et les transformer en victimes absorbées par la masse croissante des monstres. Rejoindre les rhinocéros, c'est faire une chute jusqu'au moment où ceux-ci ont tout envahi. Le mythe est si bien ourdi que la notion même de culpabilité ou de valeurs (esthétiques en particulier) disparaît quand la dénivellation des humains et des rhinocéros est abolie. Bérenger, se redressant après avoir failli céder au flot déferlant, tente de rétablir la royauté menacée de l'homme sur les monstres, de l'homme conscient sur les êtres déshumanisés : tentative pour répondre à Daisy qui s'était suicidée dans une sortie théâtrale préluant à un engloutissement : « elle sort, on la voit descendre lentement le haut de l'escalier. (*Ibid.*, p. 75).

Le tableau de la mort nous ramène aux schémas traditionnels de la montée au ciel et de l'inhumation. Il retrouve alors les paradoxes déjà évoqués dans *Amédée* à propos de la mort, symbole de lourdeur et de légèreté, de présence et d'absence.

Le pessimisme semble reprendre Ionesco avec *Le Roi se meurt*. Ici la verticalité se confond avec la vie, avec le pouvoir. Le Roi monte

à son trône et en descend. Il se relève, il retombe, nouveau Christ sur le chemin du Golgotha puis il tente de mourir debout, dans une attitude de dénégation finale de la mort.

« Le Roi tombe.

Juliette : il tombe

Le Garde : le Roi tombe, le Roi meurt.

Le Roi se relève.

Marie : il se relève

Le Garde : le Roi se relève, vive le Roi !

Marie : il se relève

Marie : il se relève. Il est vivant. » (Ionesco, 1962, p. 29).

La chute de royaume est symbolisée aussi par une apocalypse où domine l'effondrement puisque les montagnes s'affaissent et que « des hectares et des hectares s'engloutissent dans les précipices sans fond. » (*Ibid.*, p. 30). L'école polytechnique même est tombée dans un trou. Aussi bien la lutte contre la mort se confond-elle avec l'effort du monarque pour sauver son royaume, le royaume de l'homme : sa dignité. Plusieurs répliques dispersées dans le texte en font foi.

« Marguerite : Assieds-toi dans le fauteuil. Tu vas tomber.

Le Roi : je n'accepte pas. Je veux rester debout.

Marguerite : Tiens-toi tout droit, tu n'as pas besoin de ton gourdin, d'ailleurs tu n'en as pas. Ne te baisse pas, surtout ne tombe pas. Monte, monte. (Le Roi commence à monter les trois ou quatre marches du trône.) Plus haut, encore plus haut. » (*Ibid.*, p. 33).

## **2. Figuratif abstrait, Figuratif iconique**

Il convient de faire un pas de plus. On peut imaginer, comme Courtés, le figuratif évoluant entre deux pôles : le figuratif iconique et le figuratif abstrait. Pour Courtés :

« Le figuratif iconique est celui qui produit la meilleure illusion référentielle « on s'y croirait!», qui semble comme le plus proche de la réalité...», alors que «le figuratif abstrait est, au contraire, celui qui ne retient de la réalité qu'un minimum de traits.» (Courtés, 1991, p. 84).

A.J. Greimas parle également de la distinction entre ces deux pôles :

« L'iconisation et l'abstraction ne sont (...) que des degrés variables et des niveaux variables de la figurativité. » (Greimas, 1982, p. 239).

Le figuratif iconique a plus de densité sémique que le figuratif abstrait. Par exemple, « relever » comporte des sèmes différents : /temporalité/, /verticalité /, /mouvement /, /orientation /, alors que, /bas/ ne fait appel qu'au trait /verticalité /. Ainsi, « relever » correspond au figuratif iconique, et /bas/ au figuratif abstrait.

Ici, (rester debout, monter) relèvent du figuratif abstrait, et (regarder par la fenêtre, en haut de son trône, prendre la corde par la fenêtre) correspondent au figuratif iconique :

Alors, on peut considérer la distribution suivante :

<b>Figuratif iconique</b>	<b>Figuratif abstrait</b>
« Regarder par la fenêtre »	« rester debout»
« En haut de son trône »	
« Prendre la corde par la fenêtre »	

Prenons un autre exemple : au début de la pièce *Rhinocéros*, l'indifférence/ de Béranger face à son entourage qui était inquiet et avait peur, est à inscrire sous le figuratif abstrait ; ses activités qui montrent son indifférence sont à rattacher au figuratif iconique :

« Bérenger, toujours indolent, **indifférent, sans avoir l'air d'entendre quoique ce soit, répond tranquillement** à Jean au sujet de l'invitation ; **il remue les lèvres ; on n'entend pas ce**

**qu'il dit** : jean se lève d'un bond, fait tomber sa chaise en se levant, regarde du côté de la coulisse gauche, en montrant du doigt, tandis que Bérenger, **toujours un peu vaseux, reste assis.** » (Ionesco, 1959, p. 5).

### **Figuratif iconique Figuratif abstrait (Indifférence)**

« Sans avoir l'air d'entendre quoique ce soit, répond tranquillement à Jean au sujet de l'invitation ; il remue les lèvres ; on n'entend pas ce qu'il dit. »

Le même axe de la verticalité est articulable quand l'objet de valeur se déplace par exemple dans *Les Chaises* l'objet de valeur (dire son message à l'humanité se déplace en Majesté.)

« Qu'on donne à l'empereur la meilleure place... Près de l'estrade...qu'il entend tout ce que dira l'Orateur.

Le Vieux : Majesté, si matériellement je me hausse sur la pointe des pieds, ce n'est pas par orgueil, ce n'est que pour vous contempler !... Moralement je me jette à vos genoux...

La Vieille, sanglotant : à vos genoux, Sire, nous nous jetons à vos genoux, à vos pieds, à vos orteils ... » (Ionesco, 1958, p. 82). (Se jeter à genoux) et (sangloter) tout en faisant allusion à la servitude du couple, mettant Majesté dans la position du /haut/ et Le Vieux couple du /bas/ :

$$\frac{\text{Haut}}{\text{Bas}} \sim \frac{\text{Le Vieux couple}}{\text{Majesté}} \sim \frac{\text{inférieur}}{\text{supérieur}}$$

Disons qu'il y a une différence entre l'apparition de l'in-isotopie spatiale de la verticalité concernant les personnages principaux et leur entourage et celle qui apparaît réellement, tout à fait différente de leur imagination : la première non-isotopie apparaît sur le plan pragmatique et la deuxième sur le plan cognitif. Cette différence vient de ce fait que nos personnages principaux se trouvent incapables de réaliser la performance (la conjonction à leur objet de valeur : l'humanité, dire leur message à l'humanité, se débarrasser du cadavre et la vie) ; à vrai dire, il se trouve dans l'obligation de transformer sur

le plan cognitif ce qu'il trouve impossible de faire paraître sur le plan pragmatique.

### 3. Isotopie spatiale de l'horizontalité

Passons de la /verticalité / à l'axe de l'horizontalité/. Sur cette nouvelle non-isotopie spatiale, nous avons également affaire au sujet se trouvant dans l'état de la solitude (*Rhinocéros*), le remords, le regret, la mort morale et physique (*Les Chaises*), Solitude et liberté (*Amédée ou Comment s'en débarrasser ?*) et Mort (*Le Roi se meurt*). Cette non-isotopie spatiale apparaît :

Les gens qui se métamorphosent en rhinocéros au lieu d'être insatisfaits sont gais et contents :

« Daisy : C'est ça, les gens. Ils ont l'air **gais**. Ils se sentent **bien** dans leur peau. Ils n'ont pas l'air d'être fous. Ils sont très **naturels**. Ils ont eu des raisons.

Bérenger : joignant les mains et regardant Daisy **désespérément**. C'est nous qui avons raison, Daisy je t'assure.  
» (Ionesco, 1959, p. 94).

On voit l'inquiétude et l'angoisse du Vieux couple devant la Dame (l'une des invités), le Vieux frotte ses mains et hoche la tête en écoutant la Dame. On peut voir son inquiétude et son impatience par ses comportements :

« Le vieux et la vieille se retournent en même temps et en s'écartant un peu pour laisser la place, entre eux, à l'invité. Le vieux et la vieille avancent, maintenant, de face, vers le devant de la scène ; ils parlent à la Dame invisible qui avance entre eux deux. Le vieux, la figure tournée vers la Dame, lui **sourit, hoche la tête, frotte** doucement ses mains l'une contre l'autre, **a l'air de suivre** ce qu'elle dit. Le jeu de la Vieille est semblable. » (Ionesco, 1958, p. 46).

Amédée essaie de trainer le mort afin de le sortir de sa chambre :

« Amédée traîne, plus ou moins, le mort et Madeleine à la fois ; Amédée est devenu **étonnamment calme**, le calme automate. Amédée fait un effort suprême, un effort surhumain. » (Ionesco, 1954, p. 59).

Bien qu'il n'y ait aucune justification pour distinguer la supériorité de l'infériorité sur l'axe de l'horizontalité, les termes : (désespérément), (frotte doucement ses mains), (hoche la tête) et (étonnamment calme) rattachent les sujets situés au milieu de leur entourage, à l'infériorité, et leur entourage à la supériorité.

A part cela, des énoncés renforcent l'idée de la solitude et l'inquiétude des sujets, concernant l'axe de l'horizontalité / :

Les verbes (avoir l'air, s'écarter, hocher la tête, frotter les mains) tout en suggérant le thème de l'inquiétude, l'angoisse et le mécontentement, précisent la valeur dysphorique de l'axe horizontale.

#### **4. Niveau axiologique**

Comme nous avons déjà souligné, il faut corréliser aux catégories sémantiques opposées les articulations thématiques et axiologiques. Certes, en tant que données figuratives, elles exigent une interprétation thématique ou axiologique.

Conformément aux stéréotypes socio-culturels occidentaux, le /bas/ est associé à la /dysphorie/ et le /haut / relève de l'/euphorie/. Mais ici, le cas est différent : l'animalité, la froideur de l'âme, la vie sans amour et l'indifférence de leur entourage sont qualifiées de (volontaire) par les énonciateurs et ainsi ces qualifications traduisent les caractères thymiques positifs de ces positions ; ils sont envisagés comme /euphorique/.

Quant à nos personnages principaux et leur recherche pour la conjonction à leur objet de valeur, la résistance contre la métamorphose, l'essai de sauver l'humanité, l'essai de se débarrasser d'une vie sans amour et routine et l'essai de vivre et conjurer la mort,

ces caractéristiques traduisent les aspects non-thymiques négatifs de ces positions ; ils sont envisagés comme /dysphorique/.

Dans ce système axiologique, la résistance contre la métamorphose, l'essai de sauver l'humanité, l'essai de se débarrasser d'une vie sans amour et routine et l'essai de vivre et conjurer la mort peuvent être envisagés dysphoriquement et thématiquement liés au /mal/ ainsi que Béranger, Le Vieux couple, Amédée et Le Roi Béranger le voient :

Béranger essaie beaucoup de ne pas se métamorphoser en rhinocéros et rester l'homme mais finalement malgré sa résistance, c'est lui qui reste seul, déçu et exaspéré et les autres contents et gais :

« Malheur à celui qui veut conserver son originalité. »  
(Ionesco, 1959, p. 97).

Le Vieux couple aussi a essayé de sauver l'humanité mais finalement, incapable d'arriver à leur but, ils se suicident :

« La Vieille et le Vieux, en même temps, se jetant chacun par sa fenêtre, en criant (Vive L'empereur). » (Ionesco.1958, p. 91).

Amédée a demandé à Madeleine de recommencer une vie amoureuse ensemble mais elle ne croit plus en amour et il s'envole :

« Amédée s'envolant, je m'excuse, messieurs, mesdames, ce n'est pas ma faute, c'est malgré moi, c'est le vent... Je vous assure, ce n'est pas moi. » (Ionesco, 1954, p. 70).

Le Roi a décidé d'être un roi qui aide son entourage mais il ne peut pas échapper à la mort :

«Le Roi et son trône disparaissent.»(Ionesco, 1962, p.139).

Voici le parcours des personnages principaux concernant leur décision d'être au contre-courant de leur entourage :

Conjonction à leur entourage Disjonction à leur entourage

(Avant les événements)  
la solitude et la mort)

Non- disjonction à leur entourage  
à leur entourage

(Après les événements :

Non- conjonction

(Pendant leur parcours narratif)

Le parcours des personnages principaux : Conjonction → Non-  
conjonction → Disjonction

Conjonction à leur entourage → Non- conjonction à leur  
entourage → Disjonction à leur entourage (solitude).

L'amour est en fait la dépendance absolue du sujet à son objet. Mais Ionesco nous en donne l'image inverse. L'amour devient la dépendance, la source de l'angoisse. L'entourage des personnages principaux ne croit plus en amour, à leur avis, l'amour n'existe plus. Le sentiment de l'amour est passé de mode ; périmé, on peut voir la mort de l'amour. L'homme de l'absurde est à la recherche de l'amour mais il ne le trouve pas. Condamné à trouver une raison de vivre mais il échoue.

Béranger pense que l'amour peut sauver l'humanité, il peut se marier avec Daisy et régénérer l'humanité :

« Comme tu as raison, ma joie, ma déesse, mon soleil... Je suis avec toi, n'est-ce pas ? Personne ne peut nous séparer. Il y a notre amour, il n'y a que cela de vrai. Personne n'a le droit et personne ne peut nous empêcher d'être heureux, n'est-ce pas ? » (Ionesco, 1959, p. 90).

Béranger et Daisy rêvent ensemble de leur vie parmi les rhinocéros. Ils ont l'intention de ne pas se métamorphoser en rhinocéros et continuer leur génération, ils espèrent sauver le monde, mais petit à petit, Daisy change sa décision et veut rejoindre des rhinocéros. Elle s'en va. Son départ symbolise l'échec de l'amour face au totalitarisme. La pièce exprime une épidémie imaginaire de « la métamorphose en rhinocéros » : (maladie très contagieuse imaginaire

qui transforme la personne atteinte en rhinocéros, et rend les gens insensibles à autrui), métaphore de la montée des totalitarismes à l'aube de la Seconde Guerre mondiale. Alors que Daisy symbolisait l'amour et l'esprit mais comme les habitants de la ville, elle a envie de se métamorphoser en rhinocéros et ne croit plus à l'amour, selon Daisy, l'amour est un sentiment morbide, qui est corrompu moralement. Malgré son sentiment intense et son affection profonde pour Béranger (elle a essayé de lui faire diminuer sa consommation d'alcool etc.) mais elle ne peut pas résister contre cette métamorphose et finalement elle s'en va. En regardant les rhinocéros et leur joie, un engouement passager a créé chez Béranger de se métamorphoser comme tout le monde. Béranger est maintenant seul, le dernier homme non métamorphosé en rhinocéros, mais finalement, il décide de défendre l'humanité.

« J'en ai un peu honte de ce que tu t'appelles l'amour, ce sentiment morbide, cette faiblesse de l'homme. Et de la femme. Cela ne peut se comparer avec l'ardeur, l'énergie extraordinaire que dégagent tous ces êtres qui nous entourent. » (*Ibid.*, p. 95).

Dans *Les Chaises*, on peut voir la solitude humaine, une autre forme du vide. Dans leur tour, dans leur île entourée d'eau à perte de vue, les Vieux sont seuls et continuent une vie répétitive et ennuyeuse. Ils n'ont plus rien à dire. C'est une forme de la condition humaine : la solitude et l'échec. Ils ont l'impression que leur vie est monotone. Pour échapper à leur solitude et à leur vie ennuyeuse et éviter la superficialité et la routine, ils racontent inlassablement les mêmes histoires, La Vieille demande à son mari de raconter une histoire répétitive. Ils sont incapables de donner un sens à leur rapport à la souffrance et à la mort. Ces réalités les submergent au point qu'ils se noient. Les Vieux se suicident parce qu'ils savent désormais, hors de tout doute, qu'aucun sauveur n'existe.

Dans *Amédée ou comment s'en débarrasser ?* On voit la description de la vie de couple monotone et sclérosée. Le « divorce émotionnel » entre le couple. Ils se sont mariés, mais plus rien ne se

passé entre le couple ; plus d'amour, plus d'affection, plus d'échange et pourtant ils restent ensemble, sous le même toit. Le cadavre qui vit avec eux est l'image de l'obstruction à l'amour qui pouvait être entre eux et le symbole concret de l'absence mutuelle de sentiments.

Selon Amédée, manque d'affection est la cause de leurs problèmes et leur malheur et leur amour peut les sauver:

«Amédée : sais-tu, Madeleine, si nous nous aimions en vérité, si nous nous aimions, tout cela n'aurait plus aucune importance. (Joignant les mains) aimons-nous, Madeleine, je t'en supplie. Tu sais, l'amour arrange tout, il change la vie. Tu me crois, me comprends-tu!

Madeleine : laisse-moi donc !

Amédée : j'en suis certain !... L'amour peut tout racheter. » (Ionesco, 1954, p. 57).

Contrairement à lui, Madeleine croit que la solution de leur problème n'est pas l'amour :

« Madeleine : ne dis pas de sottises. Ce n'est pas l'amour qui va nous débarrasser de ce cadavre, la haine non plus, d'ailleurs. Ce n'est pas une affaire de sentiment! » (*Ibid.*, p.57).

Elle pense que l'amour est une chose de peu d'importance :

« Madeleine : tout cela ne veut rien dire ! Qu'est-ce que c'est que cette histoire d'amour ! Des sottises ! Ce n'est pas l'amour qui peut débarrasser les gens des soucis de l'existence ! Ce ne sont pas de vrais personnages ! Quand feras-tu donc une pièce comme tout le monde ! » (*Ibid.*, p. 57).

Ionesco a exprimé à propos *du Roi se meurt* : « Nous avons tous deux épouses, la vie et la mort. » (Ionesco, 1963, p. 257). Par ailleurs elles symbolisent chacune une attitude face à la vie : Marie c'est l'amour, l'attachement à la vie, Marguerite la sagesse, la raison. Marie est la deuxième épouse de Bérenger mais la première dans son cœur. Rivale physique et morale de Marguerite, elle refuse l'évidence.

Frivole, elle cherche à retenir le roi et Marguerite sa première femme, celle-ci a un rôle primordial dans la pièce puisque c'est elle qui accompagne le roi jusqu'à sa fin, physiquement et moralement mais le roi ne l'aime pas. Selon Ionesco lui-même, elle est la Mort. Mais finalement entre l'amour et la raison, c'est la raison qui triomphe.

Le sentiment de l'amour est devenu ridicule et personne ne croit au miracle de l'amour :

« Marguerite au médecin : elle pense que ce qu'elle appelle l'amour peut réussir l'impossible. Superstition sentimentale. Les choses ont changé. Il n'en est plus question. Nous sommes déjà au-delà de cela. Déjà au-delà. » (Ionesco, 1962, p.48).

Personne ne peut échapper à la mort, même l'amour ne peut pas nous sauver. Ionesco lui-même a exprimé sa peur de la mort : « J'ai toujours été obsédé par la mort. » (Ionesco, 1962, p. 304). Dans *Le Journal en miettes* il parle beaucoup de la mort : « nous sommes dans la vie pour mourir. La mort est le but de l'existence. » (Ionesco, 1967, p. 35). Dans *Le Présent Passé, Passé Présent*, il parle de l'inéluctable écoulement du temps, la fatalité de l'âge et du vieillissement sont perçus comme une « catastrophe » (Ionesco, 1993, p. 42).

### **Conclusion**

L'univers théâtral d'Eugène Ionesco porte un regard pessimiste sur le monde et il perçoit négativement la vie. Pour exprimer le théâtre ionescien, les mots qui viennent le plus souvent à l'esprit sont l'enfermement, le vieillissement, la peur, la solitude, l'attente et la mort. Il y a chez Ionesco la conscience angoissée d'un monde, une anxiété extrême, accompagnée d'un serrement douloureux à l'épigastre, d'oppression dans lequel les sentiments les plus contradictoires se succèdent : joie et angoisse, légèreté et lourdeur, lumière et obscurité... Dans le cas normal, « selon la notion de la verticalité », quand une personne se trouve dans une position */haute/*, son niveau social est aussi haut et supérieur et une personne qui se

trouve dans une position */basse/*, son niveau social est aussi bas et inférieur ainsi que sa position. Dans ces quatre pièces, nos personnages principaux malgré leur position haute se trouvent au niveau social inférieur et ils sont mécontents, tristes et malheureux et leur entourage qui se situe dans une position */basse/* se trouve au niveau social supérieur et ils sont contents, gais et heureux. Ce paradoxe montre le renversement des valeurs dans un monde auquel les hauts n'arrivent pas à leur place et l'animalité, l'ignorance, la vie sans amour et l'atrocité aboutiront à la supériorité. En fait, les personnages qui cherchent l'humanité sont au niveau inférieur tandis que leur entourage qui cherche l'animalité est au niveau supérieur. Cette non-isotopie spatiale de la verticalité qui met en jeu les personnages, haut et bas, se répète bien des fois. Les personnages de ces pièces cherchent l'humanité, la liberté et une vie idéale pour tous mais au lieu de recevoir une récompense pour leur bonne action ils reçoivent la punition et l'humiliation et leur entourage qui choisit l'animalité, la captivité est content et arrive à l'élévation. A la fin nos personnages ou bien nos (**anti- héros**) sont à l'état dysphorique, tandis que leur entourage celui d'euphorique . Béranger résiste contre la métamorphose de tous mais au lieu de valoriser et bénéficier de son choix, il est condamné à la solitude. Ainsi que le Vieux couple qui a essayé beaucoup afin de transmettre son message pour sauver l'humanité (un message rédempteur) mais ils échouent et se suicident. Amédée était amoureux de sa femme et il désire une vie amoureuse mais il reste dans la solitude et Le Roi Béranger qui doit lutter contre la vie, bien qu'il ait été le Roi du monde, après sa mort tout le monde l'oublie et il n'a pas le pouvoir de se conjurer la mort.

Il n'est pas erroné de croire que dans le théâtre d'Ionesco une condamnation sans appel de la condition humaine existe. Accablé sous le poids d'une insignifiance et d'une absurdité dérisoire. Plus généralement, Ionesco a souffert toute sa vie d'un « malaise existentiel » qui lui faisait ressentir sans cause apparente une «énorme fatigue », une « amertume » infinie devant la vanité

universelle, et qui le rendait particulièrement vulnérable aux «douleurs, chagrins, échecs. » (Ionesco, 1967, pp. 25-27).

### **Bibliographie**

- BERTRAND Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Nathan, Paris, 1987.
- CORVIN Michel, *Le Théâtre nouveau en France*, La presse universitaire de Paris, Paris, 1974.
- COURTES Joseph, *Analyse sémiotique du discours, De l'énoncé à l'énonciation*, Hachette, Paris, 1991.
- FONTANILLE Jacques, *Sémiotique et la littérature*, Puf, Paris, 1999.
- GREIMAS Algirdas Julien, *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, Paris, 1982.
- IONESCO Eugène, *Amédée ou Comment s'en débarrasser ?*, Gallimard, Paris, 1954.
- IONESCO Eugène, *L'Impromptu de l'Alma*, Gallimard, Paris, 1955.
- IONESCO Eugène, *Le Journal en miettes*, Gallimard, Paris, 1967.
- IONESCO Eugène, *Le Roi se meurt*, Gallimard, Paris, 1962.
- IONESCO Eugène, *Les Chaises*, Gallimard, Paris, 1958.
- IONESCO Eugène, *Notes et contre-notes*, Gallimard, Paris, 1963.
- IONESCO Eugène, *Présent passé, Passé présent*, Gallimard, Paris, 1993.
- IONESCO Eugène, *Rhinocéros*, Gallimard, Paris, 1959.
- SCHOPENHAUER, *De Maupassant et l'art du roman*, Librairie Nizet, Paris, 1954.
- TODOROV Tzvetan, *Jean Michel Adam*, La presse universitaire de Bordeaux, Paris, 1995.
- VERNOIS Paul, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco Théâtre d'aujourd'hui*, Gallimard, Paris, 2000.
- VULLIARD Christine, *Étude sur Ionesco, Le roi se meurt*, Ellipses, Paris, 2000.