

# LA RÉCEPTION DE *JEUX DE MASSACRE* (EUGÈNE IONESCO, 1970) EN ESPAGNE: SA TRADUCTION ET SA MISE EN SCÈNE COMME VERSIONS LIBRES

Cécile Vilvandre de Sousa  
Universidad de Castilla-la Mancha

L'objet de notre intervention sera de parler de la réception en Espagne de l'oeuvre théâtrale *Jeux de massacre* (1970), à travers la traduction de Trino Martínez Trives<sup>1</sup> et le montage théâtral réalisé au "Centro Cultural de la Villa de Madrid", le 3 //1981 par la compagnie "Teatro de la Luna" dirigée par Bruno Fernández Vella.

L'oeuvre en question est certainement peu représentative de l'auteur du point de vue esthétique et technique même si elle s'inspire une fois de plus de la thématique permanente du théâtre de Ionesco: le spectacle de la mort. En effet, on y trouve la prolifération de la mort qui, dans un rythme de plus en plus accéléré et frénétique, anéantit l'humanité dans un massacre général et sous forme d'épidémie. Cependant, délaissant ses alliés d'hier l'onirisme à l'état pur, le protagoniste ou du moins le personnage- pivot au profit de personnages nombreux et unidimensionnels, et la progression de l'action -, le dramaturge s'efforce de **stimuler et de maintenir l'intérêt du spectateur** par un enchaînement de scènes qui exploite davantage les ruptures que la continuité. Ainsi cette forme à la fois simple et nouvelle, privilégie le mouvement, le rythme, la variété et la surprise, comme pourrait le faire une revue de cabaret. Habité par le souci de l'originalité, le dramaturge s'impose donc une triple règle: se renouveler, diversifier ses techniques et maximaliser l'efficacité dramatique. Visiblement l'auteur a été dominé par l'idée d'être compris, de diminuer le caractère polysémique de ses oeuvres et partant, d'éliminer une certaine fantaisie gratuite de l'onirisme. Pour lui tout s'efface devant le drame de la condition humaine. La comédie de la vacuité du langage, la vanité des options politiques, l'échec du couple, ne méritent plus une grotesque mise en scène. Ionesco lui-même a affirmé qu'un problème tel que l'impossibilité de communiquer lui semblait de moins en moins important alors que son oeuvre avançait. C'est le triomphe de la Mort qu'il prépare. "Nous vivons une époque apocalyptique, dit Ionesco. *J'ai l'impression que le monde va vers une catastrophe*"<sup>2</sup> La progression vers l'explosion finale, prophétisée par Ionesco, prend dans son théâtre une dimension spatiale avant de devenir temporelle. La mort est dans le décor et dans les allées et venues incessantes du moine noir, qui fait une brève apparition dans les divers tableaux d'une fresque qui rappelle le thème médiéval de la danse macabre, pour s'immobiliser au milieu du plateau à la fin de la pièce. Ainsi donc, appréhendé dans sa globalité *Jeux de massacre* se définit non pas comme un drame, mais **comme un spectacle**. Chacune des scènes est indépendante et développe un thème ou décrit une conduite: Le point de départ de la dramaturgie (Scène 1 et 2) est le cantonnement dans une réalité banale. Un dimanche, sur la place, les discussions et les commérages vont leur train habituel. Soudain (**coup de théâtre**), dans leur landau des bébés meurent

---

*El juego de la peste*, Escelicer, S.A., Colección TEATRO 726, Madrid, 1972.

<sup>2</sup> E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve* (entretiens avec Claude Bonnefoy), Belfond, Paris, 1977, p. 168).

raides, violacés, révoltés. Peu après d'autres personnes meurent en présentant les mêmes symptômes. Il s'agit d'un mal mystérieux qui fait le tour de la terre, revient d'une façon cyclique et frappe la ville la plus heureuse au moment le plus accompli de son histoire. L'épidémie prend vite de l'ampleur, elle se développe "en progression géométrique". Dans une maison épargnée (Scène 3), on assiste aux absurdes platitudes d'un bourgeois qui, engoncé dans la complaisance, pratique la politique de l'autruche et multiplie les précautions pour survivre: "Les cloisons doivent être étanches mais le coeur doit être imperméable", ce qui ne l'empêche pas d'être touché par le mal. Dans une clinique (Scène 4), deux écrivains se retrouvent après vingt ans de brouille et discutent de l'amitié. Brusquement l'écrivain malade meurt. Le médecin se rassure en refusant d'admettre que le mal puisse pénétrer dans sa clinique. Dans les "hauts quartiers" aussi, on se rassure. Dans la rue (Scène 5), deux bourgeois se rencontrent et l'un d'eux s'accorde à penser que l'épidémie, fille de la misère et du vice, ne saurait atteindre que les bas quartiers. Notre causeur est aussitôt terrassé. La Scène 6 est une illustration du côté arbitraire de cette mort, qui initialement se présentait déjà comme une mystérieuse maladie endémique.

Le mal ayant aussi touché la prison, le geôlier annonce à deux prisonniers qui tentaient de s'évader que les portes n'ont plus de raison de rester fermées et qu'ils peuvent sortir s'ils ne craignent pas d'affronter un gardien encore plus dangereux, le mauvais sort qui les attend au dehors. L'un d'eux décide quand même de sauter par la lucarne de sa cellule et meurt noyé dans l'eau du fossé qui entoure la prison. L'autre, sans raison apparente, est assassiné par le geôlier qui, tout aussi inexplicablement, sort une corde de sa poche et se pend. Dans la Scène 7, Jacques et Emile qui viennent de laisser la clinique où leur ami a décédé, rencontrent un ami Pierre dans la rue. après avoir conversé avec eux et leur avoir dit qu'il s'est remis des migraines dont il souffrait, il tombe immédiatement raide mort. La très courte scène suivante (Scène 8) présente un personnage qui annonce à un autre qu'il était descendu de chez ses deux amis pour acheter le journal et qu'une fois remonté, il y avait onze cadavres étendus par terre. Les deux tableaux suivants sont deux exemples en rapport contrapuntique de présentation simultanée de deux situations: dans le premier cas, le point de départ et l'évolution des scènes sont identiques (Scène 9), mais celles-ci s'achèvent sur une chute différente, dans le deuxième cas (Scène 10) la fin est sensiblement la même.

Dans une chambre, un couple, séparé par les mesures de sécurité, se retrouve; le mari a pu franchir le barrage des soldats sans être vu; de l'autre côté de la cloison, en écho, un autre couple fait de même. Ces deux duos en harmonie disent le bonheur d'être réunis, mais les premiers signes du mal apparaissent. **Jean tente en vain de réanimer sa femme qui s'éteint peu à peu, de l'autre côté, Lucienne en proie à l'affolement abandonne son mari mourant.**

Dans une auberge, une mère aide sa fille à se préparer pour un bal clandestin et ne se résout pas à admettre les premiers symptômes de la maladie dont sa fille est aussi touchée. **Dans la chambre d'à côté un voyageur s'allonge sur le lit et meurt subitement ainsi qu'en fera la jeune fille à la fin de la scène.**

Dans les deux scènes suivantes (Scènes 11 et 12), sur le mode dérisoire du jeu de massacre, Ionesco imagine un tableau nocturne où la mort est perçue dans son déploiement le plus absolu: pendaison d'un individu, suicide d'un vieillard, meurtre perpétré par une infirmière sur sa patiente, exécution policière de personnages-pantins. Par la suite, le **schéma précédent** qui conciliait **parallélisme et opposition ou juxtaposition** est repris dans les Scènes 13 et 14, avec les harangues politiques que les démagogues adressent à la foule. Dans le premier cadre, le tribun est abattu par la troupe et dans le second, les mouvements oratoires interrompus par la police s'achèvent sur une *Marseillaise* adaptée à la situation: "Nous entrerons dans la carrière,/ Quand les présents n'y seront plus" Mais immédiatement après, on se retrouve entraînés au sein d'une conversation sur la mort entre six médecins (Scène 15). La plupart d'entre eux comme Ionesco pense que la mort est anti-naturelle et doit être maîtrisée. Mais rapidement ces propos aberrants ne seront non plus parlés mais chantés "sur un faux air d'opéra" Soudain, l'atmosphère macabre et guignolesque cède le pas à l'émotion qui émane d'une scène de tendresse et d'adieu réunissant un couple de vieillards (Scène 16). Elle est aussitôt suivie, dans un grincement de dents, d'une touche grotesque, voire clownesque. Dans une boutique dont les patrons viennent de mourir, quatre femmes pillent les vêtements et se battent avec l'héritière. La séquence suivante (Scène 17), forte et révoltante, montre tour à tour le rapt d'un bébé, puis l'assassinat de sa mère, ce meurtre étant motivé par l'anthropophagie induite soit par la famine, soit par l'appât du gain. Dans la scène finale, l'éradication de l'épidémie venant d'être officiellement annoncée, une "gaieté folle" s'empare des survivants, c'est alors que survient un **coup de théâtre**: un incendie éclate. Cernés par le feu, les rescapés de la peste s'écrient: "Nous sommes pris au piège comme des rats" Toute évasion salvatrice leur est refusée; ils sont encerclés de toutes parts et le théâtre ne peut que nous montrer le cercle infernal auquel ils succombent, car le spectacle impose cette évidence informulée: la mort ôte à l'existence toute valeur.

Ainsi, nous l'avons vu, la mort frappe au hasard, elle est la peste ou elle est le feu. L'épidémie, dénominateur commun de toutes les scènes assure l'unité de ton. Par la menace qu'elle fait peser, elle est un mode de dévoilement de la conscience. En face de la mort, les masques tombent, la peur, la cupidité, l'égoïsme, la cruauté s'avouent sans fard.

Avec cette présentation quelque peu schématique de la structure dramatique, nous nous proposons de montrer qu'il s'agit malgré tout d'un texte "passe-partout" Cette remise en cause radicale de l'action modifie le rôle des personnages. Ceux-ci cessent d'être des actants, ils ne sont plus que des attitudes en face de l'épidémie. Dès lors on ne les retrouve plus d'une scène à l'autre. Par contre-coup, les formes du dialogue sont elles aussi modifiées. Ce dernier n'est plus un processus de communication, il n'explicite plus des intentions d'auteur: il n'y a ni échange véritable, ni confession, ni éloquence ni lyrisme. Il se limite à dépeindre des comportements. Il m'a donc semblé intéressant d'aller vérifier ce qu'était devenu ce texte après avoir été traduit. Prenons comme point de départ l'hypothèse proposée, par Patrice PAVIS, "la traduction théâtrale (...) n'est plus assimilée à un mécanisme de production d'équivalences sémantiques calquées mécaniquement sur le texte-source; elle se

conçoit comme appropriation d'un texte par un autre, en fonction de la réception concrète du public de théâtre<sup>3</sup> Il considère donc que traduire du théâtre présuppose un **acte herméneutique** chargé de retrouver **une mise en jeu virtuelle** contenue notamment dans les didascalies et les dialogues du texte-source pour que le texte-cible puisse à son tour se l'approprier en tenant compte de son "verbo-corps"<sup>4</sup> spécifique. C'est à notre avis ce que prétend Francisco Nieva, traducteur de *Macbett* dans un article intitulé "No es fácil traducir a Ionesco"<sup>5</sup>, quand il souligne que: "en el lenguaje de Ionesco no hay tanto chiste como chuscada verbal, idiotismos localistas, un tanto de argot y de anacronismo, pero sin estallido de retrúecano, sin juegos de palabras. Es algo familiar, algo disuelto y vuelto a recomponer en la irracionalidad" C'est en effet une des difficultés que semble retrouver T. Trives quand il traduit par des périphrases assez lourdes les occupations suivantes dont parle Ionesco: "Des femmes-enquêteuses" devient "Mujeres capaces de abrir una encuesta", ou "Des transporteurs de cadavres", "Especialistas en el transporte de cadáveres" D'autre part, peut-être dans le souci de conserver une certaine couleur locale, ou peut-être par négligence, il opte pour une traduction littérale quand celle-ci peut encore passer: "El carcelero **tira** sobre el prisionero" au lieu de "dispara", "**Me escurrí** por la noche entre las centinelas" pour "**Je me suis glissé** la nuit entre les sentinelles", "**¡Vamos a la Casa de la Villa!**" pour "**A l'hotel de ville!**" Comme il nous est indiqué le texte espagnol est une **version** de Trives, car les répliques ne sont pas toujours respectées. En effet, comme il se doit, c'est surtout le sens qui est transmis plus qu'un strict transcodage des mots. 1) Parfois, il ne traduit pas au pied de la lettre pour choisir un mot qui s'adapte mieux au contexte culturel de la langue-cible: "Je ne peux pas devenir de l'huile" pour "No puedo convertirme en pan" 2) D'autres fois, il change le texte sans raison apparente: "Les grands patrons ne peuvent plus conserver en bon état de marche leurs entreprises" devient "No vamos a consentir que se rompa el ritmo de expansión de las grandes empresas" Comme il est facile d'imaginer les jeux de mots sont eux aussi soumis à une traduction libre: "- Nous ne sommes pas de la race de ceux qui vont dans les astres./ - Nous sommes de la race des désastres ou petits désastres" devient "Nosotros no somos de la misma raza de los que se van a los astros./ - Nosotros somos de la raza sin rastro, ¡del desastre!". Dans sa lancée, notre traducteur profite de la liberté qu'il s'est accordée et interprète pour jouer de l'humour "Ne craignez pas de vaporiser aussi la nourriture, **tant pis si elle a mauvais goût**" par "No teman vaporizar también la comida, **si toma mal gusto peor para ella**" De temps à autre, il omet de cours passages du texte original, mais il s'agit toujours de fragments répétitifs. Ces "entorses" au texte au lieu de le dénaturer lui confère une autre tonalité pour qu'il est accés à un nouveau public. Une critique pourrait cependant être prononcée quant au traitement réservé aux didascalies auxquelles, comme nous le savons, Ionesco accordait un soin tout

<sup>3</sup> Patrice PAVIS, Chapitre VII: "Vers une spécificité de la traduction théâtrale: la traduction intergestuelle et interculturelle", dans *Le théâtre au croisement des cultures*, librairie José Corti, Paris, 1990, p. 163.

<sup>4</sup> Le verbo-corps est un réglage, spécifique à une langue et à une culture, du rythme (gestuel et vocal) et du texte. Il est à la fois une action parlée et une parole en action. Ibid., p. 151.

<sup>5</sup> *Primer Acto*, n° 155.

particulier. Les déplacements sur scène ne sont pas souvent respectés ou les indications de l'auteur sont interprétées de façon trop personnelle.

Le fait le plus caractéristique de la traduction de Trives est sans doute son recours fréquent à la **commutation** par laquelle il traduit la phrase en inversant l'ordre initial des mots, à l'instar de Ionesco lui-même qui emploie souvent cette figure de style dans son théâtre pour jouer avec les mots, comme il procède encore dans cette pièce: "Vous savez, la misère, c'est la mère de tous les vices./ - On peut dire aussi que le vice est le père de toutes les misères." De sorte que nous trouvons: "Nuestro moderno apaciguamiento" pour "notre modernité apaisée", "como un gozo naciente" pour "comme une naissance de joie", "con una vida neutral" au lieu de "de la neutralité de la vie"

Il est temps à présent d'examiner la marge de création qu'il est laissé au metteur en scène dans cette oeuvre où, les didascalies le prouvent, l'auteur lui délègue l'initiative plus souvent qu'à l'accoutumée. Par exemple, dans un court intermède qui fait figure d'annexe au texte dramatique, on trouve les indications suivantes: "Cette courte scène ne se garde que s'il y a un entracte, au choix du metteur en scène, qui pourra l'intégrer vers le milieu de la pièce" Pour faciliter chez le spectateur le passage du réel à l'irréel significatif de son théâtre, il importe donc à Ionesco d'éclairer son dialogue par un contexte ou un extra-texte aussi important que l'échange des répliques. D'où la longueur des didascalies. En l'occurrence l'imagination du metteur en scène est volontairement bridée car l'auteur ne lui laisse qu'une marge d'intervention réduite présentée quelquefois comme un choix entre deux possibilités que Ionesco suggère dans leur intégralité. On conçoit dès lors l'opinion réservée de l'auteur à son égard: "Au théâtre le metteur en scène, personne à peu près inutile, sauf en tant que régisseur est aussi néfaste. C'est une sorte de doublure de l'auteur. (...) Une mauvaise habitude veut que souvent le metteur en scène puisse considérer que le texte n'existe pas ou ne compte pas, il veut faire une mise en scène en se servant du texte au lieu de servir le texte tout naturellement, ce qui est la chose la plus logique puisque l'oeuvre est dans le texte, puisque les intentions sont dans le texte, cet univers-là est l'univers du texte"<sup>6</sup> Cependant José Monleón semble aller à l'encontre de ce que stipule Ionesco, quand il dit que "Todo montaje de una obra de Ionesco debe dar la sensación de haber sido recreada, reintegrada por el director, utilizando una libertad que **no tiene más límites que la maquinaria**. Cuanto rompa la lógica naturalista cuanto quite al espectáculo la impresión de **cálculo** estará dentro de ese espíritu **antilustrativo** que declara Ionesco. Dicho de otro modo: si el teatro no debe ser -según Ionesco- la dramatización de lo preexistente, tampoco una puesta en escena debiera limitarse a materializar lo que estaba sobre el papel. La intervención del director está, pues, postulada como esencial"<sup>7</sup> C'est ainsi que le metteur en scène Bruno Fernández Vella conçoit en 1981 son spectacle: "¿Qué pasa cuando los hombres de un país o de una ciudad mueren al azar? ¿qué pasa cuando la muerte va dejando como una babosa su estela y todos se preguntan ¿por qué? Como un ser invisible maneja a políticos y guerras absurdas, gobiernos, el

<sup>6</sup> E. Ionesco "Je m'évade de Roumanie", *Figaro littéraire* (1er Déc. 1968, p. 14).

<sup>7</sup> José Monleón, "¿Cómo montar a Ionesco?", dans *Primer Acto* n° 18, pp.10-11.

individuo y su entorno. Sobre nuestras cabezas, las grandes tijeras de Su Majestad la Muerte. Aquí abajo, nosotros, los siempre mortales, nunca mejor empleado este término que sin querer y sin saber seguimos sus órdenes como polichinelas y disparamos su arma atómica, o afirmamos que tal o cual política nos salvará. Suma de suma de absurdos y Ionesco no le encuentra salida. Suma de suma de absurdos con todas estas imágenes pero que reflejan la España de hoy<sup>8</sup> Ce montage intitulé *Pim, Pam, Pum* et qui est une libre adaptation de *Jeux de massacre* s'apparente presque à une comédie musicale. En effet les dix-huit scènes ne se réduisent plus qu'à huit tableaux qui résument le **collage** de fragments de scènes soigneusement sélectionnées par notre réalisateur en fonction d'abord des acteurs de la troupe qui n'étaient qu'au nombre de six. Ensuite, l'objectif à suivre était aussi d'éviter l'effet répétitif des échanges, en vue de récupérer le théâtre de Ionesco un peu démodé dans les années quatre-vingts. Lors de l'interview qu'il a bien voulu nous accorder, Mr. B. Vella déclarait que mettant à profit son expérience de la scénographie<sup>9</sup>, son but était d'adapter le texte à la scène en adoptant des techniques propres au Music-Hall; par exemple dans la scène des deux couples qui se réunissent, il fait danser un tango par l'un d'eux. D'autre part, il intercale de nombreux intermèdes musicaux entre les scènes pour renforcer l'unité de ton voulu par l'auteur, notamment par un fragment mélodique de Lilian de Celis qui revient tout au long de la pièce *No hay cambio si no hay stop*. Il est aussi sensible à l'aspect stylisé et volontairement artificiel que Ionesco voulait conférer à sa pièce par l'utilisation de marionettes grandeur nature ou en jouant sur le travail des acteurs qui s'agitent comme des pantins. Par exemple, dans la scène des docteurs, les acteurs se déplacent comme des automates aux mouvements saccadés grâce à l'utilisation de flashes qui décomposent leurs mouvements, parallèlement les répliques sont débitées en phénomène d'écho comme dans un canon. Rappelons que Ionesco employait déjà cet effet dans *Les salutations* et *L'imromptu de l'alma*. Mais pour terminer d'argumenter en faveur de cette version qui, si elle escamote le texte n'en est pas moins fidèle aux intentions implicites de l'auteur dans sa concrétisation scénique, relevons la structure circulaire de la pièce, avec la dernière scène qui reprend les mouvements de la première pour introduire une symétrie des plus significatives: scène quotidienne de va-et-vient sur la place /soulagement à l'annonce de l'éradication de l'épidémie, coup de théâtre: apparition du mal /coup de théâtre: déclaration de l'incendie, dispersion/ panique (l'impossible fuite). Avec ce mouvement de dispersion finale, nous observons que *Jeux de massacre* est dominée par l'idée d'encerclement mortel et en même temps par la négation de toute idée de zone encerclée: il n'y a plus de zone protégée, le mal est partout. B. Vella a aussi perçu le cercle infernal qui symbolise l'absurdité de l'existence quand se référant aux deux facettes primordiales qui s'entrelacent pour tisser l'étoffe de l'univers ionescuien, il déclare: "Pensé en dos coordenadas que podía seguir. Una, la irónica del autor: **"Acariciemos un círculo y tendremos un círculo vicioso"**". La otra más dramática nos la trae uno de los

<sup>8</sup> Extrait de "Que me propuse hacer con el *Pim, Pam, Pum*. Algunas reflexiones de B. Fernández Vella", que le metteur en scène m'a lu lors d'une interview.

<sup>9</sup> Il avait passé dix ans à travailler en France, notamment à Paris, en tant que scénographe.

personajes del *Rey Lear*: “Es cierto, la rueda cierra el círculo” Partiendo de este delicado equilibrio créé una versión libremente inspirada que jugase con las dos”<sup>10</sup> Cependant une différence notable éloigne la version de Vella du texte de Ionesco. En effet, face à l’enchaînement de scènes qui exploitent d’avantage les ruptures que la continuité, Vella prétend élaborer une ligne harmonique. A titre d’exemple, la scène de la place, caractérisée par des mouvements de foule au rythme de plus en plus accéléré, devient une alternance entre deux tableaux parallèles: d’un côté deux femmes sont assises et écoutent les informations à la radio; l’une pèle des pommes de terre et l’autre est en train de reprendre des chaussettes. De l’autre côté, deux hommes (leurs époux) jouent une partie d’échec tout en écoutant aussi la radio. Les propos mécaniques et sans relief du texte original sont investis de sous-entendus agressifs que les personnages se lancent en plein visage, comme pour se libérer de l’angoisse que leur a produit l’annonce à la radio de la mystérieuse maladie.

En fin de compte, dans cette pièce où l’esthétique de la création présuppose une esthétique de la réception, la liberté que s’accorde aussi bien le traducteur que le metteur en scène pourrait peut-être trouver sa justification chez Ionesco lui-même quand il déclare: “Lorsque j’écris, c’est de l’improvisation écrite qui va se répéter ensuite sur une scène. L’écriture est ma manière d’improviser”<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> *Pirijaina*, n°12, p.49.

<sup>11</sup> *Entre la vie et le rêve* (Entretiens avec Claude Bonnefoy), Belfond, Paris, p. 198.

