

Étude stylistique et comparative à travers deux pièces *La Cantatrice Chauve* et *Le Roi Se Meurt* d'Eugène Ionesco *

Nazanin SIAMAKI** 

Résumé— Cette étude propose une analyse stylistique approfondie et comparée des œuvres emblématiques du théâtre de l'absurde d'Eugène Ionesco: *La Cantatrice chauve* (1950) et *Le Roi se meurt* (1962). L'objectif principal est de montrer les différents procédés stylistiques: le paratexte, les procédés d'organisation textuelle, les procédés grammaticaux, les procédés lexicaux et les procédés énonciatifs. L'étude examine le langage, l'humour, la structure dramatique et la symbolique des personnages en mettant en évidence les différences et similitudes entre les deux œuvres. Cette analyse démontre comment Ionesco utilise le style pour transmettre sur la condition humaine, l'humour, la vacuité des conventions sociales et la confrontation avec la mort.

Les deux pièces abordent des thèmes centraux tels que l'humour, l'absurdité de l'existence et la difficulté de la communication. Dans *La Cantatrice chauve*, l'humour est mis en avant par le biais de dialogues, illustrant comment les personnages échouent à établir des connexions significatives. En revanche, *Le Roi se meurt* traite de l'absurde à travers le prisme de la mortalité et du pouvoir. En conclusion, *La Cantatrice chauve* et *Le Roi se meurt* offrent une exploration fascinante des thèmes de l'humour, de l'absurde, de la communication et de la condition humaine. À travers des styles différents mais complémentaires, Ionesco parvient à capturer l'essence même des préoccupations humaines face à l'absurde.

Mots-clés— Théâtre De L'absurde, Humour, Ionesco, Style, Langage, Mort, Communication, Symbolisme.



A Comparative Study of the Méthodologies of Eugène Ionesco in the *Singer Et King Dies**

Nazanin SIAMAKI** 

Extended abstract

This study offers a comparative stylistic analysis of two seminal works by Eugène Ionesco, a leading figure of the Theatre of the Absurd: *The Bald Soprano* (1950) and *The King Dies* (1962). The primary objective is to examine how Ionesco employs distinct stylistic devices—paratextual elements, textual organisation, grammatical structures, lexical choices, and enunciative strategies—to convey his vision of human existence. The analysis focuses on language, humour, dramatic structure, and character symbolism, highlighting both the divergences and convergences between the two plays. Ultimately, this study demonstrates how Ionesco's stylistic evolution reflects a shifting perspective on the human condition, moving from the comic deconstruction of social language to a poetic and metaphysical meditation on mortality.

The mid-twentieth century, marked by the existential trauma of the Second World War, provided fertile ground for the emergence of the Theatre of the Absurd. In stark opposition to traditional psychological drama and the conventions of "well-made" plays, Ionesco pioneered an aesthetic of rupture. *The Bald Soprano* exemplifies this radical break: it is an "anti-play" that systematically empties language of its communicative substance, reducing dialogue to mechanical clichés and meaningless repetitions. By contrast, *The King Dies* shifts toward a more sombre and symbolic register, using language as an incantatory force to confront the universal agony of death. The central research question of this study is: how does Ionesco's stylistic approach evolve between these two poles, and what does this evolution reveal about his changing perception of human existence?

The analysis proceeds along three main axes: humour and linguistic play, the role of paratext, and the organisation of textual and syntactic structures.

Humour in *The Bald Soprano*

Humour in *The Bald Soprano* is not derived from traditional comic situations but from the systematic subversion of language and meaning. Ionesco deploys two primary comedic devices: nonsense and repetition. Dialogues are grammatically correct yet logically incoherent, creating a comic effect rooted in absurdity. Characters speak without genuine communication, transforming language into mere verbal

noise. Repetition, another central technique, reduces speech to automatic clichés and ready-made phrases, exposing the vacuity of social conventions. This humour is both aggressive and cathartic: it targets bourgeois conformism, political complacency, and linguistic laziness, while also offering a form of serene detachment from the absurdity of existence. Ionesco himself asserted that humour is essential to humanity, serving as a bulwark against totalitarianism and dehumanisation.

Comparative Analysis of Paratext

The paratext—defined by Gérard Genette as the threshold between the text and its external context—plays a crucial orienting role in both plays. In *The Bald Soprano*, the title functions as an "anti-title": it bears no relation to the plot, characters, or themes of the work. The eponymous "bald soprano" is never actually seen on stage and is mentioned only once, enigmatically. This deliberate mismatch subverts reader expectations and reinforces the play's antiteatrical intentions. The subtitle "anti-play" further signals Ionesco's break with dramatic conventions.

In stark contrast, *The King Dies* employs a thematic and explicit title that directly announces the central subject—the king's demise. The title is a simple verbal phrase ("The King is dying") that performs a speech act: it does not describe a past or future event but announces an ongoing process. This clarity aligns with the play's more symbolic and existential orientation, preparing the audience for a ceremonial meditation on mortality and the decline of power.

Textual Organisation and Stylistic Devices

The organisation of discourse reveals a transition from mechanical automatism to tragic rhythm. In *The Bald Soprano*, excessive punctuation and ellipses underscore the incompleteness of thought, while repetitions function as purely mechanical devices, turning characters into disjointed puppets. The use of monorhèmes (one-member sentences) and fragmented syntax reflects the disintegration of meaningful communication. Language becomes an autonomous, sonorous material detached from signification.

In *The King Dies*, however, punctuation acquires a prosodic function, creating a musicality akin to poetry. Anaphora becomes a powerful cohesion tool, as seen in the recurring phrase "There was..." which evokes painful remembrance. The syntax here bears the weight of existential anguish: the king's sentences are breathless, mirroring his physical decline. The play follows a descending, linear structure—from apparent vitality to gradual extinction—intensifying the tragic tension.

Lexical and Syntactic Procedures: From Nonsense to Symbol

Lexically, *The Bald Soprano* privileges banality, tautology, and cliché, reducing language to empty signs. Silence, too, functions as a significant device, highlighting the void of thought and communication. By contrast, *The King Dies* elevates language to a poetic and symbolic register. The kingdom itself becomes a metaphor for the king's body: as the king loses his sight, the realm darkens; as he weakens, the world crumbles. Metaphor, accumulation, and incantatory repetition replace mechanical repetition, transforming the play into a metaphysical oratorio.

Conclusion

In conclusion, *The Bald Soprano* and *The King Dies* offer a fascinating exploration of humour, absurdity, communication, and the human condition. Through different yet complementary styles,

Ionesco captures the essence of human anxiety in the face of the absurd. The formal evolution from verbal deconstruction to poetic symbolism reflects a deeper philosophical maturation, illustrating that language, for Ionesco, is both a weapon of comedy and a mirror of existential dread. Future research could further examine rhetorical figures across these two plays to enrich our understanding of Ionesco's stylistic genius.

Keywords— Theatre of the Absurd, Humour, Ionesco, Style, Language, Death, Communication, Symbolism

SELECTED REFERENCES

- [1] DELQTOUR, Y. « *Nouvelle Grammaire du français, cours de Civilisation Française de la Sorbonne* », Paris, Hachette livre, 2004.
- [2] ESSLIN, Martin. *Le Théâtre de l'absurde*. Paris : Buchet-Chastel, 1963.
- [3] GENETTE, Gérard. *Seuil*. Paris, coll. *Points Essai*, 1987.
- [4] GRESSOT, Marcel. « *le style et ses techniques, Précis d'analyse stylistique* ». Paris Presses universitaires de France, Gallimard, 1969.
- [5] GROS, Bernard. « *Le Roi se meurt, Ionesco: résumé, personnages, thèmes* ». Paris, Hatier, coll. Profil. 1962.



مطالعه‌ی مقایسه‌ای سبک‌شناسی اوژن یونسکو در ورای دواثر شاه می‌میرد و آوازه‌خوان طاس*

نازنین سیامکی**

چکیده— این مطالعه، تحلیلی عمیق و تطبیقی از آثار نمادین اوژن یونسکو در حوزه تئاتر پوچی ارائه می‌دهد: آوازه‌خوان طاس (۱۹۵۰) و شاه می‌میرد (۱۹۶۲). هدف اصلی نشان دادن فرآیندهای سبکی مختلف است: پیرامتن، فرآیندهای سازماندهی متنی، فرآیندهای دستوری، فرآیندهای واژگانی و فرآیندهای بیانی. این مطالعه زبان، طنز، ساختار دراماتیک و نمادگرایی شخصیت‌ها را بررسی می‌کند و تفاوت‌ها و شباهت‌های بین این دو اثر را برجسته می‌سازد. این تحلیل نشان می‌دهد که چگونه یونسکو از سبک برای انتقال در مورد وضعیت انسان، طنز، پوچی قراردادهای اجتماعی و رویارویی با مرگ استفاده می‌کند. هر دو نمایشنامه به مضامین اصلی مانند طنز، پوچی وجود و دشواری ارتباط می‌پردازند. در «آوازه‌خوان طاس»، طنز از طریق دیالوگ‌های عمداً بی‌معنی برجسته می‌شود و نشان می‌دهد که چگونه شخصیت‌ها در ایجاد ارتباطات معنادار شکست می‌خورند. در مقابل، «شاه می‌میرد» پوچی را از دریچه‌ی مرگ و قدرت بررسی می‌کند. در پایان، «آوازه‌خوان طاس» و «شاه می‌میرد» کاوشی جذاب در مضامین طنز، پوچی، ارتباطات و وضعیت انسانی ارائه می‌دهند. یونسکو از طریق سبک‌های متفاوت اما مکمل، موفق می‌شود جوهره‌ی دغدغه‌ی انسان با پوچی را به تصویر بکشد.

کلمات کلیدی— تئاتر پوچی، طنز، یونسکو، سبک، زبان، مرگ، ارتباط، نمادگرایی.

I. INTRODUCTION

Eugène Ionesco, figure majeure du théâtre de l'absurde, a profondément renouvelé les formes dramatiques du XX^e siècle. Ses œuvres interrogent les limites du langage, la difficulté de communication et l'absurdité de l'existence humaine. Cette étude propose une analyse stylistique et comparative de *La Cantatrice chauve* (1950) et *Le Roi se meurt* (1962), en mettant l'accent sur deux axes principaux: l'humour dans *La Cantatrice chauve* et le rôle du paratexte dans les deux œuvres. L'objectif est de montrer comment Ionesco utilise des procédés linguistiques et dramaturgiques pour produire un effet comique fondé sur le non-sens, tout en construisant à travers le paratexte une orientation de lecture qui évolue d'une esthétique de rupture vers une écriture plus symbolique et existentielle. Si *La Cantatrice chauve* (1950) explore la vacuité du langage quotidien à travers une « anti-pièce », *Le Roi se meurt* (1962) s'oriente vers une réflexion métaphysique sur la finitude. La problématique de cette étude est de comprendre comment l'évolution stylistique d'Ionesco, passant de la déconstruction verbale à une poétique de l'agonie, traduit une nouvelle perception de la condition humaine. Nous analyserons de manière comparative le paratexte, l'organisation textuelle et les procédés lexicaux de ces deux œuvres.

Le milieu du XX^e siècle a été marqué par un traumatisme existentiel profond, né des décombres de la Seconde Guerre mondiale. C'est dans ce contexte que surgit la figure d'Eugène Ionesco. En rupture totale avec le théâtre psychologique traditionnel et les structures du « bien-écrit », Ionesco propose une esthétique de la rupture.

Cette étude se propose d'explorer le passage d'une déconstruction pure de la parole sociale dans *La Cantatrice chauve* à une méditation poignante sur l'agonie universelle dans *Le Roi se meurt*. Si la première pièce est une « anti-pièce » qui vide le langage de sa substance, la seconde est un oratorio métaphysique qui rend au mot sa force incantatoire face au néant.

Comment le style évolue-t-il entre ces deux pôles de l'œuvre ionescienne? Nous adopterons une approche comparative et thématique, en analysant successivement les structures paratextuelles, la dynamique de la syntaxe, et les enjeux de l'énonciation. L'objectif est de démontrer que l'évolution formelle de Ionesco traduit une profonde mutation de sa vision du monde.

II. L'HUMOUR DANS *LA CANTATRICE CHAUVE*

L'humour dans *La Cantatrice chauve* constitue un élément fondamental de l'esthétique ionescienne. Il ne repose pas sur des situations comiques traditionnelles, mais sur une déconstruction systématique du langage et du sens.

1. L'humour du non-sens

L'un des procédés essentiels est le non-sens. Les dialogues entre les personnages sont grammaticalement corrects mais logiquement incohérents. Cette contradiction crée un effet comique basé sur l'absurde.

Les personnages parlent sans véritable communication, ce qui transforme le langage en simple bruit verbal. Ainsi, le spectateur rit non pas d'une situation, mais de l'échec du langage lui-même.

2. L'humour de répétition

La répétition constitue un autre procédé central. Les personnages répètent des phrases toutes faites, des clichés et des expressions automatiques.

Tout écrivain, afin d'extérioriser ses pensées et de les concrétiser au moyen de l'écriture recourt, plutôt consciemment, aux différents procédés linguistiques. Ces procédés se diffèrent évidemment selon le genre des textes écrits et l'on pourra les discerner dans le texte par une analyse stylistique. Dans leur *Méthode du commentaire stylistique*, Frédéric Calas et Dominique-Rita Charbonneau définissent ainsi la stylistique:

« L'analyse stylistique est l'examen des procédés linguistiques mis en œuvre par un écrivain, non seulement à des fins communicatives, mais encore en vue de produire un effet esthétique. Elle est sans cesse au service de l'interprétation littéraire du texte, c'est-à-dire aux choix des mots, des phrases et des figures, qui permettent aux auteurs de livrer leur vision du monde, de construire leurs univers et de les faire partager au lecteur » (Calas, 2005, 12).

Le XX^e siècle, marqué par l'émergence du théâtre de l'absurde, a vu se développer une dramaturgie qui remet en question les conventions narratives et dramatiques classiques. L'absurde reflète le chaos, l'irrationalité et la perte de sens propres à la condition humaine moderne. Dans *La Cantatrice chauve*, Ionesco illustre l'absurdité des échanges humains à travers des dialogues mécaniques et vides de sens, portés par des personnages stéréotypés qui incarnent les conventions sociales. À l'inverse, *Le Roi se meurt* déplace la réflexion vers la finitude et la mort: le langage y devient symbolique et poétique, et la structure dramatique suit une progression descendante qui intensifie la tension existentielle. Cette contribution qui s'inscrit dans le sillage de nos travaux sur la traduction de l'ironie du même auteur se propose d'élargir le corpus d'analyse, en focalisant l'attention sur l'humour verbal et notamment sur les jeux de mots et la répétition des éléments linguistiques ayant un effet humoristique. En effet, le corpus d'exploration est constitué de la pièce de théâtre d'Eugène Ionesco: *La Cantatrice chauve*.

L'humour ionescien, à la fois absurde et engagé, occupe une place importante dans la vie et l'œuvre du dramaturge. La formule « Où il n'y a pas d'humour, il n'y a pas d'humanité, où il n'y a pas d'humour, il y a le camp de concentration », témoigne que Ionesco accorde une attention particulière à l'humour qui occupe tous les compartiments de son œuvre comme une arme de résistance à l'injustice sociale, à l'absurdité politique et au fascisme. L'humour ionescien exprime l'absurde, l'anormal, l'illogique et l'inattendu; il s'appuie sur la déformation, le renversement des rapports sémantiques des mots pour se moquer des valeurs socialement acceptables, dans le but d'ébranler le pouvoir. Son humour orienté idéologiquement vise un certain groupe de personnes, un ensemble d'idées et de situations qui sont considérées comme inférieures. Sous cet angle, la condition préalable à l'humour c'est l'existence d'une cible: le conformisme, toute forme de pouvoir, la petite bourgeoisie, les conventions sociales, le cliché. En effet, Ionesco, dans ses *Notes et contre-notes* souligne les effets abrutissants du cliché sur la mentalité de la "petite bourgeoise":

[L]e petit bourgeois n'est pour moi que l'homme des slogans, ne pensant plus par lui-même, mais répétant les vérités toutes faites, et par cela mortes, que d'autres lui ont imposées (Ionesco, 1966, 109).

A ses yeux, c'est cette mentalité conformiste qui a favorisé la montée des régimes totalitaires du XXe siècle. D'un point de vue théorique, l'humour ioneskien relèverait des théories psycho-sociales qui associent ce phénomène au sentiment de supériorité et d'agressivité. C'est en effet rire ou bien faire rire pour montrer du doigt et s'en détacher. Cependant, l'humour chez Ionesco a aussi un effet d'apaisement et de soulagement. Ses propos en sont révélateurs :

Nous sommes comiques. C'est sous cet aspect que nous devrions nous voir. Rien que l'humour, rose ou noir ou cruel, mais seul l'humour peut nous rendre la sérénité. (Ionesco dans *Journal en miettes*, cité par Ioani 2002)

Par ailleurs, l'humour ioneskien se pose comme une prise de conscience de l'aberration et de l'impasse de faire autre chose que de continuer à vivre dans un monde absurde. Pour Ionesco, membre du Collège de Pataphysique, le théâtre est le lieu de tous les possibles. Le non-sens, l'excentricité, les jeux de mots et de sonorités occupent une place très importante tout au long de son œuvre. D'un point de vue linguistique, et en particulier, dans la perspective de la Théorie Générale de l'Humour Linguistique (Attardo et Raskin 1991; Attardo 1994, 2001) l'humour chez cet écrivain relèverait aussi de l'incongruité, vu qu'il est susceptible de mobiliser des règles cognitives impliquées dans la résolution de l'incongruité (Raskin 1985; Attardo et Raskin 1991; Meyer 2000). Selon cette approche théorique, à part l'existence d'une cible, ce qui conditionne l'humour c'est l'existence de deux scripts qui s'opposent ou sont incompatibles, mais qui finissent par se réconcilier selon un paradigme de base tel que vrai versus faux, normal versus anormal et possible versus impossible. À travers son œuvre, Ionesco tente de résoudre l'incongruité de la réalité qu'il perçoit comme absurde ou immorale, en mettant sur pied des idées opposées, inconciliables ou des mots qui se ressemblent phonétiquement mais s'éloignent sémantiquement pour attaquer une cible.

III. L'ANALYSE COMPARATIVE DU PARATEXTE

Le paratexte est une notion inventée par Gérard Genette en 1987 qui désigne un ensemble des éléments qui entourent un texte et qui fournissent une série d'informations à propos du texte et constituent, au proprement dit, la première lecture. Autrement dit, il s'agit d'un message scriptovisuel qui peut être donné soit par l'auteur, soit par d'autres écrivains ou non-écrivains. Genette distingue d'une part, le paratexte éditorial (couverture, page de titre, commentaire en quatrième de couverture, etc.) et le paratexte auctorial (dédicace, épigraphe, préface, etc.) et d'autre part, le péri-texte qui se place à l'intérieur du livre (titre, sous-titre, préface, des épigraphes, des notes en bas de page, des phrases en marge, des informations périphériques, de la dédicace, des renvois et de la quatrième de couverture) et l'épitexte qui se trouve autour et à l'extérieur du livre.

Étant donné que *La Cantatrice chauve* est une pièce de théâtre et que parmi les éléments paratextuels nommés ci-dessus, il ne possède qu'un titre et sous-titre, c'est-à-dire deux éléments péri-textuels, notre analyse sera plus limitée et nous essayons seulement de répondre à ces questions: Quel est le rôle du titre? Comment oriente-t-il la lecture de l'œuvre? Le titre se trouve-t-il dans le texte?

Le titre de la première pièce d'Ionesco est un anti-titre qui n'a aucun rapport avec le contenu de la pièce et conforme bien avec les intentions antithéâtrales de l'auteur. Il ne parle ni du thème, ni du personnage principal de la pièce. Le personnage éponyme n'est pas sur la liste des personnages et son

nom est évoqué seulement une fois d'une manière énigmatique dans la pièce. Dès la page du titre où les noms des personnages sont donnés, le lecteur serait étonné de n'y pas trouver aucune trace de *La Cantatrice chauve* ou même n'importe quelle cantatrice. Le seul lieu où l'auteur mentionne le titre, c'est à la dixième scène où le pompier prenant le congé des Smith pose une question sur le personnage éponyme et absent de la pièce, *La Cantatrice chauve*: «À propos, et La Cantatrice chauve?» (Ionesco, 1966, 88).

Et après un peu de silence gêné, Mme Smith prend en charge de répondre, mais d'une manière encore plus énigmatique: «Elle se coiffe toujours de la même façon» (*idem*).

Le paratexte englobe ainsi une variété d'éléments: titres, sous-titres, noms d'auteur, indications génériques, illustrations, quatrièmes de couverture, dédicaces, notes de bas de page, correspondances d'écrivains, etc.

Les indications scéniques chez Ionesco sont des instruments de mise en scène de l'absurde.

Dans *La Cantatrice chauve*: La pendule « sonne autant de fois qu'elle veut ». Les didascalies imposent un rythme saccadé, transformant les Smith en automates.

Dans *Le Roi se meurt*: Les didascalies décrivent un monde qui s'effrite. Le style ici devient visuel et symbolique, accompagnant la chute du pouvoir royal.

Eugène Ionesco, figure centrale de ce mouvement, applique ces principes de manière différenciée selon ses œuvres: dans *La Cantatrice chauve*, le langage est mécanique et humoristique, tandis que dans *Le Roi se meurt*, il devient poétique et symbolique, explorant les thèmes existentiels et métaphysiques.

La méthodologie adoptée pour cette étude est à la fois comparative et stylistique. Elle s'appuie sur les apports de la stylistique moderne, définie par Charles Bally comme l'étude des moyens d'expression du langage en tant qu'ils traduisent la sensibilité et la pensée de l'auteur. Roman Jakobson, quant à lui, insiste sur la fonction poétique du langage, qui met en avant le message pour lui-même, tandis que Michael Riffaterre souligne l'importance des procédés stylistiques comme générateurs de sens et d'interprétation. Enfin, Gérard Genette rappelle que l'analyse stylistique ne peut être dissociée des structures narratives et des figures de discours.

La paratextualité est un concept clé dans la théorie littéraire de Gérard Genette, qui fait partie de sa réflexion plus large sur la transtextualité. Genette introduit la paratextualité pour désigner l'ensemble des éléments qui entourent un texte et qui contribuent à sa signification, sans faire partie du texte lui-même. Ces éléments jouent un rôle crucial dans la manière dont un texte est perçu et interprété.

Genette définit la paratextualité comme "l'ensemble des éléments qui sont à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du texte", soulignant ainsi leur fonction intermédiaire.

Le titre ou la couverture d'un livre peut susciter des attentes spécifiques concernant le contenu. Des notes explicatives peuvent enrichir la compréhension d'un texte en fournissant des références culturelles ou historiques. Les critiques ou les recommandations d'autres auteurs, souvent présentes sur les couvertures, peuvent renforcer la valeur perçue d'une œuvre.

Les éléments paratextuels peuvent profondément influencer l'interprétation d'un texte. Par exemple, une préface écrite par un auteur célèbre peut modifier la perception d'une œuvre moins connue. De même, un titre accrocheur peut orienter les attentes du lecteur vers un certain genre ou thème.

Conséquemment, la théorie paratextuelle entretient un lien étroit avec les théories de la réception et de la lecture, en ce sens que le paratexte participe en premier plan à la constitution d'un horizon d'attente sur lequel se fondera ultérieurement l'interprétation du texte. Elle s'apparente également à la sociologie de la littérature.

C'est ainsi que *Seuils* contribue à la réintroduction dans le champ des études littéraires, après une décennie de structuralisme français, l'intérêt du rapport entre le texte et son contexte. Genette participe ainsi, comme le « péritexte », qui se place à l'intérieur du livre (titre, du sous-titre).

Dans *Seuils* (1987), Gérard Genette réintroduit, après une décennie dominée par le structuralisme français, l'intérêt pour le rapport entre le texte et son environnement. Le paratexte se compose ainsi d'un « ensemble hétéroclite de pratiques et de discours » (Genette, 1987, 8), virtuellement illimité et variable selon les époques, dont la fonction principale est d'annoncer le texte, de le mettre en valeur et de garantir sa réception. Genette le définit comme un seuil entre le texte et le hors-texte, une « zone indéfinie » qui n'a pas de limites rigoureuses, ni vers l'intérieur (le texte), ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte) (Genette, 1987, 7).

Sur la page de titre de la première pièce écrite par Eugène Ionesco, on peut lire: *La Cantatrice chauve* et, quelques lignes plus bas, la mention ANTI-PIÈCE. Dans *ses notes et contre-notes*, le dramaturge raconte la genèse de ce titre lors des répétitions avec la troupe de Nicolas Bataille: il avait proposé plusieurs alternatives (L'Heure anglaise, Big-Ben folies, Une Heure d'anglais), mais celles-ci risquaient de faire croire à une satire de la société britannique. Le titre définitif fut trouvé par hasard, à la suite d'un lapsus de l'acteur Henri-Jacques Huet, qui transforma l'expression « institutrice blonde » en « *cantatrice chauve* ». Ionesco s'exclama alors: « Voilà le titre de la pièce! » (Ionesco, 1966, 257).

Le choix définitif de *Le Roi se meurt* est plus direct et plus dramatique: il annonce explicitement le thème central de la pièce, à savoir l'agonie d'un roi confronté à sa finitude. Sur le plan grammatical, le titre est une phrase verbale simple, composée d'un sujet (« Le Roi ») et d'un prédicat (« se meurt »). Cette structure minimale confère au titre une force performative: il ne décrit pas une situation passée ou future, mais énonce un processus en cours. Le verbe pronominal « se meurt » accentue l'idée d'un dépérissement progressif, d'une extinction lente et inéluctable.

IV. ORGANISATION TEXTUELLE ET RYTHME DU DISCOURS

L'organisation du discours montre la transition d'un automatisme mécanique vers une scansion tragique et rythmée.

- Le langage-automate: Dans *La Cantatrice chauve*, l'usage excessif de la ponctuation et des points de suspension souligne l'inachèvement de la pensée. Les répétitions y sont purement mécaniques, transformant les personnages en marionnettes désarticulées.

- La scansion de l'agonie: Dans *Le Roi se meurt*, la ponctuation acquiert une fonction prosodique, créant une musicalité proche de la poésie. L'anaphore y devient un outil de cohésion puissant. Par exemple, la

répétition de « Il y a eu » souligne la remémoration douloureuse du passé: « Il y a eu un trône. Il y a eu sa main...».

Dans la première pièce, le style est marqué par l'utilisation de clichés et de tautologies. Ionesco détourne le manuel de langue (méthode Assimil) pour montrer que le langage n'est plus un outil de communication mais un obstacle. La répétition de phrases comme « Quelle coïncidence! » chez les Martin devient un procédé comique qui souligne l'absence de pensées.

Nous parlons les procédés des organisations textuelles, la typographie qui occupe une place importante. Elle désigne « la disposition du texte imprimé sur la page », fournissant « une première série d'informations générales sur la composition du texte » (Calas, 2005, 13) les signes de ponctuation (virgule, point-virgule, point, deux-points, points de suspension) contribuent à la segmentation de la phrase et permettent d'en hiérarchiser les constituants. Ils remplissent ainsi une fonction syntaxique essentielle (Calas, 2005, 14).

Dans *La Cantatrice chauve*, leur usage répétitif et parfois excessif accentue le caractère mécanique des dialogues, renforçant l'impression d'automatisme et de vacuité du langage. *Le Roi se meurt* respecte les lois traditionnelles du choix du titre. C'est un titre thématique qui donne les informations à la fois sur le thème de l'oeuvre, ainsi que sur l'un des personnages. Dès le titre le lecteur/spectateur saisit le sujet de la pièce et ce sujet va être suivi tout au long de la pièce. Les points de suspension, en particulier, traduisent l'inachèvement de la pensée et l'impossibilité de communication, ce qui correspond parfaitement à l'esthétique de l'absurde. Un autre procédé d'organisation textuelle particulièrement significatif est la répétition, et notamment l'anaphore. Selon G. Mounin, dans son *Dictionnaire de la linguistique*, l'anaphore désigne la reprise d'un même mot ou groupe de mots en tête de phrases ou de vers successifs. Elle contribue à la cohésion du texte dramatique en créant un rythme et en insistant sur une idée ou une structure.

Sur le plan linguistique et grammatical depuis Bloomfield, l'anaphore désigne la relation d'une forme à une autre à laquelle on renvoie dans le discours.

Dans l'analyse stylistique, la phrase constitue le lieu de la prédication, c'est-à-dire l'espace où se met en relation un sujet et un prédicat (Soutet, 2001, 63). Cette définition traditionnelle peut être complétée par une approche informationnelle qui distingue le thème et le rhème: le thème désigne « ce dont il est parlé, le point de départ de l'énoncé », tandis que le rhème correspond à « ce qui en est dit, l'information essentielle » (Laurent, 2001, 63). En termes psycholinguistiques, le thème est « l'ensemble des éléments qui, au moment de la parole, appartiennent déjà au champ de la conscience » (Martin, 1992, 63). Certains énoncés ne comportent qu'une seule composante de la relation prédicative: on parle alors de monorhème. Celui-ci peut exprimer uniquement le prédicat (« Quel navet! ») ou uniquement le sujet logique (« Ce film! »). Toutefois, même dans ces cas, l'énoncé conserve une valeur prédicative grâce à la modalité exclamative, qui traduit une réaction affective du locuteur à l'égard du référent (Laurent, 2001, 63).

Dans *La Cantatrice chauve*, ces procédés grammaticaux sont exploités de manière parodique. Les dialogues alternent entre phrases complètes et énoncés fragmentaires, souvent réduits à des monorhèmes. Ce découpage syntaxique traduit une langue spontanée, mais vidée de son contenu, où l'exclamation ne renforce pas une émotion authentique mais souligne l'automatisme du langage. Dans

Le Roi se meurt, dans l'anachronisme, les premières explications scéniques de la pièce parlent d'une salle du trône *vaguement gotique* et d'un garde tenant une hallebarde. Les spectateurs vont entendre dans la représentation une «*comique royal, imitée d'après les Levers du Roi du XVII^e siècle*» (Ionesco, 1966, 11).

Dans *La Cantatrice chauve*, Au fur et à mesure qu'on s'approche à la fin de la pièce, les phrases se réduisent aux mots isolés, répétés plusieurs fois sans faire aucun sens. Ils sont seulement «un ensemble des sons qui fonctionnent pour eux-mêmes, qui ne véhiculent plus des sentiments élémentaires, comme l'excitation ou l'agressivité» (Horville, 1954, 52). Mais les didascalies dans *Le Roi se meurt* sont en général, plus précises, plus détaillées et révèlent le souci du dramaturge sur la représentation de sa pièce. En effet, Ionesco donne aux didascalies «une signification originale » qui selon R.Horville, «s'inscrit dans sa volonté de demystification du théâtre traditionnel» (Horville, 1954, 29).

Le discours direct est la forme de base du théâtre, il prend de divers formes dans le monologue, les paroles composées d'un texte assez long, dites par un personnage qui est seul en scène. Le destinataire est double: le personnage lui-même, le public.

De plus, on peut voir deux ou plusieurs propositions se succéder sans être reliées entre elles. Le lien entre les idées est alors implicite, relevant d'une liaison sémantique plutôt que syntaxique (Delatour, 2004, 12). Dans l'ensemble de la pièce, on observe une absence de transition logique: les phrases sont juxtaposées, les éléments confus et discontinus. Ce procédé lexical et discursif traduit l'esthétique de l'absurde: la fragmentation du langage et la discontinuité des idées mettent en évidence l'échec de la communication. Les mots ne sont plus porteurs de sens, mais deviennent des signes vides, révélant la vacuité des conventions sociales et linguistiques. En ce sens, Ionesco illustre ce que Michael Riffaterre appelle la générativité stylistique: les procédés formels (répétition, juxtaposition, fragmentation) produisent un effet interprétatif qui dépasse leur fonction linguistique. Ici, ils génèrent une perception de chaos et d'aliénation, emblématique du théâtre de l'absurde. Le langage perd ainsi sa fonction communicative et devient une matière sonore autonome, détournée de toute signification. Notre étude a bien révélé que le langage de *La Cantatrice chauve* passe au niveau neutre et courant. Mais dans *Le Roi se meurt*, il y a un mélange des genres. Il va de registre noble à la farce grotesque. Il y a également un mélange du style lyrique parodique ou du style populaire.

PROCÉDÉS LEXICAUX ET SYNTAXIQUES: DU NON-SENS AU SYMBOLE

La gestion du lexique marque le passage du comique de dérision au tragique symbolique.

- La fragmentation du sens: Comme nous avons dit Ionesco utilise des «*monorhèmes* » (phrases à un seul membre) pour vider le langage de son contenu. Dans l'anti-pièce, les mots deviennent des «*signes vides* ». À la fin, le langage se désagrège totalement en sons isolés sans logique.
- L'exaltation poétique: Dans *Le Roi se meurt*, Ionesco s'abandonne aux pouvoirs incantatoires du mot. Le roi Bérenger utilise le langage pour exprimer l'angoisse face à l'inéluctable.

Le recours aux monorhèmes est fréquent dans les deux œuvres, mais avec des fonctions opposées. Dans *La Cantatrice chauve*, cela traduit l'imbécilité des personnages. Dans *Le Roi se meurt*, c'est l'essoufflement physique du mourant. La syntaxe subit une pression externe: celle du vide social ou celle du vide existentiel.

Comme le rappelle Milly, « de tout temps le langage s'est pris lui-même comme objet, pour se comprendre et se décrire lui-même, mais aussi pour s'étonner de ses propres possibilités, les explorer encore plus loin, les faire jouer gratuitement et avec virtuosité, pour le seul plaisir » (Milly, 1992, 199). Dans *La Cantatrice chauve*, Ionesco exploite cette dimension réflexive du langage en le poussant jusqu'à l'absurde: les mots ne sont plus vecteurs de sens, mais deviennent des signes autonomes, détournés de leur fonction communicative.

Un autre procédé lexical significatif est celui du silence, qui traduit « le vide de la pensée et du langage » (Horville, 1954, 45) et souligne le manque de communication entre les personnages. La pièce juxtapose le bavardage incessant de Mme Smith et le silence gênant de M. Smith, absorbé dans la lecture de son journal. La pièce par le bavardage du premier et le silence gênant du deuxième qui lisant son journal, fait claquer sa langue, la didascalie exprimant ce comportement de M. Smith, est répétée huit fois, ce qui montre la transformation du personnage en « un être au comportement répétitif d'automate, incapable de réellement entendre ce qui lui dit son épouse » (Horville, 1954, 29).

Toutes ces banalités, ces histoires stupides, ce vide du langage déjà expliquées, sont des exemples du non-sens. En outre R. Horville signale les égarements de la pendule comme un non-sens temporel. « Les coups qu'elle sonne ne correspondent à aucune réalité, ne répondent à aucune logique. La pendule se trouve vidée de sa signification, incapable de jouer correctement son rôle, de rendre compte rationnellement de l'écoulement du temps » (Horville, 1954, 55).

Ionesco utilise un langage mécanique et répétitif pour montrer le non-sens des conversations. Les phrases sont souvent grammaticalement correctes mais dépourvues de sens réel.

Ce décalage souligne l'impossibilité de repérer un temps cohérent dans l'univers dramatique d'Ionesco, renforçant l'impression d'absurde.

Ionesco utilise l'accumulation pour saturer l'espace scénique (prolifération des objets ou des mots). Cependant, dans *Le Roi se meurt*, la métaphore devient prédominante. Le royaume est la métaphore du corps du roi. Quand le roi perd la vue, le royaume s'obscurcit.

Contrairement à *La Cantatrice chauve*, où le titre ne correspond à aucun personnage réel et fonctionne comme un indice de l'absurde, *Le Roi se meurt* renvoie directement au protagoniste et à l'action dramatique. Il oriente la lecture vers une réflexion sur la mort, le pouvoir et la condition humaine. Le titre devient ainsi un signal thématique et existentiel, préparant le spectateur à une cérémonie théâtrale où l'agonie du roi symbolise celle de tout être humain.

Dès le début de *Le Roi se meurt*, le lecteur ou spectateur présent qu'un événement funeste va survenir dans la salle du trône. Les personnages en parlent, mais ce n'est qu'à la page 37 que le verbe « mourir » apparaît explicitement, lorsque la reine Marguerite annonce sans détour le destin imminent du roi: « Tu vas mourir dans une heure et demie, tu vas mourir à la fin du spectacle » (Ionesco, 1963, 37). Cette réplique, brutale et définitive, résume l'ensemble des conversations antérieures et peut être considérée, par extension, comme une anaphore résomptive, condensant et réitérant le thème central de la pièce.

Le langage prend une tournure poétique et symbolique. Confronté à sa mort, le Roi Béranger utilise les mots pour exprimer sa peur et son angoisse, mais aussi pour tenter de retarder l'inéluctable. Les répliques se chargent d'images, de métaphores et de rythmes qui traduisent la grandeur déchue du

personnage et la solennité de sa fin. La pièce suit une structure descendante et linéaire: elle s'ouvre sur la vitalité apparente du Roi, puis progresse vers son affaiblissement et son extinction. Cette linéarité dramatique correspond à une cérémonie de dépouillement, où chaque étape rapproche le spectateur de la mort du souverain.

V. ÉTUDE DE DEUX PIÈCES

Dans *La Cantatrice chauve*, Ionesco ne développe aucun thème précis. La pièce se construit autour de banalités: un thème introduit par un personnage ne dure que quelques phrases avant d'être remplacé par un autre, voué au même destin. Aucun de ces thèmes ne s'impose comme central, ce qui accentue la dimension absurde et fragmentaire de l'œuvre. *Le Roi se meurt* se structure autour d'un thème central explicite: la mort, annoncé dès le titre et développé tout au long de la pièce. On y observe une progression textuelle organisée selon un schéma de thème dérivé, où chaque élément renvoie à la thématique principale et contribue à l'approfondir. Cette concaténation assure la cohérence dramatique et souligne la linéarité descendante de l'agonie du Roi.

Le Roi se meurt respecte les lois traditionnelles du choix du titre. Il s'agit d'un titre thématique, qui informe à la fois sur le sujet de l'œuvre (la mort) et sur l'un des personnages principaux (le Roi Bérenger). Dès le titre, le lecteur ou spectateur est orienté vers le thème central de la pièce, qui sera suivi et développé tout au long du texte. Ce titre explicite instaure une cohérence entre le paratexte et le contenu dramatique, en annonçant clairement la cérémonie de l'agonie royale.

Cette opposition reflète l'évolution de l'écriture d'Ionesco de la subversion radicale des conventions théâtrales dans ses premières pièces à une dramaturgie plus symbolique et existentielle dans ses œuvres ultérieures.

Dans les deux pièces, les marques typographiques remplissent leur fonction syntaxique habituelle. Toutefois, dans *Le Roi se meurt*, elles acquièrent une fonction prosodique: la multiplicité des points, virgules et points-virgules rythme les répliques et confère au texte une musicalité qui rapproche parfois la prose de la poésie. La ponctuation ne se limite donc pas à organiser la syntaxe, elle devient un instrument de scansion dramatique.

VI. CONCLUSION

L'analyse montre que l'œuvre d'Eugène Ionesco repose sur une transformation profonde du langage et des structures dramatiques. Dans *La Cantatrice chauve*, l'humour est fondé sur le non-sens, la répétition et la mécanique du langage, produisant un effet comique qui révèle l'absurdité de la communication humaine. Le paratexte, quant à lui, joue un rôle essentiel dans l'orientation de la lecture. Il passe d'une logique de rupture dans *La Cantatrice chauve* à une logique plus explicite et symbolique dans *Le Roi se meurt*.

Ainsi, Ionesco propose une réflexion globale sur la condition humaine, où le langage devient à la fois un outil de comédie et un miroir de l'absurde.

Dans l'étude du paratexte qu'il s'agit d'une étude des éléments qui entourent le texte et qui fournissent une série d'informations à propos du texte. Mais dans la perspective de l'étude stylistique, on se contente

à l'analyse des indices qui nécessiteront une analyse intégrée au commentaire comme les titres et les inter-titres.

Notons en ce dernier lieu, qu'à part les analyses développées dans cet article, d'autres points auraient le mérite d'être étudiés par exemple une étude plus détaillées des figures rhétoriques à travers ces deux pièces pourrait être le sujet d'une nouvelle recherche.

NOTES

- [1] Attardo, Salvatore (1994) *Linguistic Theories of Humor*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter.
- [2] Attardo, Salvatore (2001) *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*. Humor Research Series, 6, Berlin/ New York, Mouton de Gruyter.
- [3] Attardo, Salvatore, et Victor Raskin (1991) "Script Theory Revis(it)ed: Joke Similarity and Joke Representation Model Author", *Humor* 4, no. 3-4: 293-347.
- [4] Barker, Clive. *Theatre Games and the Absurd*. London: Routledge, 1994.
- [5] Bergson, Henri (1959) *Le rire, essai sur la signification du comique*, Paris, PUF.
- [6] BIGOT, Michel, SAVÉAN, Marie-France, « *La Cantatrice chauve et La leçon d'Eugène Ionesco* », Paris, Gallimard, 1991.
- [7] Bouquet, Brigitte, et Jacques Riffault (2010) "L'humour dans les diverses formes du rire", ERES, « Vie sociale » 2: 13- 22.
- [8] Chabanne, Jean-Charles (2002) "Registre : Le Comique", Chapitre extrait de *Le comique*, collection La Bibliothèque-Textes et dossiers « Registre », Gallimard.
- [9] Textes réunis: « *La Cantatrice chauve* de Ionesco », pp. 83- 93.
- [10] Ionesco, Eugène. *La Cantatrice chauve*, suivi de *La Leçon*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1954, pp. 105-118.
- [11] Ionesco, Eugène. *Notes et Contre-notes*, paris, NRF, 1966.
- [12] Ionesco, Eugène. *Le Roi se meurt*. Paris: Gallimard, 1962, pp. 51-60.
- [13] KAMYABI MASK, Ahmad, « *Ionesco et son théâtre* », Paris, A. Kamyabi Mask, 1992. ISBN2-9504806-3-2.
- [14] FROMILHAGUE, Catherine, *Les figures de style*, Paris, Nathan, 1995.
- [15] VULLIARD, Christine, « *Ionesco, Le Roi se meurt* », Paris, Ellipses, coll. Résonances, 2000.

BIBLIOGRAPHIE

- [6] CALAS, Frédéric, CHARBONNEAU, Dominique-Rita. « *Méthode du commentaire stylistique* », Paris, Armand Colin, 2005.
- [7] CALAS, F, ELOURI, R, HAMZAOUI, S, SALAAouli, T., « *Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation* », Bordeaux, Sud éditions / presses universitaires de Bordeaux, pessac, 2007.
- [8] DELQTOUR, Y. « *Nouvelle Grammaire du français, cours de Civilisation Française de la Sorbonne* », Paris, Hachette livre, 2004.
- [9] ESSLIN, Martin. *Le Théâtre de l'absurde*. Paris : Buchet-Chastel, 1963.
- [10] GENETTE, Gérard. *Seuil*. Paris, coll. *Points Essai*, 1987.
- [11] GRESSOT, Marcel. « *le style et ses techniques, Précis d'analyse stylistique* ». Paris Presses universitaires de France, Gallimard, 1969.
- [12] GROS, Bernard. « *Le Roi se meurt, Ionesco: résumé, personnages, thèmes* ». Paris, Hatier, coll. Profil. 1962.
- [13] HORVILLE, Robert. *La Cantatrice chauve. La leçon*, Paris, Gallimard, 1954.
- [14] IONESCO, Eugène. *La Cantatrice chauve*. Paris : Gallimard, 1950.
- [15] IONESCO, Eugène. *La Cantatrice chauve*, suivi de *La Leçon*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1954.
- [16] IONESCO, Eugène. *Le Roi se meurt*. Paris: Gallimard, 1962.
- [17] IONESCO, Eugène. *Le Roi se meurt*. Paris: Gallimard, 1963.
- [18] IONESCO, Eugène. *Notes et Contre-notes*, paris, NRF, 1966.
- [19] LAGARDE, André ; MICHARD, Laurent. « *Les grands auteurs français, Anthologie et histoire littéraire du XXe siècle* ». Paris, 2001.

- [20] LAURENT, Nicolas, « *La syntaxe du français* ». PUF, coll. « *Que sais-je ?* », « Initiation à la stylistique », Paris, Hachette, 2001.
- [21] MARTIN, Robert. « *Pour une logique du sens* ». PUF, 1992.
- [22] MILLY, Jean. « *Poétique des textes* ». Paris, Nathan, 1992.
- [23] MOUNIN, Georges. « *Dictionnaire de la linguistique* », Paris, Quatrigé/PUF, 1974.
- [24] PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Dunod, 2011.
- [25] SOUTET, O. « *La syntaxe du français* ». PUF, coll. « *Que sais-je ?* », Cité in LAURENT, Nicolas, « Initiation à la stylistique », Paris, Hachette, 2001.
- [26] UBERSFELD, Anne. *Le Théâtre et son double*. Paris: Seuil, 1970.