Voix plurielles
Volume 5, Numéro 1 : mai 2008

Francesca Negro

**La maison vivante :
Voyage architectural à travers les oeuvres
d'Eugène Ionesco**

Citation MLA : Negro, Francesca. «La maison vivante : Voyage architectural à travers les oeuvres d'Eugène Ionesco.» *Voix plurielles* 5.1 (mai 2008).

La maison vivante : Voyage architectural à travers les œuvres d'Eugène Ionesco.

Francesca Negro
Centro de Estudos Comparatistas Université de Lisbonne

Mai 2008

Résumé

Dans cet article, nous proposons une lecture du thème de l'espace domestique dans les pièces de Ionesco et, parallèlement, une lecture des changements dans la façon de concevoir cet espace, de le sentir et de le représenter en dehors du domaine littéraire. Nous cherchons aussi à comprendre quels changements concrets, au niveau de la perception physique de l'espace et de la conception logique de ce dernier, ont été observés dans le contexte historico-culturel de l'auteur.

L'étude se concentre surtout sur quelques pièces de Ionesco et a pour objectif la recherche d'une éventuelle racine symbolique qui constitue la référence externe, l'équivalent philosophico-architectural, de la tendance à la « vivification » de l'espace privé reconstruit par l'auteur.

Dans notre analyse, nous considérons surtout les liaisons entre la production de Ionesco et les éléments de l'architecture moderniste. À ce propos, nous réfléchissons sur la figure de Le Corbusier, en particulier sur ses théories sur l'importance des proportions humaines dans la création de l'espace domestique. Cette nouvelle formulation architecturale paraît profondément liée au contexte littéraire de Ionesco, où commence un nouveau parcours dans la vision de l'espace domestique comme deuxième peau de l'homme qui l'habite.

Cette visite guidée dans l'espace domestique de Ionesco – que l'on nous concède ce début métaphorique en raison du thème que nous comptons développer –, ne sera pas une visite banale. Peut-être commencera-t-elle par les espaces secondaires, par l'entrée de service, dirons-nous, pour ensuite rejoindre le cœur de son interprétation littéraire par des détours circonvolutifs mais nécessaires dans tout parcours de lecture qui se veut quelque peu singulier.

Ce que nous proposons, en fait, est autant une lecture des pièces de Ionesco portant particulièrement attention au thème de l'espace, domestique surtout, qu'une lecture des changements surajoutés dans la façon de concevoir cet espace, de le sentir et de le représenter en dehors du domaine littéraire. En conservant donc cette production littéraire au centre de notre étude, nous cherchons à comprendre quels changements concrets, au niveau de la perception

physique de l'espace et de la conception logique de ce dernier, ont été observés dans le contexte historico-culturel français des années quarante et cinquante.

La visite se concentre surtout sur quelques pièces de Ionesco et se donne pour objectif la recherche d'une éventuelle racine symbolique qui constitue la référence externe, l'équivalent théorique-architectural, de la tendance au « phytomorphisme » et à la « vivification » de l'espace privé reconstruit par l'auteur.

Corruption des limites

La pièce de Ionesco *Les chaises* (1952) nous donne le point de départ de quelques observations préliminaires : le texte s'ouvre sur l'iconographie de la scène ; dessin dans lequel sont consignées entrées, sorties, structure de l'espace à représenter et disposition des chaises elles-mêmes. Les chaises définissent l'espace, comme les portes et les fenêtres. La pièce de théâtre a pour toile de fond une maison, cette dernière est en même temps la synthèse d'un palais, presque un *atrium* (c'est la maison du gardien). Mais elle est aussi une île ; mieux, la maison est l'unique structure architecturale de référence définissant automatiquement une condition de vie.

Il apparaît clairement que le thème de l'isolement est central dans l'œuvre ; celui-ci n'est pas nouveau, mais ici la représentation de l'isolement semble liée en grande partie à l'organisation synthétique de l'espace. Le jeu se développe dans le contraste dynamique de déplacements et repositionnements et d'identités mutables et contrastées. Chaque chaise en soi est un espace de valeur symbolique –un simulacre dirons-nous, pour reprendre le terme de Baudrillard¹ – qui permet le passage d'une identité à l'autre mais, en même temps, ces chaises, toutes égales et partageant le même critère, représentent concrètement quelques uns des plus importants motifs de la pensée artistique et architecturale de l'époque : similarité/répétition et identité/isolement.

Tout le théâtre de Ionesco conduit à ces thèmes ; pensons à *Rhinocéros*, à *La Cantatrice chauve* où la répétition d'éléments symboliques allégoriques répond à un jeu de rôles qui ne se manifeste pas seulement dans la forme, dans les comportements extérieurs mais aussi dans les contenus, dans l'âme des protagonistes. Le thème de l'assimilation est central dans ces pièces en même temps que celui de la fermeture aveugle à la réalité extérieure. Tout son théâtre se fonde sur la corruption des limites : au sens spatial, en représentant des espaces intérieurs qui englobent la dimension extérieure², et aussi avec la description d'individualités uniques qui possèdent une valeur universelle.

Le monde de Ionesco est peuplé d'âmes interchangeableables, figures entièrement substituables les unes aux autres qui, toutefois, maintiennent un fond d'originalité dans leur idiosyncrasie, dans leur passage névrotique d'une position à une autre. Ce que l'auteur tente de faire est de créer une représentation de ce schéma complexe de mécanismes superposés de dissociation et d'assimilation tel qu'il les voit se manifester dans la société. Le fait que l'architecture, l'art, la photographie semblent poser le même problème est pour nous l'indice qu'un tel problème à cette époque parvient à un état de « surexposition » par rapport à d'autres.

Au niveau de l'art, comme au niveau de l'architecture et de la photographie, l'esthétique du collectif est victime, à l'époque, d'un contraste interne : d'un côté cette époque est celle de la recherche de solutions optimales pour la collectivité plutôt que pour l'individu – de la tentative d'organisation d'espaces pour la communauté, de l'étude de l'éventuelle intégration de l'homme

dans une communauté d'appartenance – de l'autre la cohésion interne à la société et sa capacité de se reconnaître en valeurs communes commencent à faire défaut. La difficulté de ce compromis amène à la nécessité d'une réponse organisatrice du problème et de nouveaux espaces se planifient alors pour un collectif abstrait dérivant de suppositions et de principes universels. La répétition est inévitable ; en photographie, nous pouvons penser à Rodchenko, un des fondateurs du constructivisme et collaborateur de Moholy-Nagy³, qui avait, en son temps, divulgué l'utilisation d'un langage centré sur la géométrie et la répétition, en influençant avec ces éléments l'art et l'architecture. L'ordre du régime est encore un instrument pour identifier une organisation esthétique et reste valable même après la chute des idéaux du socialisme dans sa valeur esthétique. Cela constitue un point essentiel : cette organisation externe et monumentale, géométrique et organisée se maintient en vie dans les années de l'après-guerre, en prenant comme point de départ non pas un schéma collectif abstrait mais une position du particulier, une réflexion sur l'individualité qui doit instaurer un dialogue avec la communauté pour se concerter avec elle. « L'approche imminente d'une ère de civilisation dans l'unité. L'unité qu'il nous suffit, dans le tumulte immense, de saisir aujourd'hui à pleine main. Et la rendre évidente ; en faire la raison de nos vies. » (Le Corbusier, « Espoir de la civilisation Machiniste » : 73)⁴ Le constructivisme présentait en substance tous ces éléments qui maintenant sont séparés par le comportement utopique pour demeurer valables en tant qu'éléments formels et comme clé de lecture et de composition du monde. L'héritière de cette utopie fut justement l'architecture moderniste, celle de Le Corbusier, en particulier – le plus grand théoricien de la « révolution » de l'espace. C'est chez lui que nous trouvons, en germe, l'idée de « maison vivante » et une nouvelle réflexion sur la qualité de l'espace qui se rencontrent dans diverses manifestations artistiques. Pour revenir à l'œuvre de Ionesco, si d'un côté nous reconnaissons une graduelle et constante perte de ce sentiment utopique, nous reconnaissons, par ailleurs, la référence à une époque d'expérimentation formelle qui coïncide en tout avec les années de fondation de cette conception esthétique : « J'ai pris la suite de ce mouvement de rénovation qui semblait arrêté depuis 1925. » (Ionesco 1982, V) L'auteur se réfère ici autant à l'expérimentation des mécanismes théâtraux qu'au camouflage du message littéraire sans la priorité de la structure technico-expressive. Se plaçant à l'intérieur d'un filon spécifique, celui de l'avant-garde, Ionesco propose de mettre en scène un théâtre aussi bien abstrait, non figuratif, que concret dans le sens méta-théâtral : il s'agit de montrer seulement ce qui peut naître sur scène, seulement ce qui se voit, à savoir une matérialisation des symboles. La même limite subtile entre burlesque et tragique se révèle dans l'esthétique constructiviste, où par la négociation incessante entre les deux éléments opposés du collectif et de l'individuel naît l'impression annihilante, le charme monstrueusement surréel de cet art. Au-delà de l'accentuation de l'engrenage de la machine théâtrale et de l'harmonie subtile de la composition de ses éléments, nous reconnaissons une similitude formelle avec le système de construction de Le Corbusier, qui inaugure une vision spatiale directe non à l'exclusion des contrastes, ou à la prévalence de l'un des termes sur l'autre, mais à la fusion des deux dans une harmonie qui puisse résoudre des dynamiques réelles.

Transformation de l'espace

L'œuvre de Ionesco se base sur les dimensions et proportions humaines dans l'environnement, et hérite, peut-être malgré son auteur, du rêve de « maison vivante » de Le

Corbusier, dans la mesure où le cadre extérieur et l'intérieur domestique montrent une fusion continue, tant dans la présence d'éléments vitalisés que dans l'absolutisation des espaces domestiques en lieux multifonctionnels, contaminés dans leur nature et leur structure. Dans *Les Chaises* se distingue surtout cet élément : bien que la maison des deux vieux soit un foyer, un lieu ouvert structuré comme un auditorium, elle est en réalité destinée à cette utilisation seulement par la présence des chaises, qui permettent donc l'interprétation de l'espace et, de surcroît, se substituent à l'élément humain⁵.

Les chaises ne sont pas toutes en scène au début de la pièce, elles vont s'ajoutant l'une après l'autre à l'entrée des personnages invisibles. Ce sont seulement les chaises qui suggèrent la densité d'occupation de l'espace : l'absence du son et des autres éléments liés à la présence humaine, par exemple, laisse uniquement aux chaises la tâche de représenter les occupants respectifs. À mesure que la pièce avance nous voyons que les protagonistes tentent parfois de les esquiver et qu'ils se heurtent d'autres fois à elles, suggérant ainsi une situation chaotique et, par ce biais, interprétant l'espace qu'ils construisent comme un espace partagé avec les personnages invisibles. Une telle planification semblerait donc se fonder sur l'inexistence de l'Autre jusqu'au moment où il n'entre pas en relation avec le Moi – individu – et son rôle – sa place – est établi dans une forme foncièrement personnelle et relative. Or si les personnages invisibles ne changent pas, en revanche ce sont les protagonistes qui se modifient une fois qu'ils entrent en contact avec eux, en représentant à la fois la variabilité de l'attitude humaine et, par leur métamorphose, l'universalisation de l'individu comme type d'un genre commun : l'allégorisation de la condition humaine. Les contradictions évidentes créées par les dialogues superposés des deux conjoints représentent donc les différentes possibilités existentielles et, en même temps, mettent l'accent non sur le contenu des narrations de vie, mais plutôt sur les modalités de telles narrations.

À partir de ce moment, le centre de la pièce se déplace lentement et se focalise sur les difficultés, sur les incompréhensions, sur le caractère illusoire des éléments réels et sur le rôle fondamental de l'interprétation individuelle des événements. L'espace vide des chaises suggère aussi une certaine superficialité relationnelle qui se manifeste par l'incapacité des protagonistes de ne rien absorber des interlocuteurs, en sortant donc parfaitement inchangés de ce qui se révèle être des échanges exclusivement vides et de circonstances⁶.

De fait la perspective de Ionesco est collective, ou mieux, sa vision n'est pas satisfaite par la représentation de l'expérience d'un individu : l'histoire d'un homme doit être l'allégorie d'une modalité diffuse ou répétable – nous pensons par exemple à l'infinité de Bobby Watson évoquée dans *La Cantatrice chauve*, ou à l'énorme évidence plastique des symboles dans la métamorphose collective de *Rhinocéros* (1960).

Un autre motif fondamental de l'œuvre de Ionesco est l'incursion à l'intérieur de la structure de l'habitation d'éléments vitaux, ainsi que la transformation qui s'en suit de cet espace domestique. L'œuvre la plus représentative de ce point de vue est sans doute *Amédée, ou comment s'en débarrasser* (1954). Dans cette pièce, le thème de la maison vivante, et en même temps de la maison-machine, caractérisée par une perfection absolue des proportions, conduit directement à deux métaphores que l'on retrouve également présentes dans l'œuvre architecturale de Le Corbusier. D'une part, le cadavre en décomposition à l'intérieur de la maison est le motif central de la pièce, le moteur de l'action. Les champignons, symbole de la présence active d'un élément perturbateur du couple, volent de l'espace en le contaminant symboliquement, de la même façon que le fantôme d'une troisième présence étend son influence

dans une relation intime. L'idée géniale de matérialiser cette entité-fantôme s'enrichit encore d'un nouvel élément de grande valeur symbolique et puissance évocatrice : le corps-fantôme n'est pas seulement concret, mais il se vivifie en plus en produisant d'autres corps. Ce fait est peut-être le plus important de nos analogies entre littérature et architecture, dans la mesure où il révèle la plus profonde assimilation symbolique de la poétique moderniste. De cette façon, intérieur et extérieur se trouvent unis en un seul concept, montrant la pénétration de la nature comme élément structural et décoratif de l'espace humain. La maison comme machine parfaite est pour Le Corbusier une force vivante qui agit sur ceux qui l'habitent. Dans le même sens, la machine-maison d'Amédée, envahie par le corps en décomposition, enferme les conjoints avec ses murs en les étouffant.

Toute la première partie du texte de Ionesco décrit une scène d'attente: il n'y a pas d'action réelle, toutes les actions consistent en des intentions qui finissent bloquées par une quelconque impossibilité. Tous les propos des personnages s'arrêtent tout de suite, et l'impossibilité se manifeste par l'opposition de Madeleine à chaque intention du mari. Ce sont des oppositions de fond qui vont contre la nature même d'Amédée qui est critiqué à cause de son attitude générale dans la vie. Tout cela se manifeste bien dans le dialogue où elle commente son activité d'écrivain, dans lequel nous pouvons aussi reconnaître une réflexion sur les caractéristiques de l'écriture de Ionesco lui-même:

Madeleine – Ce ne sont pas des vrais personnages ! Quand donc feras-tu une pièce comme tout le monde !

Amédée – Ça sort comme ça. J'ai pourtant voulu faire une pièce sociologique.

Madeleine – . . . Il n'y a rien de vrai là-dedans ... C'est n'est pas ça la réalité.

Amédée – C'est pourtant dans l'air. (281-3)

Nous sommes ici devant une sorte de déclaration de poétique : l'intention de l'auteur n'est pas de décrire la réalité, mais d'interpréter, et de reproduire sur la scène, une atmosphère suffocante qui doit évoquer une scène commune de vie, vue elle-même de l'extérieur. Nous pouvons aussi constater que dans le texte, il n'y a pas de vrais mouvements des personnages, et que toutes les choses, à l'exception des champignons, demeurent immobiles. Les indications scéniques sont minimales et contrastantes ; même le temps semble arrêté, tout est comme dans une condition de paralysie, dans l'impossibilité d'agir dans le présent pour modifier les actions du passé et pour changer le futur. Cette paralysie est représentée visuellement par la limite physique de la maison.

L'absence d'action oppose par exemple ce texte à *En attendant Godot* de Beckett, où l'action, quoique stérile, est abondante sur scène. Ici l'action paraît seulement intérieure, psychologique, et l'effet tragique surgit du contraste entre la frustration, la force des inquiétudes sentimentales et l'immobilité physique des personnages sur la scène. S'il y a ici un dynamisme, il se développe dans les contrastes verbaux ; à la force de l'agression de Madeleine s'oppose la passivité granitique du mari qui annule les tentatives de rébellion psychologique de la femme. L'inertie d'Amédée dans la situation tragique tout comme dans son activité d'écrivain sont mises en relation directe, en soulignant une liaison identitaire entre la maison et son propriétaire ; il ne sait ni dominer l'espace domestique, ni son propre espace créatif, sa volonté, ce qui le tue de

frustration en le privant de lui-même. Mais dans la mesure où la maison est en relation directe avec le corps du protagoniste, Amédée, le cadavre qui grandit à l'intérieur de la maison représente une invasion du même personnage. À ce propos, nous serions tenté de revenir une fois de plus au titre de l'œuvre, qui d'emblée en représente l'ambiguïté. *Amédée, ou Comment s'en débarrasser* signifierait donc que Amédée peut être en même temps sujet et objet et est, peut-être, les deux : sujet d'une action irréalisée et objet lui-même de cette action, en n'étant pas capable de se délivrer du fantôme qui l'habite.

Pourtant l'effet surréel dans la pièce dérive justement du contraste entre la nécessité d'agir, de se défaire du corps, et l'impossibilité de se débarrasser de l'action primaire – « le péché originel »⁷ – qui a causé la situation actuelle, autrement dit, de retourner en arrière, de tuer le symbole du passé. Nous pourrions ainsi dire que toute l'action de la pièce se fonde sur une inaction de fond qui tente de reconduire la réalité à un statut d'équilibre imprécis, qui ne peut pas être reconquis. La fonction de la mise en scène est pourtant de montrer la maladie de la vie quotidienne qui se manifeste lorsqu'un facteur extérieur vient rompre l'inertie ; l'état de paralysie représente l'incapacité d'une profonde prise de conscience. Ici l'importance d'une scénographie presque « vivante » contraste avec l'espace fermé de la maison du couple où le produit de l'homicide grandit en réduisant l'espace vital. Une situation analogue est créée par Boris Vian, dans le roman *L'écume des jours*, où la maladie de Chloé est symbolisée par la réduction progressive des dimensions de la maison, jusqu'à une implosion totale de l'espace domestique avec son occupante décédée. Vian révèle peut-être encore mieux sa conception de l'espace dans la pièce *Les bâtisseurs d'empires, Ou le Smurtz*, car ici les changements de maison vers un espace de plus en plus réduit n'ont pas seulement la fonction de figurer le tragique de la situation, mais surtout de mettre en relation directe le protagoniste avec le Smurtz, en représentant par l'extrémisation des proportions l'impossibilité pour l'homme de fuir le dialogue intérieur.

Quoi qu'il en soit, chez Vian comme chez Ionesco, l'action se concentre dans les mots et dans les transformations du même contexte scénique où le changement des proportions de l'espace manifeste l'évolution de la condition psychologique des personnages et où la corruption de l'harmonie entre le cadre et son habitant représente celle de l'harmonie intérieure du protagoniste. Par la construction de la scène, des dialogues et des mouvements des personnages, nous pouvons comprendre à quel point le théâtre de l'absurde s'appuie sur la reconstruction d'une atmosphère vide, créée parfois par le caractère dépouillé de la scénographie, mais en tenant compte de l'utilisation d'éléments symboliques qui mettent l'accent sur les actions des personnages. Dans ce contexte l'action se concentre aussi dans les mots et dans les changements du même décor, où la modification des proportions dans l'espace représente l'évolution de la condition psychologique des personnages. Nous voyons alors que le centre de ce système représentatif réside dans l'unité physique de l'homme, qui par son immobilisme révèle une fonction de simulacre, en synthétisant des perspectives d'actions toujours renvoyées.

À la mesure de l'homme

Le sujet du corps contraint, privé d'espace, revient sans cesse chez Ionesco à tel point que nous pouvons le qualifier de trait distinctif de son œuvre. Nous le retrouvons par ailleurs dans *Le nouveau Locataire*. Or, l'insistante utilisation de la métaphore spatiale est fortement caractérisée

par cet élément puisque si nous avons dit que la maison possède une action et une vie propre, celle-ci semble agir inévitablement contre l'homme en le limitant physiquement dans son espace. Cet élément apparaît d'un intérêt essentiel si nous pensons que, une fois de plus, un des principes de l'architecture de Le Corbusier, Le Modulor – très connu et très discuté à l'époque – prenait les véritables dimensions humaines standardisées en modèle pour la construction de lieux parfaitement habitables.

Dans notre métier, *la proportion*, par exemple, est l'un de ces moyens d'étendre les volumes autour de soi. Peu en connaissent les secrets. Je voudrais attirer votre attention sur ce besoin fondamental de l'âme de s'épancher dans un espace suffisant – fictif ou réel. On ignore cet impératif qui est en soi, mais on cherche instinctivement à y satisfaire. (Le Corbusier, « Un autre logis... » : 81)

En développant la théorie du Modulor⁸, Le Corbusier tentait de représenter la frustration humaine envers le contexte, en même temps qu'il exprimait conceptuellement le rôle capital de l'individu dans la notion d'espace. L'espace n'existe plus objectivement ; il est la portion de vide que l'homme interprète avec sa présence. L'espace devient 'lieu' grâce à l'investissement de l'homme et, c'est sur la base de la lecture de ses exigences d'interprétation que l'espace doit être organisé par la construction de lieux. Cet élément devient de plus en plus actif et communicatif lorsqu'il est en proportion directe avec la structure physique de l'homme.

Pour Le Corbusier, le Modulor était la clé de l'harmonie entre l'homme et son environnement, une harmonie de dimensions qui devait être le point central du projet architectural. Dans son théâtre, Ionesco détruit constamment cette proportion, que ce soit par l'utilisation du gigantisme de l'environnement ou par la métamorphose, le surdimensionnement des éléments naturels, ou bien par l'étouffement de l'homme. Le rapport entre homme et décor est pour Ionesco extrêmement conflictuel et les modalités d'expression de cet antagonisme sont fortement liées aux métaphores architecturales modernistes, dont il produit des représentations renversées.

L'élément architectural est en premier lieu un paradigme conceptuel et sa fonction ne se réduit pas à un jeu scénique. Il est réellement utilisé comme élément vivant qui entre en relation avec les personnages et détermine l'action. Dans la littérature comme dans l'architecture, nous pouvons reconnaître une nouvelle vision de l'Homme, en vertu de laquelle celui-ci apparaît comme une structure physique mesurable, une architecture dynamique qui cherche toujours une expression harmonique dans l'environnement. Une question que Vian avait très bien développée dans le contexte d'une réalité phytomorphique: le corps humain lui-même équivaut à un espace, un espace qui est habité à son tour et qui recherche des relations de proportionnalité avec son environnement.

Nous avons parlé d'assimilations *involontaires* de quelques éléments du langage architectural – pourvu que nous puissions réellement parler d'assimilation, alors que nous devrions plutôt parler d'un usage allégorique – car Ionesco semble manifester une position fortement critique envers l'œuvre de Le Corbusier. Bien que la proximité des thèmes et la parenté de structures expressives rencontrées dans les travaux des deux artistes ne représente que de vagues liens, la

production de Ionesco présente parfois un contact plus direct avec l'œuvre de Le Corbusier en partageant avec elle des métaphores de grande importance symbolique. Dans *Tueur sans gages* (1957), Ionesco choisit de planter le décor dans ce qui semble une reproduction allégorique du projet de Le Corbusier *La Ville Radieuse*, qui date de 1935 (appelé par Ionesco, « La Cité Radieuse »). Dans cette pièce Ionesco semble s'approprier ironiquement la figure de Le Corbusier en le présentant sous les traits de L'Architecte. Il faut aussi spécifier que *La Ville Radieuse* ne fut qu'un projet, jamais réalisé par Le Corbusier, mais que tous les éléments fondamentaux qui le caractérisaient à l'époque de l'écriture de la pièce avaient déjà été mis en pratique dans plusieurs œuvres. C'est en 1952 – donc cinq ans avant l'écriture de la pièce par Ionesco – que Le Corbusier termine l'œuvre qui représentait le mieux la synthèse des principes architecturaux présentés dans le projet des années trente : l'*Unité d'Habitation* de Marseille.

Le projet était pour Ionesco, et probablement pour l'opinion publique en général, un échec – et il en fut ainsi pendant longtemps – pour deux raisons que Ionesco ciblait clairement. En premier lieu les raisons éthiques de fond, et surtout la tant proclamée *unité* que Le Corbusier tentait de consolider, faisaient défaut et pour Ionesco il n'y avait assurément aucune cohésion externe qui puisse compenser une fracture sociale de plus en plus évidente. Ionesco avait d'ailleurs bien identifié une des limites de l'œuvre de l'architecte : le macro-édifice polyfonctionnel en communication avec l'environnement était victime de son optimisme et, bien qu'autosuffisant, ou mieux en vertu de son autonomie, il finissait par isoler sa réalité en la mettant en contraste avec un contexte extérieur profondément différent. Si d'un côté, la nature y avait été incluse et les hommes y étaient mis en contact réciproque, le monde restait en-dehors : la structure compacte paraissait vicier la liberté humaine et se transformait presque en un principe limitant. Les contacts humains à l'intérieur étaient presque obligatoires, tandis que les rapports avec la société extérieure apparaissaient aléatoires. Cela n'était pas dans l'idée de Le Corbusier, mais de manière générale, nous pouvons affirmer que Ionesco avait bien identifié deux limites conceptuelles avec lesquelles il lutta longtemps : il lui apparut très clairement que la beauté de l'unité et de l'ordre devait partir de l'intérieur de la société et qu'elle n'était pas immédiatement applicable de l'extérieur. Sur ce point les deux artistes, paradoxalement, étaient d'accord, mais l'un de manière utopiste croyait à l'existence d'une société compacte et solidaire, tandis que l'autre était aux antipodes de cette conviction.

Rupture des proportions connues

La vision de Ionesco représentait une critique construite sur une optique plus rapprochée du point de vue temporel, par un projet qui voyait sa réalisation « éthique » bien au-delà du temps où l'œuvre aurait été complétée. L'œuvre architecturale appuyait ses raisons sur le pouvoir d'influence directe du lieu sur la personne et sur la collectivité ; une influence, cependant, considérée *in vitro*, dans l'abstrait, dirons-nous, dont la période de gestation était imprévisible. La pièce *Tueur sans gages* est donc également configurée comme une critique de type conceptuel et esthétique envers une nouvelle tendance dans l'interprétation de l'espace urbain et privé et d'un nouveau concept d'habitation. En cela rien d'étrange, si nous considérons que beaucoup de penseurs avaient manifesté un comportement hostile envers les nouvelles tendances architecturales : Gaston Bachelard, Theodor Adorno, Martin Heidegger⁹, tous se sont prononcés contre les habitations modernes faites de « cubes géométriques » et d'« alvéoles de ciment » en

proclamant que, selon ces nouvelles conceptions, la maison cessait d'être un lieu adapté à la vie pour se transformer en un objet, non plus *Home* mais *House*, selon une définition encore diffusée comme un des motifs conducteurs du postmodernisme.

Les principes de Le Corbusier¹⁰, tout comme les expérimentations néoplastiques de Van Doesburg¹¹, par exemple, étaient ouvertement combattus. L'utopie qui les animait se proposait de fournir un système de règles adapté à un système social nouveau en le conjuguant à une nostalgie diffuse pour une vie tranquille quasi champêtre, symbole de qualité, mais qui n'était considérée que comme un démantèlement définitif de la modalité d'habitation traditionnelle. Celle que le modernisme proposait était une équation art-santé exprimée par d'innombrables analogies biologiques appliquées à la mécanique. Cependant, une telle proposition, dans la rigide systématisation de la vie de l'homme, fut considérée comme un système encore plus fermé que le précédent, une vision despotique. Le fait que de telles propositions aient été conçues en réponse à une série de névroses diffuses par rapport à l'environnement urbain – surgie surtout après la deuxième guerre mondiale¹² – ne pouvait pas justifier l'imposition, même dans un chaos généralement ressenti comme déstabilisant, d'un nouveau *modus vivendi*. Le problème était donc moins formel que philosophique : l'homme de l'époque revendiquait le droit d'habiter une maison qu'il pouvait reconnaître entièrement comme telle.

L'opposition que nous avons vu surgir autour de la révolution architecturale moderniste, considère quand même la proportionnalité comme un élément premier. Si Le Modulor manifeste une tentative de repenser l'espace domestique en relation aux proportions humaines, ce qu'il considère seulement partiellement est que cela ne peut pas se vérifier au moyen de la destruction d'une proportionnalité de l'homme avec l'extérieur des édifices, c'est-à-dire, en d'autres termes, avec la ville. Il est vrai que Le Corbusier veut tenter de reconstruire un rapport direct et harmonieux avec la nature, mais l'homme de l'époque est déjà un homme urbain, qui a comme environnement le contexte urbain plutôt que la nature, et qui, culturellement, est fils du paysage urbain baudelairien.

En cela, les « cubes géométriques » qui suscitaient la désapprobation de Bachelard – pourquoi à la fin « cubes géométriques » ? C'est un pléonasme, les cubes ne sont-ils pas toujours géométriques ? – se réfèrent surtout à la géométrisation et au gigantisme qui ne respectent pas la relation avec les dimensions humaines et naturelles.

Nous pouvons dire que l'anticipation de Le Corbusier n'omet pas l'extérieur, mais il considère déjà l'homme comme un être en mouvement, en voiture, ou au sommet des édifices, et de même, les relations entre les bâtiments sont déjà pensées à une échelle différente, par différents paramètres d'espace, de temps et de vitesse.

La destruction de la rue telle que l'homme la connaissait (« On démolira ces rues inhumaines, cruelles, homicides », écrit Le Corbusier (« Un autre logis... » : 81)) change complètement les rapports sensoriels avec les éléments de la ville. Il est maintenant clairement établi que la fin des rues traditionnelles signait le déclin du flâneur baudelairien, et préparait déjà le temps de la « société du spectacle » et des « dérives urbaines » représentées graphiquement par Guy Debord dans *The Naked City*.¹³ C'est donc surtout la rupture de la proportion connue qui détermine la sensation de malaise, parce que l'homme, et surtout le citoyen européen, se reconnaissait dans un système de proportions non seulement intérieures à la maison, mais aussi internes à la ville entre les bâtiments, les places, les rues, les jardins.

Cela ne change rien finalement, Ionesco, comme les autres, voyait bien que cette destruction/révolution était toujours plus profonde entre l'homme et la communauté en expansion violente, et il s'était déjà aperçu que la dynamique nouvelle de la société ne pouvait pas s'arrêter. C'est donc dans un jeu d'incommunicabilité que la fracture se manifeste, et cette incommunicabilité se révèle au niveau de l'esthétique comme du social, naturellement. Ionesco paraît utiliser l'image de la maison en tentant de déconstruire sa valeur symbolique, et en proposant le cadre domestique comme représentation allégorique de l'homme. Ce fait se vérifie au moment même où il y a un changement radical des liens structuraux dans l'espace urbain, un renversement radical du « poids » de la ville sur la maison: car le sens symbolique de la ville comme lieu des architectures officielles, monumentales, laisse la place à une nouvelle interprétation de la ville, entendue comme circuit d'espaces habités.

La révolte est pourtant conduite vers la déconstruction des relations entre privé et collectif – public, ouvert – dans le cas d'une impossibilité physique de l'homme d'entrer en relation proportionnelle et harmonieuse avec le nouveau contexte ; et cette révolte se manifeste en Ionesco par la recherche nostalgique du Paradis perdu, de la vie idéale représentée par sa Cité Radieuse¹⁴.

Ionesco s'approche du débat avec *Tueur sans gages* en reprenant dans la même mise en scène les éléments caractéristiques du projet de Le Corbusier: la description d'amples jardins et de vastes espaces ouverts, donnant surtout à la lumière un rôle fondamental et en la plaçant réellement en ouverture du premier acte comme unique protagoniste de l'espace scénique. Dans l'éloge démesuré de Bérenger à l'Architecte, nous reconnaissons le langage métaphorique de Le Corbusier et la mythification de la ville radieuse comme paradigme de la vie heureuse :

BÉRENGER: Un décor, cela n'est que superficiel, de l'esthétisme, s'il ne s'agit pas, comment dire, d'un décor, d'une ambiance qui correspondrait à une nécessité intérieure, qui serait, en quelque sorte...

L'ARCHITECTE : Je vois, je vois...

BÉRENGER: ...le jaillissement, le prolongement de l'univers du dedans. Seulement, pour qu'il puisse jaillir cet univers du dedans, il lui faut le secours extérieur d'une certaine lumière existante, physique, d'un monde objectivement nouveau. Des jardins, du ciel bleu, un printemps qui correspondent à l'univers intérieur. . . En somme, monde intérieur, monde extérieur, ce sont des expressions impropres, il n'y a pas de véritables frontières pourtant entre ces deux mondes ; il y a une impulsion première, évidemment, qui vient de nous, et lorsqu'elle ne peut s'extérioriser, lorsqu'elle ne peut se réaliser objectivement, lorsqu'il n'y a pas un accord total entre moi du dedans et moi du dehors, c'est la catastrophe, la contradiction universelle, la cassure. (*Tueur sans gages* 73)

L'exaltation de Bérenger rappelle étonnement le langage de Le Corbusier lui-même, dans ses articles, quand il parle du projet de la *Ville Radieuse*:

Avec le béton armé, il n'y a plus de trumeau imposé. La fenêtre peut toucher aux deux murs latéraux et les éclairer d'un bord à l'autre.

Alors la chambre est pleine de lumière parce que les murs sont éclairés. L'œil ne voit plus les murs dans l'ombre ou la pénombre. Nos sens sont ravis, notre animal est ravi ; nous avons le soleil dans la chambre ; il fait clair chez nous.

Nous disons alors : « Il fait gai chez nous. »

C'est synonyme pour nous.

Nous avons conquis par la technique la base primordiale de la sensation architecturale: la lumière.

Je dis : la base primordiale de la sensation... Car il est question de sentir. (« Notes à la suite » 52)

Parallèlement à *Tueur sans gages* c'est surtout *Le Nouveau Locataire* qui dénonce de la manière la plus explicite l'intérêt de Ionesco pour l'environnement domestique et la prédilection de celui-ci comme lieu symbolique par excellence ; le mobilier du protagoniste envahit l'espace externe à l'édifice et bloque la route et la ville en une complète inversion des espaces, pour ensuite détruire complètement l'espace domestique en l'occupant au-delà de toute limite. Volontairement, le protagoniste creuse sa tombe au centre de cet espace complètement occupé et dans l'obscurité totale, dans un exil/suicide domestique.

Renoncement à l'utopie

Il semble paraître que la relation profonde entre les décors symboliques de Ionesco et la révolution architecturale représentée par Le Corbusier soit interprétable comme une commune anticipation des mutations du contexte social, qui si elle est encore une vision optimiste et utopiste dans l'œuvre de Le Corbusier, s'avère dans l'œuvre de Ionesco, le produit de réflexions amères sur la destinée humaine. Ionesco, comme nous avons vu, est en fait très intéressé par l'intérieur, par l'espace privé de l'homme, et il développe sa réflexion en établissant un lien indissoluble entre l'individu et son environnement personnel. Si la maison est un élément agressif à l'égard de l'être humain, une telle attitude ne représente que l'impossibilité des personnages de créer une action résolutive et leur tendance à se renfermer dans un immobilisme autodestructeur, suffoquant et mortifère.

D'un côté, une telle vision anticipatoire pousse à la recherche d'une solution active, qui se développe par une relecture des concepts de collectivité et d'ordre ; d'un autre, la vie reste rêve, comme l'affirme Ionesco¹⁵. Et, dans le choix de vivre ce rêve et de tenter d'en éviter les répercussions douloureuses, il tient à réveiller la conscience humaine et la vitalité encore soutenable dans le spectre d'une croissante annihilation.

Nous sommes alors tentés d'affirmer que « l'objectivation » des hommes, comme la tentative d'assimiler le cadre extérieur dans l'espace intérieur sont les symptômes, d'une certaine façon, de ce croissant gigantisme de l'extérieur, des nouvelles distances arbitraires, d'une organisation relationnelle dont l'homme est considéré toujours plus comme une entité virtuelle et où le concept de communauté paraît de plus en plus lointain et désagréé. Le nouveau locataire se tue

alors par l'isolement, avec l'élimination de l'espace, avec la paralysie, mais il se suicide aussi dans un lieu connu, dominé, construit par lui-même. Sa tombe est bâtie de ses émanations ou de tous les éléments sur lesquels il a transféré son identité, en se cherchant peut-être, encore une fois, ou, mieux, en re-constituant sa dispersion. Ce renoncement à l'utopie se révèle peut-être comme une nouvelle forme d'humanisme « plus éclairé que l'ancien » (310) comme déclare Amédée au Soldat Américain; un humanisme tiède et irrationnel, très bien décrit par Merleau-Ponty :

Un humanisme aujourd'hui. . . commence par la prise de conscience de la contingence, il est la constatation continuée d'une jonction étonnante entre le fait et les sens, entre mon corps et moi, moi et autrui, ma pensée et ma parole, la violence et la vérité, il est le refus méthodique des explications, parce qu'elles détruisent le mélange dont nous sommes faits, et nous rendent incompréhensibles à nous-mêmes. (393)

Bibliographie

- Adorno, Theodor W. *Minima moralia, Meditazioni della vita offesa*, Torino : Einaudi, 1994.
- Bachelard, Gaston. *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris : Corti, 1948.
- Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée, 1981.
- Belfond, Pierre. *Eugène Ionesco, Entre la vie et la rêve*, Paris : Gallimard, 1966.
- Benton, Tim. *Creating Utopia and Modernism and Nature In "Modernism"*, London : V&A Publications, 2006 (April).
- Berreby, Gerard (ed). *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste 1948-1957*. Paris : Éditions Allia, 1985.
- Bonnefoy, Claude. *Entretiens avec Eugène Ionesco*. Paris : Belfond, 1966.
- Coe, Richard N. *Ionesco: a study of his plays*. London: Methuen, 1971.
- Coleman, Ingrid H. "Conscious and Unconscious Intent in the Creative Process: A Letter from Eugène Ionesco". *The French review* 54.6 (Mai 1981): 810-5.
- Consigliari, Victor. *As metáforas da Arquitectura contemporânea*, Lisboa : Editorial Estampa, 2007.
- Eliade, Micea. « Lumière et transcendance dans l'œuvre d'Eugène Ionesco » in *Colloque de Cerisy. Ionesco. Situation et perspectives*. Paris : Belfond, 1980 : 117-27.
- Debord, Guy. « Théorie de la dérive » *Les levres nues* 9 (novembre 1956) in Knabb, Ken (ed. et trad.) *The situationist international Anthology*. Berkley : Bureau of Public Secrets, 1981 : 50-54.
- Heidegger, Martin. *Essais et conférences*, Paris : Gallimard, 1995.
- Hubert, Marie-Claude. *Eugène Ionesco*. Paris : Seuil, Coll. « Les contemporains », 1990.
- Ionesco, Eugène. *La lezione. Le sedie*. Introduction à l'édition italienne par Gian Renzo Morteo. Torino : Einaudi, 1982.
- . *Amédée, ou comment s'en débarrasser*. Théâtre, t. 1. Paris : Gallimard, Coll. « La Pléiade », 1954 : 237-333.

- . Tueur sans gages. In Théâtre, t.2. Paris : Gallimard, Coll. « La Pléiade », 1959 : 59-172.
- . Notes et contre-notes, Paris : Gallimard, Coll. « Idées », 1966.
- Le Corbusier, « Un autre Logis pour une civilisation nouvelle. Et non pas : « La vie moderne et ses décors ». Votre Bonheur (21 Septembre 1938). [sic] in Le Corbusier. Un Homme à sa Fenêtre, textes choisis 1925-1960, Fage Editions, Lyon 2006 : 79-83.
- . « Espoir de la civilisation Machiniste. Le logis ». Europe 185 (15 mai 1938). in Le Corbusier. Un Homme à sa fenêtre. Textes choisis 1925-1960. Lyon : Fage Éditions, 2006 : 73-77.
- « Notes a la suite ». Cahiers d'Art 3 (Mars 1926). in Le Corbusier. Un Homme à sa fenêtre. Textes choisis 1925-1960. Lyon : Fage Éditions, 2006. idem.
- . Vers une Architecture. Paris : Cres, 1923.
- . Deuxième conférence de Buenos Aires, (5 Octobre 1929), in Précisions sur l'état présent de l'architecture et de l'urbanisme. Paris : Cres, 1930 : 49-84.
- Margolin, Victor. The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy: 1917-1946. Chicago : University of Chicago Press, 1997.
- Lioure, Michel. « L'imagination matérielle dans l'œuvre de Ionesco », in Colloque de Cerisy. Ionesco. Situation et perspectives. Paris : Belfond, 1980 : 177-93.
- Morand, Yves : « Ionesco : Un théâtre de l'exil et du rituel » in Colloque de Cerisy. Ionesco. Situation et perspectives. Paris : Belfond, 1980 : 75-99.
- Merleau-Ponty, Maurice. Signes. Paris : Gallimard, 1960.
- Pruner, Michel: « L'espace dans la dramaturgie de Ionesco » in Colloque de Cerisy. Ionesco. Situation et perspectives. Paris : Belfond, 1980 : 217-239.
- Passanti, Francesco. The vernacular, Modernism and le Corbusier. « Journal of the Society of Architectural Historians », N.4. Chicago 1997 (December): 438-51.
- Vian, Boris. Oeuvres Complètes vol I-XV, de M. Lapprand et G. Pestureau. Paris : Fayard, 1999-2003.
- Vidler, Anthony. The architectural Uncanny. Essays in the modern Unhomely. Cambridge: MIT Press, 1992.
- . Warped Space: Art Architecture and Anxiety in Modern Culture. Cambridge: MIT Press, 2000.

¹ Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée, 1981.

² Hubert, Marie-Claude. *Eugène Ionesco*. Paris : Seuil, Coll. « Les contemporains », 1990 : 122-9.

³ Margolin, Victor. *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy: 1917-1946*. University of Chicago Press, 1997.

⁵ Cf. Lioure, Michel. « L'imagination matérielle dans l'œuvre de Ionesco », in *Colloque de Cerisy. Ionesco. Situation et perspectives*. Paris : Belfond, 1980 : 177-93, et M, Pruner, « L'espace dans la dramaturgie de Ionesco » in *Colloque de Cerisy. Ionesco. Situation et perspectives*. Paris : Belfond, 1980 : 217-239.

⁶ Cf. Ionesco Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris : Gallimard, Coll. « Idées », 1966 : 191 ; 264-8.

⁷ Bonnefoy, Claude. *Entretiens avec Eugène Ionesco*. Paris : Belfond, 1966 : 35.

⁸ La réflexion de Le Corbusier sur le comportement de l'homme, sur l'équilibre des volumes, de leurs dimensions et proportions l'amène à établir une grille de mesures s'appuyant sur le « Nombre d'Or », il construit une grille par rapport aux différentes parties du corps humain en la représentant sur la silhouette d'un homme debout, levant un

- bras. Il appelle cette grille « le Modulor ». À ce propos voir : Le Corbusier. *Modulor*. Paris : Editions de l'architecture, 1948.
- ⁹ Bachelard, Gaston. *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris : Corti, 1948 : 95-6; Adorno, Theodor W. *Minima moralia, Meditazioni della vita offesa*. [1951] Torino : Einaudi, 1994 : 34.; Heidegger, Martin. « Bâtir habiter penser » [1951]. in *Essais et conférences*. Paris : Gallimard, 1995 : 176-7. À ce propos, voir Vidler, Anthony. *The architectural Uncanny. Essays in the modern Unhomely*. Cambridge : MIT Press, 1992 : 74-6.
- ¹⁰ Les principes sur lesquels se fonde l'architecture de Le Corbusier consistent essentiellement en cinq points pour la construction d'édifices d'habitation: Pilotis, Plante livre, Fenêtres en largeur, Toit-jardin, Façade livre. Voir Le Corbusier. *Vers une Architecture*. Paris : Cres, 1923 ; Deuxième conférence de Buenos Aires, (5 Octobre 1929), in *Précisions sur l'état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris : Cres, 1930 : 49-84.
- ¹¹ Nous faisons ici particulièrement référence à la participation de Van Doesburg à la revue *De Stijl*. Sur cet argument, voir Vidler, Anthony. *Warped Space: Art Architecture and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge: MIT Press, 2000 : 130-7.
- ¹² Cf. Vidler, Anthony. *Warped Space: Art Architecture and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge: MIT Press, 2000 : 83.
- ¹³ Cf. Debord, Guy. « Guide psychogéographiques de Paris - Discours sur les passions de l'amour », *Le Bauhaus Imaginiste* : Copenhague 1957 , et « The Naked City , illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie », in Asger, Jorn. *Pour la forme*. Paris : Internationale Situationniste, 1958. Les deux ont été réédités dans : Berreby, Gerard (ed). *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste 1948-1957*. Paris : Éditions Allia, 1985. Cf. aussi Debord, Guy. « Théorie de la dérive » *Les levres nues* 9 (Novembre 1956) pp.6-13. in Knabb, Ken (ed. et trad.) *Situationist International Anthology*, Berkley : Bureau of Public Secrets, 1981 : 50-54.
- ¹⁴ Cf. Bonnefoy, Claude. *Entretiens avec Eugène Ionesco*. Cit.: 32-36.
- ¹⁵ Cf. Coleman, Ingrid H. "Conscious and Unconscious Intent in the Creative Process: A Letter from Eugène Ionesco". *The French review* 54.6 (Mai 1981): 810-5.