

## **La dynamique de la pièce ionescienne**

**Rim Chamié, Daed Hallak\***

Département de langue française, Faculté des Lettres et des Sciences humaines,  
Université d'Alep

\* Etudiante de master

### **Résumé**

Pour Ionesco la vraie forme théâtrale invente son expression et bannit les stéréotypes. Alors l'œuvre de Ionesco vise à rompre avec la tradition. Cela se manifeste surtout au niveau du traitement du langage considéré désormais le matériau du travail dramatique.

Ionesco, connu par son mépris au langage, crée un nouveau dialogue en le soumettant à une discontinuité sémantique. Celle-ci influe sans doute sur la progression de la pièce.

Jadis, la composition de la pièce était basée sur la logique aristotélicienne ou tout simplement sur la notion de causalité. Raconter c'est admettre la fiabilité du langage. Or la linguistique a établi que le sens de la parole peut échapper au locuteur lui-même, que le langage n'est pas le reflet d'une pensée logique. Raconter devient vain alors.

Pour Ionesco le principe de causalité a perdu tout intérêt. La composition de la pièce sera basée sur le non-sens qui, par définition, est «une forme particulière de l'humour qui, à proprement parler n'offre pas de sens. Le non-sens est une pensée sans consistance qui peut ignorer les règles de la logique».[1]

Au théâtre classique «prisonnier de ses vieilles formes» qui «n'est pas allé au-delà de la psychologie d'un Paul Bourget» qui «ne correspond pas au style culturel de notre époque» et qui «n'est pas en accord avec l'ensemble des manifestations de l'esprit de notre temps», Ionesco opposait la conception d'un théâtre «irrationaliste» et «non aristotélicien», affranchi du principe de la «causalité».[2]

**Mots-clés** : Dialogue. Pièce., Dynamique ,Moteur ,Absurde., Non-sens., Incohérence. ,Discontinuité.

Reçu le 12 / 7 /2015

Accepté le 3 / 9 /2015

## دينامكية مسرحية إيونسكو

ريم شامية ، دعد حلاق \*

قسم اللغة الفرنسية، كلية الآداب و العلوم الإنسانية جامعة حلب

\*طالبة دراسات عليا (ماجستير)

### الملخص

يقدم لنا مسرح أوجين إيونسكو نمطاً جديداً للكتابة على ساحة الفن الدرامي. فكتابه تتميز ببعده يكاد يكون كاملاً عن الأعمال المسرحية الكلاسيكية. يبدو الك واضحاً بشكل خاص على مستوى اللغة التي يجعل منها الكاتب أداة عمله. قديماً كانت المسرحية تحتوي على قصة مسبوكة جيداً بينما المسرحية الأكثر شهرة *المغنية الصلحاء* ليونسكو لا تحتوي على أي قصة. فالكاتب يعدد فيها الوسائل ليظهر عدم جدوى اللغة على توطيد التواصل بين البشر. والوسيلة الأكثر شهرة هي إفراغ الحوار من المعنى ويتجلى ذلك برفض إخضاع الجملة لمبدأ عدم التناقض الذي نادى به أرسطو. وبالتالي فإن ذلك يؤثر على دينامكية المسرحية. فتركيب المسرحية عند إيونسكو يعتمد على اللامعنى. فالمسرحية تبدأ ببعض الخلل اللغوي لتنتهي بأخطاء لغوية فظيعة. و لكي يوضح هذا الانتقال من اللامعنى الجزئي إلى اللامعنى الكلي فإن الكاتب يرفع من حدة انفعالات الشخصيات.

ورد البحث للمجلة بتاريخ 12 \ 7 \ 2015

قبل للنشر بتاريخ 13 \ 9 \ 2015

## **Introduction**

Plusieurs critiques se sont intéressés à l'étude du dialogue dramatique parmi lesquels Etienne Souriau qui a défini, dans *Les Grands Problèmes de l'Esthétique Théâtrale*, le dialogue dramatique de la façon suivante :

Les personnages en effet luttent les uns contre les autres avec des paroles. En réalité toute parole théâtrale est en même temps une action. De là dérivent toutes sortes de qualités nécessaires au point de vue stylistique dans le dialogue théâtral : la brièveté, qui le distingue des autres formes du dialogue littéraire, la surtention ou l'intensité, enfin et surtout la vection directe ou l'impact sur un autre être humain qui est sa caractéristique primordiale.[3]

Le dialogue a une fonction bien précise. Il est le mécanisme qui fait progresser la pièce. Grâce à lui la partie s'achemine vers sa fin. Il importe donc d'analyser et de découvrir le mécanisme moteur du dialogue dans l'œuvre de Ionesco pour définir les techniques de la composition de ses pièces. Pour ce faire nous comptons sur le travail de Emmanuel Jacquart qui s'est occupé de l'étude des pièces de Ionesco, de Beckett et d'Adamov.

### **1. Le dialogue et sa progression**

#### **1.1. Vestiges de dialogue traditionnel**

Ionesco n'a pas certes inventé le dialogue. Il existe depuis que le théâtre verbal existe. On peut donc s'attendre à ce que le texte de Ionesco comporte des formes d'échanges traditionnelles. En effet, l'auteur n'hésite pas à reprendre l'opposition, la stichomythie et la répétition.

En général, les personnages d'une pièce traditionnelle sont aux prises à cause d'une opposition de valeurs ou à l'occasion parce qu'une manifestation d'agressivité déclenche une réaction de l'antagoniste. Ainsi un mouvement s'amorce. On trouve l'opposition dans le théâtre de Ionesco lorsque deux personnages se dressent l'un contre l'autre comme dans *Délire à Deux*. Elle et lui vivent ensemble depuis dix-sept ans un amour malheureux transformé en «une juste punition» à l'intérieur de laquelle on se venge tout le temps l'un contre l'autre :

Elle : Je n'ai pas besoin que tu me donnes des leçons de logique. J'ai plus de logique que toi. Je l'ai prouvé toute ma vie.

Lui : Tu en as moins.

Elle : J'en ai plus.

Lui : Moins.

Elle : plus, beaucoup plus.

Lui : Tais-toi.[4]

Nous trouvons le même procédé dans *La Leçon*. Le Professeur menace le visage de l'Elève de multiples mutilations et l'Elève se défend en opposant le réel :

Le Professeur : Non. Vous en avez deux "oreilles", j'en prends une, je vous en mange une, combien vous en reste-t-il?

L'Elève : Deux.

Le Professeur : J'en mange une...une.

L'Elève : Deux.

Le Professeur : Une!

L'Elève : Deux!

Le Professeur : Une!!!

L'Elève : Deux!!!

Le Professeur : Une!!!

L'Elève : Deux!!!

Le Professeur : Une!!!

L'Elève : Deux!!![5]

Comme on le remarque, l'antagonisme tend à se manifester sous une forme concise et frappante dans les deux exemples précédents. Bref, à devenir opposition pure. C'est là une innovation.

Dans *Scène à Quatre*, l'opposition tend même à se réduire à un fonctionnement à vide de l'opposition. La pièce débute par un balancement antithétique de plus de deux pages, dont voici un extrait :

Dupont : ... Non...

Durand : Si...

Dupont : Non...

Durand : Si...

Dupont : Non...

Durand : Si...

Dupont : Je vous dis que non... Attention aux pots de fleurs...

Durand : Je vous dis que si... Attention aux pots de fleurs...[6]

Quoiqu'elle soit innovée l'opposition garde sa fonction traditionnelle. Elle sert encore à créer le mouvement, à varier le rythme, à accroître l'intensité émotionnelle.

Outre l'opposition, Ionesco fait recours à la stichomythie. Celle-ci est un duel verbal reposant à la fois sur l'antithèse et un parallélisme anaphorique, au cours duquel les personnages se répondent vers par vers ou ligne par ligne.

Ce procédé est l'une des formes d'échanges utilisée fréquemment par les classiques. Il pourrait être prolongé tant que l'auteur puisse maintenir le jumelage anaphore-antithèse. La stichomythie a toujours recours aux deux mêmes figures. Répétées trop fréquemment, elles créent l'impression de rhétorique comme l'explique Anne Ubersfeld : Quel que soit l'emploi des stichomythies et généralement, des échanges rapides et ordonnés, leur caractéristique est d'être construits, de ne donner jamais l'impression de l'aléatoire ou du quotidien, mais d'être un outil, celui de la tension et, en tant que tels, d'être des objets poétiques, dont on peut analyser l'écriture, les parallélismes, les oppositions terme à terme, les récurrences; d'être fabriqués comme des bijoux brillants, mais aussi de fonctionner comme des duels, dont les moyens seraient ceux de la parole.[7]

Si Ionesco fait du langage le matériau du travail comment il a pu résoudre le problème? Quand Ionesco utilise la stichomythie, c'est d'une façon pure et brièvement, comme dans l'extrait suivant :

Elle : Tu m'as fait une bosse au front.

Lui : Tu m'as marché sur les pieds.[8]

Ionesco préserve la symétrie et le balancement traditionnels, mais il enraye l'effet rhétorique en limitant l'usage de la stichomythie à de brefs passages et en abandonnant son caractère traditionnellement sentencieux.

Les passages cités plus haut montrent que le dialogue a subi une sévère cure d'amaigrissement chez Ionesco. Il y a là une innovation.

À côté de l'opposition et de la stichomythie, Ionesco emprunte de la tradition la répétition. Dans son œuvre, les éléments répétés sont toujours empruntés au langage quotidien. On peut constater chez lui des répétitions déconcertantes qui constituent l'illogisme du texte. Dans *Victimes du Devoir*, Madeleine donne à Choubert ces ordres étranges «cherche, ne cherche plus, cherche, ne cherche plus».[9] Dans *La Leçon*, l'illogisme réside dans la répétition elle-même. Il s'agit de la traduction de la phrase «Les roses de ma grand-mère sont aussi jaunes que mon grand-père qui était Asiatique»[10], phrase qui, contre toute attente, reste identique quelle que soit la langue dans laquelle elle est traduite.

Dans les deux occurrences précédentes, les fonctions de répétitions exigent que les éléments répétés ne subissent aucun changement. Mais voici un passage qui nous fournira une transition entre la répétition et la variation :

Le Vieux : Obéissez-moi!..

La Vieille, *écho* : Obéissez-lui!...

Le Vieux : Car j'ai la certitude absolue!...

La Vieille, *écho* : Il a la certitude absolue![11]

On trouve aussi le thème de la variation dans *Le Roi se meurt*.

Citons :

Le Roi : Je n'ai pas eu le temps.

Marguerite, *au Roi* : Tu disais que tu avais tout ton temps.

Le Roi : Je n'ai pas eu le temps, je n'ai pas eu le temps, je n'ai pas eu le temps.

Juliette : Il remet cela.

Marguerite, *au Médecin* : C'est tout le temps la même chose.[12]

Selon les linguistes, répéter ne fait pas progresser le texte. La répétition affecte le dynamisme du dialogue. Elle peut donner

l'impression de le ralentir ou même de l'interrompre. La variation, au contraire, le fait avancer et en même temps le nuance.

Toutefois, la répétition peut devenir un élément moteur du dialogue lorsqu'elle participe à la création d'un rythme accéléré. Nous pensons à *La Leçon* où la répétition du même terme *couteau* permet d'accroître l'intensité émotionnelle jusqu'au paroxysme : la répétition du mot *couteau* s'accompagne d'une progression corporelle commençant de la tête pour aboutir au ventre. Le couteau s'associe à un érotisme grandissant qui culmine dans l'acte sexuel et meurtrier.

La fréquence de la répétition qu'elle soit variée ou non est la caractéristique fondamentale du style de Ionesco. Mais à quoi bon un théâtre où l'emploi de la répétition est quasi identique? La réponse nous sera fournie par Pierre Larthomas qui trouve que «la répétition prolongée ne peut intervenir que dans un théâtre qui se veut dans certaine mesure anti-théâtre, qui met en cause le langage et, pour cette raison, force son emploi».[13]

En abordant le thème de la répétition et de la variation, Pierre Larthomas affirme qu'elles occupent une place de choix dans l'œuvre de Ionesco :

Certes la répétition, la variation sont des figures de style et sont efficaces en tant que telles ; mais sans doute traduisent-elles, plus profondément, l'une l'obsession, l'autre l'esprit de nuance, d'analyse, l'instabilité, la tentative impossible de concilier des entités inconciliables, la vie, la mort, le bonheur, le malheur, l'éternité et le temps qui passe, toutes contradictions devant lesquelles Ionesco, et avec lui ses spectateurs, se sentent désarmés.[14]

En effet Ionesco affirme que le dialogue et le mouvement du théâtre sont pour lui «sa façon même d'explorer le réel, de s'explorer soi-même, de comprendre et de se comprendre».[15]

Même si la répétition n'apporte rien apparemment, elle renforce le contact entre l'acteur et le spectateur parce qu'elle déclenche chez le spectateur un état d'âme, une émotion, une prise de conscience. Henri Lefebvre estime que la répétition a pour base la redondance qu'il définit en ces termes :

La redondance, c'est-à-dire la banalité, la répétition du connu, fournit l'intelligibilité, écrit-il dans *Langage et Société*. L'information, c'est la nouveauté, la surprise, le désordre qui dérange l'ordre des éléments acquis et utilisés (répertoire). La répétition n'apporte rien, mais elle est indispensable pour qu'il y ait message, code, répertoire, transmission. L'émetteur et le récepteur communiquent seulement par ces éléments connus et acceptés par les deux, qui se propagent le long du canal. Trop de surprise; trop de complexité, trop d'information, cela bouleverse les éléments. Le message devient impossible à transmettre ou à déchiffrer (décoder).[16]

Alors Ionesco emprunte de la tradition l'opposition, la stichomythie et la répétition tout en modifiant leurs limites. Non seulement Ionesco rénove la dynamique du dialogue mais il innove. Une fois encore nous découvrirons un dégoût pour les techniques traditionnelles.

### **1.2. Innovation du dialogue**

Pour renouveler le dialogue Ionesco utilise des techniques très variées. La dynamique du dialogue repose parfois sur une association mettant en œuvre le référent, le signifié ou le signifiant. Prenons, par exemple, ce passage de *Jacques ou la soumission* :

Roberte II : Viens... ne crains rien... Je suis humide... J'ai un collier de boue, mes seins fondent, mon bassin est mou, j'ai de l'eau dans mes crevasses. Je m'enlise. Mon vrai nom est Élise. Dans mon ventre il y a des étangs, des marécages... J'ai une maison d'argile. J'ai toujours frais... Il y a de la mousse, des mouches grasses, des cafards, des cloportes, des crapauds.[17]

Il y a ici deux types d'associations. Le premier repose sur le rapprochement de divers référents. Ionesco réunit plusieurs éléments qui connotent l'humidité (humide, boue, étangs, marécages, mousse, mouches). Il rapproche les différentes formes que revêt l'humidité et les éléments que l'expérience assoie à ces endroits. Le second repose sur le signifiant : boue/mou, enlise/Elise, mousse/mouches.

Dans le dialogue traditionnel la progression s'associe à la continuité sémantique. Ionesco brise cette continuité en détruisant les signifiés. Alors la progression du dialogue dépend du signifiant considéré comme moteur du dialogue. D'où une impression de jeu ou de non-sens fréquente chez Ionesco.

Toutefois, la mise bout à bout des signifiants ne suffit à créer une impression de continuité. Il faut qu'ils aient une ou plusieurs syllabes en commun. Etant donné que le signifiant est une image acoustique, c'est donc dans le son seul que peut résider le principe de progression. On aboutit alors à l'enchaînement phonétique.

Cette technique joue un rôle considérable dans l'œuvre de Ionesco : *Les Salutations*, pièce de six pages, n'en est qu'une illustration. Dans la pièce trois personnages sur la scène et quatre spectateurs de la salle commentent la chaîne des adverbes, tirés du dictionnaire ou inventés par l'auteur, qui se déroule dans l'ordre alphabétique. La scène s'achève ainsi :

1<sup>er</sup> Monsieur : Nous allons merveilleusement, nous nous portons ionescamment!

Le quatrième spectateur [...] : J'en étais sûr. Le dernier mot était prévu.[18]

Ionesco prend cependant soin de varier le procédé, de lui donner divers degrés de complexité. L'enchaînement répétitif peut affecter une ou plusieurs syllabes :

M. Smith : Kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes.

M<sup>me</sup> Smith : Quelle cacade, quelle cacade.

M. Martin : Quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades...[19]

L'enchaînement répétitif peut affecter aussi un ou plusieurs termes comme dans le poème intitulé «le Feu» que récite Mary en l'honneur du Capitaine :

Les polycandres brillaient dans les bois

Une pierre prit feu

Le château prit feu

La forêt prit feu

Les hommes prirent feu

Les femmes prirent feu  
Les oiseaux prirent feu  
Les poissons prirent feu...[20]

Un autre type d'association, c'est l'association de concepts. Dans *La Cantatrice chauve*, Ionesco multiplie les expressions qui ne sont plus qu'une juxtaposition d'éléments confuse, discontinue, comme dans ces commentaires hachés de Mme Smith :

M<sup>me</sup> Smith : Tiens, il est neuf heures. Nous avons mangé de la soupe, du poisson, de pommes de terre au lard, de la salade anglaise. Les enfants ont bu de l'eau anglaise. Nous avons bien mangé, ce soir. C'est parce que nous habitons dans les environs de Londres et que notre nom est Smith.[21]

L'absence de formules de transition, ces termes qui servent à lier les idées, ces ponts d'attache entre les phrases ou les propositions contribue à l'éclatement des propos.

L'enchaînement sur lequel repose la progression du dialogue peut aussi être alphabétique ou mathématique. La progression dépend de la suite d'éléments possédant sa propre progression. Dans la dernière scène de *La Cantatrice chauve*, la parole s'était vidée de son contenu. Le langage est réduit à ses éléments vocaliques et consonantiques :

M. Smith : A, e, i, o, u, a, e, i, o, u, a, e, i, o, u, i.

M<sup>me</sup> Martin : B, c, d, f, g, l, m, n, p, r, s, t, v, w, x, z![22]

Ici la progression dépend de la suite des voyelles puis des consonnes.

Dans *La Leçon*, Ionesco réutilise la succession d'éléments possédant sa propre progression :

Le Professeur : Poussons plus loin : combien font deux et un?

L'Elève : Trois.

Le Professeur : Trois et un?

L'Elève : Quatre.

Le Professeur : Quatre et un?

L'Elève : Cinq.

Le Professeur : Cinq et un?

L'Elève : Six.

Le Professeur : Six et un?

L'Elève : Sept.

Le Professeur : Sept et un?

L'Elève : Huit.

Le Professeur : Sept et un?

L'Elève : Huit... *bis*.

Le Professeur : Très bonne réponse. Sept et un?

L'Elève : Huit *ter*.

Le Professeur : Parfait. Excellent. Sept et un?

L'Elève : Huit *quater*. Et parfois neuf.

Le Professeur : Magnifique.[23]

Le mécanisme est déclenché, rien ne l'arrêta plus. Il suffit en effet de répéter l'opération pour amorcer une série sans fin : «Je puis compter... à l'infini»[24] dit l'élève au professeur.

Si l'on prend dans son ensemble la dynamique du dialogue on constate d'abord qu'il existe un style ionescien qui se définit en partie par opposition à celui des dramaturges traditionnels. Même lorsque Ionesco a recours aux modes d'échanges traditionnels, il recule leurs limites. En plus, l'écrivain a inventé la progression du dialogue en le soumettant à une discontinuité sémantique et à la série alphabétique ou mathématique. Ionesco invente un dialogue monstre qui viole les règles conversationnelles. Son point de vue et sa philosophie du langage ont engendré un dialogue spécifique et original :

La conformité phonétique et morphologique, écrit Paul Vernois, s'avère un piège où tombe par inadvertance le locuteur volubile. L'alacrité des propos entraîne de très curieuses juxtapositions de vocables et introduit à l'intérieur du style un étonnant effet de distanciation et d'anéantissement. Visiblement Ionesco aime ce style en liberté qui réussit merveilleusement à ruiner par le rire les prétentions de la rhétorique et de la logique. Le style insolite, style de la surprise, procède donc d'un automatisme débridé. Les formes articulatoires toutes-puissantes et folles semblent échapper au sujet parlant comme à l'auteur.[25]

Après avoir étudié la progression du dialogue de Ionesco, il faut maintenant analyser la progression de sa pièce.

## **2.La progression de la pièce ionescienne**

Longtemps, le théâtre a raconté une histoire : la fable était son royaume tant l'intrigue paraissait constitutive du genre. A l'origine était la mimésis aristotélicienne : le théâtre était l'imitation d'une action.

Une pièce traditionnelle possédait une intrigue assez nette comportant nécessairement exposition, nœud et dénouement. Le tout était subdivisé en actes et en scènes correspondant aux étapes clairement définies de l'action.

La progression de la pièce reposait sur le principe de causalité. Le dramaturge s'arrangeait dans les premières scènes pour fournir les

coordonnées indispensables, identités des personnages, motivations d'où découlait nécessairement la suite de la pièce. Même si au cours de la pièce certains événements venaient parfois modifier les données, la structure de la pièce dépendait d'un rapport de cause à effet.

Dans une certaine mesure il y avait accord entre la forme et les principes structurels sur lesquels la pièce reposait. La progression continue et logique reflète la croyance à un univers qui obéit à des lois rationnelles, univers que la raison peut saisir, et qui fait peu de place à l'inconnu et à l'indéterminé.

Ionesco rejette en bloc la notion de causalité. Dans *Victimes du devoir* il exprime sa déception d'un certain théâtre réaliste et policier : Toutes les pièces qui ont été écrites, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, n'ont jamais été que policières. Le théâtre n'a jamais été que réaliste et policier. Toute pièce est enquête menée à la bonne fin. Il y a une énigme, qui nous est révélée à la dernière scène. Quelquefois, avant. On cherche, on trouve. Autant tout révéler dès le début.[26]

Une intrigue réaliste manque le réel. Un jeu naturel des acteurs est «une tricherie grossière, cousue de fil blanc».[27] Alors il faut non seulement que la logique aristotélicienne ne constitue plus le fond de l'œuvre mais aussi qu'elle n'en représente plus le principe de composition. Dans *Notes et contre-notes*, Ionesco exprime son idéal : Pas d'intrigue, alors, pas d'architecture, pas d'énigme à résoudre mais de l'inconnu insoluble, pas de caractères, des personnages sans identité (ils deviennent, à tout instant, le contraire d'eux-mêmes, ils prennent la place des autres et vice versa), simplement une suite sans suite, un enchaînement fortuit, sans relation de cause à effet.[28] Pas de causalité, voilà un phénomène d'importance qui modifiera profondément la structure de l'œuvre. Mais comment ceci se traduit en pratique? Pour répondre à cette question examinons-la à la lumière de *La Cantatrice chauve*; œuvre qui fait date parce qu'elle contient les grands principes de la dramaturgie ionescienne.

Dans *La Cantatrice chauve*, Ionesco prend facétieusement le contrepoint de la recette traditionnelle. Cette pièce n'a pas d'action au sens traditionnel du terme, celui d'Étienne Souriau, qui écrit dans *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques* : Il faut, pour qu'il y ait action, qu'à la question «qu'arrivera-t-il ensuite?», la réponse résulte par force de la situation même.[29]

Ionesco juxtapose dans sa première pièce des sketches sans aucun lien. Dans cette pièce, la scène finale n'a rigoureusement rien à voir avec la scène initiale : celle-ci met en scène les Smith qui bavardent

puis décident d'aller se coucher; celle-là n'est qu'une répétition volontairement loufoque de l'alphabet et d'expressions vides de sens dites à un rythme accéléré. Nous sommes donc en présence d'une œuvre volontairement anti-psychologique, anti-traditionnelle. Qu'attendre d'autre d'une pièce sous-titrée «anti-pièce», et qui débute par des déductions absurdes : lorsque «la pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais», M<sup>me</sup> Smith s'exclame : «Tiens, il est neuf heures!». [30]

Il y aurait donc dans *La Cantatrice chauve* une absence de causalité et par conséquent de la progression dramatique. Or Oscar Brockett définit la progression dramatique de la façon suivante :

Qu'il existe ou non un conflit, l'action de la pièce doit progresser — les scènes doivent présenter un intérêt croissant plutôt que décroissant. Cet effet s'obtient en révélant un nouvel aspect psychologique, en accroissant le suspense (on perçoit que le moment décisif se rapproche de plus en plus) ou en accroissant l'intensité émotive. [31]

Ainsi on est mené à penser que Ionesco abandonne le conflit évolutif parce qu'il trouve un nouveau type d'action qu'on doit maintenant mettre à jour.

La progression dramatique ne dépend d'un principe rationnel dans *La Cantatrice chauve*. Au contraire, c'est l'absurde qui devient l'élément moteur. Présent dès les premières scènes, le non-sens s'amplifie peu à peu puis finit par devenir envahissant. Ce mouvement de cancer du non-sens exige qu'on le mette à jour pour mieux comprendre la composition de l'œuvre de Ionesco.

La pièce débute d'infimes glissements ou rapprochements verbaux par association phonétique : «Le yaourt est excellent pour l'estomac, les reins, l'appendicite et l'apothéose» dit M<sup>me</sup> Smith. [32]

Rien dans le contexte ne permet de prêter au dernier mot sa signification habituelle : (déification, triomphe, épanouissement sublime) selon le petit Robert. Le rapprochement s'est fait tout seul, sans qu'il y ait eu intervention du raisonnement, par le seul fait que les deux termes *appendicite* et *apothéose* commencent par la même syllabe «ap». Dès le début le spectateur se retrouve dans un univers où les signifiants se décalent des signifiés.

Progressivement, les mécanismes du langage fonctionnent à vide. L'enchaînement de termes par association mécanique est le procédé le plus constant et aussi le plus destructeur du sens. Dans le dialogue suivant un cliché en appelle un autre :

M. Martin, *au pompier* : Les affaires vont plutôt mal, en ce moment!

Le Pompier : Très mal. Il n'y a presque rien, quelques bricoles, une cheminée, une grange. Rien de sérieux. Ça ne rapporte pas. Et comme il n'y a pas de rendement, la prime à la production est très maigre.

M. Smith : Rien ne va. C'est partout pareil. Le commerce, l'agriculture, cette année c'est comme pour le feu, ça ne marche pas.[33]

Ailleurs c'est au niveau purement verbal que l'association s'effectue :

Le Pompier : [...] La mairie prit alors toutes les mesures édictées par les circonstances à la mode.

M. Smith : A la mode de Caen.

M. Martin : Comme les tripes.[34]

Les différentes modalités du non-sens peuvent être perçues nettement dans les anecdotes des personnages dans la scène VIII. Prenons comme exemple «Le Serpent et le renard» racontée par M. Smith :

Une fois, un serpent s'approchant d'un renard lui dit : «Il me semble que je vous connais!» Le renard lui répondit : «Moi aussi.» «Alors, dit le serpent, donnez-moi de l'argent.» «Un renard ne donne pas d'argent», répondit le rusé animal qui, pour s'échapper, sauta dans une vallée profonde pleine de fraisiers et de miel de poule. Le serpent l'y attendait déjà, en riant d'un rire méphistophélique. Le renard sorti son couteau en hurlant : «Je vais t'apprendre à vivre!», puis s'enfuit, en tournant le dos. Il

n'eut pas de chance. Le serpent fut plus vif. D'un coup de poing bien choisi, il frappa le renard en plein front, qui se brisa en mille morceaux, tout en s'écriant : «Non! Non! Quatre fois non! Je ne suis pas ta fille.»[35]

On sait que la confusion des sexes apparu avec le «Je ne suis pas ta fille» du serpent est l'un des principes du non-sens. D'ailleurs, la fable est incohérente. Elle ne convient pas à la structure générale du récit :

une cause → le résultat → le problème qu'il pose → la solution.  
Non seulement l'armature formelle s'effondre ici, mais les bases de la raison sont aussi ébranlées :  $2+1=4$  (Non! Non! Quatre fois non!). En plus, l'auteur utilise dans le récit deux termes déroutants. Le signifié de «miel de poule» est bien opaque. En outre, dans cette fable, le principe de non-contradiction est jeté. Ce n'est pas donc le renard qui se brise «en mille morceaux», mais le sens. Écoutant cette «fable expérimentale», le spectateur demande comme M<sup>me</sup> Martin «Quelle est la morale?». En effet Ionesco s'ingénie à nous montrer une image irrécusable de la folie de notre langage.

Dans la dernière scène, Ionesco juxtapose de propositions syntaxiquement liées mais sémantiquement indépendantes : «On marche avec des pieds, mais on réchauffe à l'électricité ou au charbon»; «L'automobile va très vite, mais la cuisinière prépare mieux les plats». [36] Les associations strictement phonétiques se multiplient, créant une cascade d'échos. Rimes intérieures : «J'aime mieux tuer un lapin que de chanter dans le jardin»[37], allitérations : «Cactus, Coccyx! coccus! cocardard! cochon!»[38], et rimes en *ouche* :

M<sup>me</sup> Martin : Touche pas ma babouche!

M. Martin : Bouge pas la babouche!

M. Smith : Touche la mouche, mouche la touche.

M<sup>me</sup> Smith : Mouche ta bouche.

M. Martin : Mouche le chasse-mouche, mouche le chasse-mouche.

M<sup>me</sup> Martin : Scaramouche!

M<sup>me</sup> Smith : Sainte-Nitouche!

M. Martin : T'en as une couche!

M. Smith : Tu m'embouches.

M<sup>me</sup> Martin : Sainte Nitouche touche ma cartouche.[39]

Ces jeux phonétiques produisent un système sonore dont la cohérence se renforce à mesure que la pensée se désintègre et aboutissent à la dislocation du langage. Les mots finissent par exploser en syllabes :

M. Smith : C'est!

M<sup>me</sup> Martin : Pas!

M. Martin : Par!

M<sup>me</sup> Smith : Là!

M. Smith : C'est!

M<sup>me</sup> Martin : Par!

M. Martin : I!

M<sup>me</sup> Smith : Ci![40]

Finalement le langage est réduit à ses éléments premiers, vocaliques et consonantiques :

M. Smith : A, e, i, o, u, a, e, i, o, u, a, e, i, o, u, i.

M<sup>me</sup> Martin : B, c, d, f, g, l, m, n, p, r, s, t, v, w, x.[41]

*La Cantatrice chauve* semble progresser rapidement pour atteindre la destruction du langage. Nous avons affaire à un mouvement rapide du non-sens partiel au non-sens total.

Ce type de progression en accompagne un autre, de nature rythmique. Ionesco accélère le tempo d'une manière folle et émotive. Dans la scène 11, une agressivité soudaine marque les échanges de



faut-t-il comparer les résultants obtenus à trois ou quatre de ses pièces. On retrouve le passage du non-sens partiel au non-sens complet et l'accélération du rythme dans d'autres pièces telle que *Jacques ou la soumission*, *Délire à Deux* et *La Leçon*. C'est ce qui nous mène à affirmer que la pièce ionescienne débute fréquemment par une anomalie et se termine dans le fantastique le plus complet, d'où une progression du sens partiel au non-sens total.

L'œuvre de Ionesco est une méditation sur le langage. Pour montrer son absurdité, l'auteur exploite toutes les ressources du non-sens. Il semble se référer à la phrase d'Alfred Jarry selon laquelle «Raconter des choses compréhensibles ne sert qu'à alourdir l'esprit et à fausser la mémoire, tandis que l'absurde exerce l'esprit et fait travailler la mémoire».[46]

La discontinuité du discours laisse deviner l'incohérence du monde. Émile Benveniste dans *Problèmes de linguistique Générale* déclare que les structures linguistiques correspondent à notre vision du réel :

A la réalité grammaticale qui unit les membres de l'énoncé s'ajoute implicitement un «cela est!» qui relie l'agencement linguistique au système de la réalité. Le continu de l'énoncé est donné comme conforme à l'ordre des choses.[47]

Alors l'incohérence des énoncés est un signifiant de la non-signification de l'existence: «Je me demande également si la littérature et le théâtre peuvent vraiment rendre compte de l'énorme complexité du réel» dit le piéton de l'air.[48] Contrairement à Sartre et Camus, Ionesco a disserté de l'absurde dans son œuvre tout en bouleversant les formes traditionnelles. Il y a chez lui combinaison entre la forme et la vision du monde, entre le signifiant et le signifié. Ainsi l'œuvre de Ionesco serait individualisée, insolite et originale : «Ce qui est important dans une œuvre ou dans un individu, écrit Ionesco, ce n'est pas la ressemblance, mais c'est la différence, c'est son originalité, son unicité, son irréductibilité. Ce qui est important c'est tout ce que je fais autrement que les autres».[49]

Cette unicité doit au fond et à la forme. Ayant «découvert la littérature grâce à Flaubert» en lisant, très jeune, *Un Cœur simple*, où il avait eu «la révélation de ce qui est la littérature»[50], Ionesco a compris que «ce n'est pas l'histoire qui compte, mais surtout comment s'est écrit».[51]

## Bibliographie

- (1) GARDES-TAMINE J et HUBERT M-C; 1996- **Dictionnaire de critique littéraire**. Armand Coli, Paris, 320.
- (2) IONESCO E; 1966- **Victimes du devoir**. Gallimard, Paris, 309.
- (3) SOURIAU E; 1963- **Les Grands Problèmes de L'Esthétique Théâtrale**. Gallimard, Paris, 351.
- (4) IONESCO E; 1963- **Délire à Deux**. Gallimard, Paris, 304.
- (5) IONESCO E; 1954-**La Leçon**. Gallimard, Paris, 309.
- (6) IONESCO E; 1963- **Scène à Quatre**. Gallimard, Paris, 304.
- (7) UBERSFELD A; 1996-**Lire le théâtre III, Le dialogue de théâtre**. Belin, Paris, 245.
- (8) IONESCO E; 1963- **Délire à Deux**. Gallimard, Paris, 304.
- (9) IONESCO E; 1954- **Victimes du devoir**. Gallimard, Paris, 309.
- (10) IONESCO E; 1954-**La Leçon**. Gallimard, Paris, 309.
- (11) IONESCO E; 1957-**Les Chaises**. Gallimard, Paris, 140.
- (12) IONESCO E; 1954-**Le Roi se meurt**. Gallimard, Paris, 309.
- (13) LARTHOMAS P; 1967-**L'écriture théâtrale de Ionesco**. Gallimard, Paris, 360.
- (14) Ibid.
- (15) IONESCO E; 1967- **Journal en miettes**. Gallimard Idées, Paris, 200.
- (16) LEFEBVRE; 1989- **Langage et Société**. Gallimard, Paris, 272.
- (17) IONESCO E; 1954-**Jacques ou la soumission**. Gallimard, Paris, 309.
- (18) IONESCO E; 1963- **Les Salutations**. Gallimard, Paris, 304.
- (19) IONESCO E; 1954-**La Cantatrice chauve**. Gallimard, Paris, 309.
- (20) Ibid.
- (21) Ibid.
- (22) Ibid.
- (23) IONESCO E; 1954-**La Leçon**. Gallimard, Paris, 309.
- (24) Ibid.
- (25) VERNOIS P; 1972- **La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco**. Editions Klincksieck, Paris, 340.
- (26) IONESCO E; 1954- **Victimes du devoir**. Gallimard, Paris, 309.
- (27) IONESCO E; 1966- **Notes et contre-notes**. Gallimard Folio essais, Paris, 390.
- (28) Ibid.
- (29) SOURIAU É; 1980- **Les Deux Cent Mille Situations dramatiques**. Gallimard, Paris, 245.
- (30) IONESCO E; 1954-**La Cantatrice chauve**. Gallimard, Paris, 309.

- (31) EMMANUEL J; 1967- **Le théâtre de dérision**. Gallimard, Paris, 400.
- (32) IONESCO E; 1954-**La Cantatrice chauve**. Gallimard, Paris, 309.
- (33) *Ibid.*
- (34) *Ibid.*
- (35) *Ibid.*
- (36) *Ibid.*
- (37) *Ibid.*
- (38) *Ibid.*
- (39) *Ibid.*
- (40) *Ibid.*
- (41) *Ibid.*
- (42) *Ibid.*
- (43) IONESCO E; 1966- **Notes et contre-notes**. Gallimard Folio essais, Paris, 390.
- (44) VERNONIS P; 1972- **La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco**. Editions Klincksieck, Paris, 340.
- (45) IONESCO E; 1966- **Notes et contre-notes**. Gallimard Folio essais, Paris, 390.
- (46) JARRY A; 1962-**Tout Ubu**. Librairie Générale Française, Paris, , 405.
- (47) BENVENISTE É; **1966- Problèmes de linguistique Générale**. Gallimard, Paris, 351.
- (48) IONESCO E; 1963- **Le Piéton de l'air**. Gallimard, Paris, 304.
- (49) IONESCO E; 1966- **Notes et contre-notes**. Gallimard Folio essais, Paris, 390.
- (50) IONESCO E; 1969- **Découvertes**. Genève, Paris, 178.
- (51) IONESCO E; 1996-**Entre la vie et le rêve**. Gallimard, Paris, 360.