



## Esthétique du Contradictoire dans *La Cantatrice chauve* et *La Leçon* d'E. Ionesco\*

Mohammad MOHAMADI AGHDASH\*\*

**Résumé**— Le théâtre d'Eugène Ionesco est connu chez la critique contemporaine pour une dramaturgie de la “contradiction” au sens général du terme. Ionesco, en tête d'un courant littéraire dit *nouveau théâtre* – dont le nom des auteurs comme Beckett, Adamov et Genet - a remis en cause les conventions de la tradition dramatique qui ne traduisait plus la condition humaine. L'homme, à la suite d'extrêmes violences des années 40, coupé de ses racines socio-humaines, a l'impression que la vie n'a plus de sens et que le monde est absurde.

Tel est le souci du théâtre avant-gardiste d'Ionesco qui s'efforce de redéfinir l'homme contemporain qui dit “non ” au non-sens de l'existence, en renouvelant la conception du genre dramatique. Ce qui est du nouveau chez Ionesco, c'est que sur le plan philosophique-linguistique la négativité et l'esprit du contradictoire lui servent de moyen langagier bien efficace pour s'opposer à la banalité du quotidien et l'insignifiance du monde. Nous allons étudier dans l'espace de cette recherche la question de la contradiction ionescienne qui engendre au bout de son cheminement, dans *La Cantatrice chauve* et *La Leçon*, l'incohérence, l'insolite, la dispute, le vide sémantique et enfin l'incommunicabilité entre les êtres scéniques.

**Mots-clés**— contradiction, non-sens, solitude, incommunicabilité, absurde

---

\*Date de réception : 2018/05/05

Date d'approbation : 2019/01/19

\*\*Maître assistant, Université de Tabriz, Iran, E-mail : mohammadiaghdach@yahoo.fr

## I. INTRODUCTION

*L*E nouveau théâtre, comme nouvelle révolution esthétique spectaculaire tout au début de la deuxième moitié du vingtième siècle, trouve ses origines d'être sur les ruines de violences atroces et de déchaînement de la barbarie fascistes, au lendemain de la deuxième ravageuse guerre mondiale. Celle-ci, ayant bouleversé l'ordre politique mondial, aussi bien que la pensée humaine, laissait entendre chez les critiques et les littéraires l'absurdité du monde et celle de l'existence humaine, où la liberté d'expression et les systèmes rationnels ont laissé place à l'ennui et au cauchemar. Or, la défaite de la pensée humaine, le désespoir métaphysique et l'angoisse de l'humanité en extermination (raciale), constituent la thèse de ces théâtres dits 'nouveaux' qu'on met en scène dans les salles de spectacle de Paris pendant lesdites années. Il s'agit en gros d'une dramaturgie qui, pour des raisons évoquées ci-dessus, s'en prend à un univers en décomposition ; lequel, ayant perdu son sens, n'est plus capable de répondre aux questions de l'homme qui voulait mesurer tout événement par le principe de causalité. La question est bien là. Chercher une base logique pour la cruauté désolante dans un monde sens dessus dessous par des faits illogiques ! C'est en cela que ce théâtre *avant-gardiste*<sup>1</sup>, que mettent en œuvre Eugène Ionesco et ses deux confrères d'origine Irlandais et Russe, S. Beckett et A. Adamov, est en opposition totale avec la tradition dramatique. En fait, il est question plus sérieusement d'un 'renouveau du langage' littéraire, à côté de l'autre courant artistique, le *nouveau roman*, qui remet largement en cause le vrai et le réalisme littéraire fondé sur la méthode balzacienne et qui n'avait désormais plus rien à faire avec ce qui se passait sur la scène de vie internationale.

C'est dans un tel contexte politico-historique que vient de naître le nouveau théâtre en France par *La Cantatrice chauve* d'Ionesco. A l'instar d'*En attendant Godot*, il ne se passe rien dans cette pièce d'Ionesco ; car l'immense désordre du monde permet aux protagonistes (tous anti-héros) une liberté d'expression, la liberté de dire et de faire n'importe quoi à l'improviste sur la scène du théâtre, quand il n'y a pas au préalable une fable sur laquelle puisse venir s'édifier le plan du travail. Il est alors question d'un *changement* majeur au niveau du langage théâtral dont l'artiste moderne prend conscience, en jetant un nouveau regard sur l'homme et le monde. Si le langage occupe la première place dans la littérature post-moderne de l'après-guerre, c'est parce que dans le théâtre nouveau le corps du personnage en est fort humilié et affecté, la suppression du décor au sens traditionnel du mot, les lieux de représentation semblant méconnaissables et claustrés et la pauvreté d'autres éléments scéniques tous amènent à penser qu'il ne reste plus rien d'autre que le langage dramatique, comme le seul subterfuge par lequel

les personnages continuent de se donner, sur la scène, l'impression d'exister au sens phénoménologique de l'expression. C'est alors, on parlerait d'un *théâtre du vide* (Brook, 1977) qui est réduit 'vraiment' à « peu de choses » ; une scène minimaliste où, faute de véritables actions scéniques, la fonction du personnage serait seulement de proférer des mots purs et agir sans vouloir rien dire. Ces mots suffiraient pour dire que *La Cantatrice chauve* est absurde et qu'elle est le théâtre de tension et de divergence sur le plan littéraire aussi bien que linguistique. De ce point de vue, la pièce ne parle et ne pense que l'absurde ; cela figure même au niveau du titre qui est aberrant :

« *Et pourquoi cette œuvre s'appelle-t-elle La Cantatrice chauve et non pas L'Anglais sans peine, comme pensai d'abord l'intituler, ni L'Heure anglaise, comme je voulus ? [...] C'est très long à dire : une des raisons pour lesquelles La Cantatrice chauve fut ainsi intitulée c'est aucune cantatrice, chauve ou chevelue, n'y fait son apparition.* » (Ionesco, 1966, p. 246)

*La Cantatrice chauve* est une pièce étrange, puisqu'elle tient un discours absurde sur la platitude de la pensée, et qu'elle veut dévoiler la banalité et la mécanique du langage quotidien. Dénoncé, ce dernier par « les automatismes, [...] les clichés et les propositions toutes faites » (Ionesco, 1966, p. 249), qui démasquent l'évidence aveuglante de la mécanique du quotidien. C'est en ce sens que le langage théâtral ionescien est pauvre à l'extrême ; car l'homme ne sait plus penser, il est toujours en état de « devenir », il est « autre », estime l'auteur de *Notes et contre-notes*. Et voilà donc, le discours littéraire qui est là, c'est le langage de l'homme sans identité, « sans passions et incapable de communiquer, parce qu'ils sont vidés de toute psychologie et ils sont des mécaniques » (Bonney, 1977, p. 124), et qu'effectivement les actes d'opposition avec un taux bien élevé sapent, dans n'importe quel passage de ce théâtre, toute tentative de communication entre les personnages ionesciens qui sont laissés à eux-mêmes dans l'insignifiance du monde où « les systèmes de communication ne servent [plus] à communiquer » (Bonney, 1977, p. 124).

Aussi, faut-il le remarquer que la grande problématique du théâtre d'Ionesco est *grosso modo*, selon la critique contemporaine et à l'aveu d'Ionesco lui-même, la « tragédie du langage » (Bonney, 1977, p. 248). L'objectif principal de cette recherche est d'étudier, à travers *La Cantatrice chauve* et *La Leçon* (désormais respectivement, *LCC* et *LL*), la notion linguistico-philosophique de l'esprit de contradiction et actes contradictoires qui engendrent au bout de leur cheminement le vide sémantique, le silence, la solitude, l'incohérence, l'incertitude,

l'ambiguïté, la dispute, le dérisoire, et finalement cela mène en un mot à la *non-communication* chez les êtres scéniques ionesciens.

## II. LE CONTRADICTOIRE, UNE DRAMATURGIE DU NON-SENS

*LCC* est l'éloge du contradictoire dans la dramaturgie française contemporaine. Ionesco étant connu (à côté de Beckett) pour la logique de la contradiction dans cette littérature du non-sens. Plongés dans la platitude et banalité du quotidien, les protagonistes d'Ionesco ne cessent de se contrarier entre eux ; parce que la répétition, la monotonie et l'incertitude, nées du contexte évoqué ici, détruisent la pensée et le langage. Il est à exprimer que l'absurdité du langage dramatique dans les pièces d'Ionesco résulte en bonne part de l'esprit de contradiction, ce dernier comme une arme à la disposition de l'auteur pour s'opposer de manière comique, au sens philosophique du terme, au conformisme universel qui menace l'humanité<sup>2</sup>. Or sur le plan langagier, la contradiction est un moyen linguistique utile pour refuser les clichés et les propositions toutes faites. En effet, Ionesco, ayant voulu apprendre l'anglais sans peine par la méthode Assimil (*Notes et contre-notes*), avait découvert les aspects automatiques et les clichés du langage quotidien. Alors tout acte de rejet de l'automatisme et de la banalité du langage c'est la volonté révolutionnaire de le renouveler, comme le précise Ionesco en ces termes : « Renouveler le langage c'est renouveler la conception, la vision du monde. La révolution est changer la mentalité » (Bonnefoy, 1977, p. 154).

Revenons à notre question de la contradiction qui est le soubassement de tout discours théâtral d'Ionesco. Dans *LCC*, le contraste verbal vient souvent du fait que le langage ne veut rien dire, et cela provient aussi plus souvent de « la perversion de la logique qui remet en cause le discours théâtral », pour Michel Pruner (2003, p. 140). Dans cette mesure, le langage est tout pour le personnage ; étant dénué du sens, il s'est produit pour seulement éviter de se taire, face à son interlocuteur qui ne veut entendre l'autre protagoniste, ou quand il y reste indifférent. C'est justement là, le sens du *babélisme* qu'évoque Ionesco lui-même :

« Les systèmes de pensée, [...] n'étant plus que des alibis, que ce qui nous cache le réel, [...] – il est évident que nos personnages sont fous, malheureux, perdus, stupides, conventionnels, et que leur parler est absurde, que leur langage est désagrégé, comme leur pensée. Nous expérimentons en ce moment, il me semble, l'aventure renouvelée de la Tour de Babel. » (1966, p. 328)

L'homme 'conventionnel' avec son langage conventionnel, c'est à quoi s'attaque E. Ionesco ; puisque le susdit langage « cache le réel » ! Comme on est dans l'ère de soupçon et du non-sens universel de l'après-guerre, on se méfie du langage qui est terriblement à l'écart du réel, et les mots ne sont plus capables d'exprimer le malaise existentiel. La dégradation de la

pensée humaine, dûe à la souffrance, l'ennui, l'incommunicabilité et la solitude, sème incertitude et insignifiante. Pour A. Artaud (1964, pp. 115-136), « par la période angoissante et catastrophique où nous vivons, [il faut désormais] oublier l'idée d'un théâtre grave, il est impossible d'avoir les chefs-d'œuvre », le temps a changé. Dans l'extrait textuel suivant, on est témoin de l'énonciation de l'ambiguïté de la parole théâtrale qui est symptôme de la faillite de la raison du personnage :

(1). « [...] »

M<sup>me</sup> Smith

La pauvre Bobby.

M. Smith

Tu veux dire « le » pauvre Bobby.

M<sup>me</sup> Smith

Non, c'est à sa femme que je pense. Elle s'appelait comme lui, Bobby, Bobby Watson. Comme ils avaient le même nom, on ne pouvait pas les distinguer l'un de l'autre quand on les voyait ensemble. Ce n'est qu'après sa mort à lui, qu'on a pu vraiment savoir qui était l'un et qui était l'autre. Pourtant, aujourd'hui encore, il y a des gens qui la confondent avec le mort et lui présentent des condoléances. Tu la connais ?

M. Smith

Je ne l'ai vue qu'une fois, par hasard, à l'enterrement de Bobby.

M<sup>me</sup> Smith

Je ne l'ai jamais vue. Est-ce qu'elle est belle ?

M. Smith

Elle a des traits réguliers et pourtant on ne peut pas dire qu'elle est belle. Elle est trop grande et trop forte. Ses traits ne sont pas réguliers et pourtant on peut dire qu'elle est très belle. Elle est un peu trop petite et trop maigre. Elle est professeur de chant.

*La pendule sonne cinq fois. Un long temps.*

M<sup>me</sup> Smith

Et quand pensent-ils se marier, tous les deux ?

M. Smith

Le printemps prochain, au plus tard.

[...] » (*LCC*, p. 17)

Le non-sens est à l'œuvre d'un bout à l'autre dans ce passage en question qui est d'ordre 'logique' et on peut qualifier les énoncés de M. et Mme Smith de 'contradiction' sous deux gros plans. D'abord, c'est par la contradiction inter-discours et ensuite pour la contradiction intra-discours, qui toutes deux mettent terriblement en cause la cohérence sémantique de l'extrait.

Dans l'analyse du premier type de contradiction dont les occurrences sont beaucoup plus énormes que l'autre dans la pièce d'Ionesco, on s'attarde sur le premier énoncé de Mme Smith « La pauvre Bobby », étant vite contrarié par l'îlot textuel « le » de nature autonymique<sup>3</sup> dans l'énoncé-réplique correctif de M. Smith « Tu veux dire « le » pauvre Bobby », qui à son tour engendre le négatif de l'autre personnage, venant s'y opposer et réchauffer ainsi un peu la parole théâtrale. La négation linguistique « ne-pas », ayant une haute portée argumentative<sup>4</sup>, est un des excellents moyens linguistiques pour dire le rejet dans la conversation quotidienne. Ici, le « non » en tête du discours du personnage signifie la contradiction totale, parce qu'il s'agit de Bobby Watson femme et non Bobby homme ! Ce qui reste l'origine de l'ambiguïté au sein de l'énoncé de Mme Smith, puisque, selon cette dernière, l'époux et l'épouse Watson s'appelaient tous deux « Bobby », tout en « se ressemblant tellement, comme ils avaient le même nom » ! Et ce qui est encore plus étonnant et ambigu c'est, à entendre toujours Mme Smith, qu'une bonne partie de la population de la ville de Londres « tous les hommes, femmes, enfants s'appellent Bobby et qu'ils sont tous commis-voyageurs » (*LCC*, pp. 17-19).

L'autre contradiction inter-discours renvoie ici au quatrième énoncé de Mme Smith, pour son interrogation « Quand pensent-ils se marier, tous les deux ? » Si cette phrase est contradictoire, c'est parce qu'elle remet incroyablement en question l'idée selon laquelle Bobby Watson homme n'est pas mort, c'est alors qu'on parlait jusque-là de sa mort. Mais certainement, il est mort enfin « il y a deux ans, ou un an et demi, trois ans, ou encore quatre ans » ! (*LCC*, p. 16), comme le disent en toute perplexité les deux protagonistes Smith. Reste à lire la dernière occurrence de la contradiction du premier type dans ce passage, c'est le dernier énoncé de M. Smith, pour vouloir fixer la date du mariage de Bobby Watson femme et Bobby Watson homme qui est mort « Le printemps prochain » ! Comment est-ce possible, une chose pareille ? La contradiction naît ici du fait que Bobby homme est mort dans le premier énoncé de M. Smith, ceci étant asserté, alors que le dernier discours de Mme Smith « Quand pensent-t-ils se marier, tous les deux ? » présuppose qu'il est vivant. Voilà ainsi qu'on constate, dans ce passage emblématique, tout se passe de manière incompréhensible comme si le « signifié avait quitté son signifiant ». Pour Maurice Lecuyer, l'incompréhension généralisée de la parole théâtrale ionescienne est plus souvent le résultat du phénomène de permutation entre le signifiant et le signifié :

*« La parole se conforme à la langue qu'elle emploie en tant que porteuse de sens grâce aux signes dont elle se compose. Mais que va-t-il se passer si la parole ne joue plus le jeu ? [Le signe linguistique étant divisé, et le signifiant décollant de son signifié*

*correspondant] Deux choses peuvent se produire : ou bien ce signifiant va adhérer de façon assez naturelle à son nouveau signifié, et c'est ce qui se produit constamment dans le phénomène de l'évolution sémantique, [...], ou bien ce signifiant va "faire violence" au signifié auquel il est accouplé et la communication de sens entre le locuteur et l'auditeur n'aura pas lieu. Violant les conventions arbitraires mais acceptées de la langue, cette parole va faire figure de monstre et être rejetée comme incompréhensible. Ce rejet peut prendre plusieurs aspects, comme le diagnostic d'un délire verbal, [...] » (Lecuyer, 1965, pp. 34-35)*

Ce "délire verbal", comme un phénomène inconscient au sens freudien de l'expression, pourrait être l'expression du trouble de la pensée des interlocuteurs ionesciens. On revient maintenant sur la question de contradiction intra-discours sous (1) qui mérite d'être lue plutôt sur le plan linguistique que littéraire. La seule occurrence de ce type de contradiction est imputable à la troisième réplique de M. Smith « Elle a des traits réguliers et pourtant on ne peut pas dire qu'elle est belle. Elle est trop grande et trop forte. Ses traits ne sont pas réguliers et pourtant on peut dire qu'elle est très belle [...] », qui est envisagée dans cette mesure d'auto-contradiction, quand il y joue trop mal avec le connecteur contre-argumentatif *pourtant*. Ladite contradiction provient dans cet énoncé de ce que M. Smith se contrarie à plusieurs reprises, et ce au sein d'un même discours. Le lecteur-spectateur aura vraiment du mal à comprendre si la veuve de Bobby Watson est belle et grande ou elle est laide et petite ! Le premier segment de ce discours est divisé en deux par "pourtant" pragmatique, la main gauche et la main droite de la chaîne parlée : « elle a des traits réguliers », ayant pour conclusion-C1, "elle est belle", et « et pourtant on ne peut pas dire qu'elle est belle », ouvrant à la conclusion non-C1 qui présuppose qu' "elle n'est pas belle". On a l'impression que *pourtant* est mal placé dans cet énoncé ; c'est parce que les connecteurs argumentatifs tels, *peut-être, mais, cependant et pourtant*, agissent en faveur d'un argument plus fort que celui retenu et soutenu par la main gauche du discours, prennent en considération J.- C. Anscombe et O. Ducrot (1977 et 1983). Ceci voudrait dire que la conclusion faite à la main droite du marqueur *pourtant* est en un mot illogique.

En deuxième étape, la contradiction au troisième segment est le travail de la négation *Ne* qui met en opposition la voix positive du même personnage dans l'énoncé « Elle a des traits réguliers », transposée en « Ses traits ne sont pas réguliers », véhiculant la conclusion-C2 « Elle n'est pas belle ». Mais le connecteur *pourtant* vient tout de suite argumenter contre, par la conclusion non-C2 « Elle est très belle », c'est un point de vue plus fort que celui retenu dans la conclusion-C2, et on pense ainsi que le marqueur concessif *pourtant* a bien fonctionné. Ce qui

se fait entendre dans cette séquence, c'est que les conclusions C1 et C2 et non-C1 et non-C2 sont le fait du connecteur argumentatif *pourtant*, aussi bien que la négation linguistique *non-pas*. Sur le plan linguistique, le marqueur linguistique *pourtant* tient dans le discours littéraire, (Anscombe et Ducrot, 1977, p. 34), presque la même fonction énonciative-contre-argumentative que le connecteur d'opposition *mais*. A la dernière étape, l'acte de contradiction est la conséquence du fait que la deuxième « Elle est trop grande et trop forte » et la quatrième phrases « Elle est un peu trop petite et trop maigre » de cet énoncé s'opposent entre elles, par un effet affaiblissement à la deuxième occurrence.

Du coup, on remarque que le thème central de ce passage intra-énonciatif, s'il y a en a, c'est la contradiction au sens large du mot. Certainement, ceci revient à dire que la logique d'Ionesco dans *LCC* c'est, à notre sens, la drôle inclination vers l'illogique qui heurte le sens commun, quand tout est dit avant d'être immédiatement contrarié par les interlocuteurs. C'est là, le sens philosophique du phénomène de la *déformation du langage* théâtral, parce que l'auteur, aux dires de Pierre Larthomas (1980, p. 239), « a détourné [le langage] de sa fin normale de communication et que l'on utilise les mots sans mettre au premier plan de ses préoccupations cette communication avec les autres hommes que les mots ont pour objet de procurer. »

La question de l'espace commence à se faire jour dès le moment où « le continuum spatial » (Lotman, 1973, p. 323) devient perceptiblement saillant et où l'espace, muant son caractère discret, cesse de jouer un rôle purement référentiel et décoratif. Avant l'ère réaliste, ce qui comptait le plus c'était la narration. Cependant, une transition considérable s'est effectuée depuis le « nouveau réalisme » : la puissance de la description monte au détriment de celle de la narration. Cette expansion de la description est considérée par Lukács comme un symptôme du « flot sans cesse montant de la prose capitaliste du monde » (Lukács, 1974, p. 128). Supplantant l'action des personnages, la description des choses et des états est à l'origine du roman moderne, réaliste. De même, on pourrait dire que jadis, dans le roman traditionnellement admis, les éléments figuratifs étaient étroitement associés aux actions des personnages et contribuaient même à leur destin, alors que maintenant,

*« La description se sépare de l'action, elle devient autonome et vaut pour elle-même, les acteurs ne sont plus concernés par le tableau ainsi dressé, ils en sont spectateurs, à l'arrêt. C'est alors que le lien s'établit à un autre niveau, symbolique, qu'il est susceptible de constituer et d'engendrer [...] »* (Bertrand, 2009, p. 6).



À la suite de cette glorieuse transition, l'élément le plus important qui trouve un statut remarquable, c'est l'espace. En plus, « l'espace littéraire est un ensemble d'objets homogènes [...] entre lesquels il y a des relations, semblables aux relations spatiales habituelles qui existent dans le monde naturel (la continuité, la distance, etc.) » (Lotman, 1973, p. 310). Sous forme d'une sémiotique de l'espace appliquée au texte littéraire, il devient indispensable de porter une attention considérable aux relations entre les catégories spatiales et les articuler d'une façon strictement structurale : « d'après leurs relations topologiques, *proche* vs *lointain*, comme le propose Lotman, et d'après leurs propriétés spatiales, [...] *horizontalité* vs *verticalité* par exemple » (Navarette, 2013, p. 18).

Chez nos deux auteurs, l'espace devient un discours qui contribue non seulement à la formation du sens, mais aussi à l'élaboration de certains caractères chez les personnages. Cela nous mène à nous pencher sur une étude sémiotique du silence dans l'espace à travers *l'Absence de Solouch* de Mahmoud Dowlâtâbâdi et *Désert* de Le Clézio.

### III. ACTES D'OPPOSITION, L'ESPACE DE SOLITUDE ET DE SILENCE

Le phénoménal jeu des contradictions entre les êtres scéniques, qui est en soi la fin du discours théâtral ionescien, met en évidence la faillite du langage théâtral ; puisque le silence (de l'esprit) créé par le travail du contradictoire est cauchemardesque et détruit toute idée de communication entre les protagonistes, parce que « dans un monde dépourvu du sens, parler ne veut plus rien dire », dit M. Pruner (2003, p. 141). D'où l'amaigrissement du dialogue, étant indiqué par de longs silences, des soliloques, des monologues, la multiplication des didascalies qui menacent d'engloutir la parole à tout instant. Et qu'est-ce qui reste du théâtre ? C'est l'expression de cette crise dramatique sous toutes ses formes linguistico-littéraires avec les dramaturges de l'absurde. Le discours théâtral d'Ionesco est qualifié de « mécanique absurde » qui se progresse de manière artificielle, et ce afin de critiquer, d'après M. Esslin (1971, p. 125), « les formes périmées du langage et la réalité objective sociale », sachant que la vie humaine est « réduite par les conventions bourgeoises et la dégénérescence du langage à un pur automatisme » (Esslin, 1971, p. 134). Nous nous intéressons à reformuler par ces termes le fait que le souci d'Ionesco est de porter sur la scène, à travers ses pièces absurdes, les grands thèmes philosophiques tels : le vide existentiel, la solitude, le silence et l'absurdité de la condition humaine. Il est à savoir que l'angoisse de silence est de nature métaphysique, rendant compte du fait que l'homme de l'après-guerre se sent fort mal à l'aise dans un monde où *l'être est menacé* :

« *Le théâtre d'Ionesco est un théâtre métaphysique, tout entier situé entre "l'émerveillement de l'être" et l'invincible désir d'éternité qui l'habite en secret. C'est un théâtre de "l'être menacé" que dans un certain sens on peut dire que ce théâtre un théâtre "ontologique". [...] C'est un théâtre de "la honte et du malaise" »* (J. S. Doubrovsky, 1960, cité par A. Kamyabi Mask (1992, p. 55).

Revenant sur le plan littéraire-linguistique, on remarque que le fameux silence gênant serait pour autant accentué par l'amaigrissement de la conversation entre les protagonistes ; ce qui est encore un phénomène de la littérature moderne. Or le vide de signification et d'actions scéniques, c'est selon M. Blanchot, (1959, pp. 291-295), la caractéristique majeure de la littérature contemporaine de l'après-guerre, s'agissant ainsi de « *la non-littérature* ». Particulièrement dans le genre dramatique, le silence discursif et parlant est l'une des composantes scéniques dans *LCC* d'Ionesco où « les personnages enfoncés dans [la banalité] du quotidien [sont] incapables de formuler quelque chose qui fait sens en prenant la parole », s'exprime J.-F. Morissette (2003, p. 160). Dans cette mesure, on remarque que *LCC* et *LL* c'est le discours de véritables difficultés de la communication, surtout le « mal de dents » de l'élève dans *LL* engendre la perte progressive de la parole de celle-ci et la victoire du professeur agressif et autoritaire, par son soliloque obsessionnel et incompréhensible, sur la malheureuse élève qu'il tue enfin pour ses « difficultés d'apprentissage », énonçant tout simplement « Le couteau tue. » Et voilà le langage qui tue ! Dans l'exemple suivant, nous allons étudier une scène de silence et de non-communication entre Monsieur et Madame Smith :

(2). « [...] »

Mme SMITH

Tiens, il est neuf heures. Nous avons mangé de la soupe, du poisson, des 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.

M. SMITH, *continuant sa lecture, fait claquer sa langue.*

Mme SMITH

Les pommes de terre sont très bonnes avec le lard, l'huile de la salade n'était pas rance. L'huile de l'épicier du coin est de bien meilleure qualité que l'huile de l'épicier d'en face, elle est même meilleure que l'huile de l'épicier du bas de la côte. Mais je ne veux pas dire que leur huile à eux soit mauvaise.

M. SMITH *continuant sa lecture, fait claquer sa langue.*

Mme SMITH

Pourtant, c'est toujours l'huile de l'épicier du coin qui est la meilleure...

M. SMITH *continuant sa lecture, fait claquer sa langue.*

Mme SMITH

Mary a bien cuit les pommes de terre, cette fois-ci. La dernière fois elle ne les avait pas bien fait cuire. Je ne les aime que lorsqu'elles sont bien cuites.

M. SMITH, *continuant sa lecture, fait claquer sa langue* ». // (*LCC*, pp. 11-12)

Telles sont les premières répliques qu'échangent les Smith dans la scène d'exposition de *LCC*, qui met en scène bien largement « une sorte d'effondrement du réel. Les mots [étant] devenus des écorces sonores, dénués de sens », à entendre Ionesco (1966, p. 248). Quelle signification, sinon des « vérités désagréables » du quotidien, peut-on en tirer ?, écrit Sylviane Bonnerot (1971, p. 55). Cette scène de *dîner à l'anglaise*, attire l'attention du lecteur-spectateur pour ce qu'elle représente ici une parodie du théâtre, et qu'elle traduit le « tragique au sein du comique » souligne J.-M. Domenach. Pour ce dernier, « le tragique contemporain est dans la vie banale » (Domenach, 1967 : 246). C'est tragique, car on n'arrive ne pas à donner un sens à l'absurdité de l'existence quotidienne. La preuve du nouvel aspect de la tragédie dans ce passage, c'est l'automatisme langagier de Mme Smith et le silence de M. Smith à l'égard d'elle. Cette séquence est qualifiée bien contradictoire, puisque la réticence du mari face à la logorrhée de sa femme c'est le discours de solitude et de silence qu'on nommerait ici le « dysfonctionnement » du langage théâtral. L'origine de cette affection de la conversation c'est que, sur le plan communicationnel et suivant les *maximes conversationnelles* de H.-P. Grice (1979, p. 64), M. Smith ne collabore pas avec sa femme, quand il « transgresse le principe de coopération, refusant de jouer le jeu », par ses « *Monsieur Smith continuant sa lecture, fait claquer sa langue.* » Les didascalies montrent avec précision la réticence de M. Smith dans la conversation. Oui, il semble qu'il n'écoute pas sa femme, étant « plongé dans sa lecture », il fait seulement « claquer sa langue ». Ce qui revient à dire que la parole de Mme Smith, n'étant meublée que par l'absurdité du quotidien, n'intéresse nullement M. Smith qui n'aurait rien que ces « claquements de langues » à lui adresser en réponse.

Tel qu'on constate, on peut lire dans l'espace de cet énoncé didascalique à la fois la solitude de l'une et le mépris de l'autre. En effet, Mme Smith faisant appel, par la description fastidieuse de plats, à la bonne volonté de son mari dans l'échange verbal pour lui faire « renvoyer la balle de la parole » qui, cette dernière au sens beckettien de l'expression (1952, p. 15), agit comme une astuce pour meubler ainsi la peur du vide

menaçant. Mais c'est en vain, parce que chez l'interlocuteur, il n'y a pas de participation à la conversation établie de manière unilatérale, voire sa réticence est vue comme un acte méprisant qui repousse au néant la parole de sa partenaire. Parce que pour lui, ce sont des banalités ennuyeuses, dont la preuve c'est particulièrement, comme un exemple entre autres, le deuxième discours de Mme Smith qui fait l'éloge de « l'huile de la salade de l'épicier du coin, [qui] est de très meilleure qualité », au détriment de « l'huile des épiciers d'en face et du bas de la côte. » Ce qui est pire encore, c'est que la locutrice elle-même se met immédiatement en contradiction, par « Mais je ne veux pas dire que leur huile à eux soit mauvaise » aussi bien que dans son troisième discours « Pourtant, c'est toujours l'huile de l'épicier du coin qui est la meilleure... » Telle est la fin du discours théâtral ionescien ; on parle pour ne rien dire ! M. Pruner souligne, (2003, p. 140), à ce propos que « la déroute de la conversation » entre les protagonistes dans les théâtres de l'absurde résulte de « l'inaction scénique et du vide », quand la parole « flotte entre sens et non-sens », considère-t-il.

Rendant compte de valeur discursive du 'silence', comme l'apport de la littérature moderne, on doit dire qu'il signifie en soi « la méfiance » (Pruner, 2003, p. 141) de la littérature contemporaine à l'égard de celle traditionnelle qui a fait son temps et que l'homme moderne ne s'intéresse plus à l'histoire ni au récit. D'où le vide narratif dans les œuvres dramatiques en question, où l'expression littéraire est suspendue en faveur de 'longs silences' qui structurent la parole théâtrale, quand la communication n'est plus possible entre les êtres scéniques. Soit l'extrait suivant dans *LCC*, où les hésitations des personnages à parler laissent massivement la place à la béance du silence qui ronge désagréablement la parole, lors d'une soirée anglaise :

(3). « M. SMITH. - Hm. *Silence*. / Mme SMITH. - Hm, hm. *Silence*. / Mme MARTIN.- Hm, hm, hm. *Silence*. / M. MARTIN.- Hm, hm, hm, hm. *Silence*. / Mme MARTIN.- Oh, décidément. *Silence*. / M. MARTIN.- Nous sommes tous enrhumés. *Silence*. / M. SMITH.- Pourtant il ne fait pas froid. *Silence*. / Mme SMITH.- Il n'y a pas de courant d'air. *Silence*. / M. MARTIN.- Oh non, heureusement. *Silence*. / M. SMITH.- Ah, la, la, la, la. *Silence*. / M. MARTIN.- Vous avez du chagrin ? *Silence*. / Mme SMITH.- Non. Il s'emmerde. *Silence*. / Mme MARTIN.- Oh, Monsieur, à votre âge, vous ne devriez pas. *Silence*. / M. SMITH.- Le cœur n'a pas d'âge. *Silence*. / M. MARTIN.- C'est vrai. *Silence*. / Mme SMITH.- On le dit. *Silence*. / Mme MARTIN.- On dit aussi le contraire. *Silence*. / M. SMITH.- La vérité est entre les deux. *Silence*. / M. MARTIN.- C'est juste. *Silence*. » (*LCC*, pp. 33-36) [Nous soulignons.]

Les actes d'opposition et l'importance accordée au silence omniprésent est au centre d'intérêt de cette structure langagière marquée par l'incommunicabilité entre les personnages, lesquels sont incapables de faire quelque chose pour supporter l'insignifiance du monde. C'est là, le sens d'écroulement du réel. Le langage en est alors réduit, avec les pièces de l'absurde, « au rien, une forme vidée de son contenu sémantique », estime Ionesco (1966, p. 220). Suivant notre exemple ci-contre, il semble que l'auteur propose une nouvelle approche du genre dramatique par sa *LCC* en 1950, où il fait une synthèse du tragique et du comique afin de satisfaire le besoin de 's'arracher au quotidien', essayant d'« opposer le comique au tragique pour [...] constituer ainsi un équilibre dynamique, une tension » (Ionesco, 1966, p. 61). Si le tragique est considéré ici comme la destruction du réel et l'impossibilité d'établir la conversation, le comique naît de ces actes d'opposition entre les protagonistes : « Nous sommes tous enrhumés », dit l'un, pour justifier la longue liste de silence gênant « hm, hm, hm... » Mais « Pourtant il ne fait pas froid », réplique l'autre. Ou encore le trou tragique de la communication est bouché par le « sentiment de l'insolite », pour Bonnefoy (1977, p. 133), dont l'énoncé « La vérité est entre les deux » de M. Smith. Comment la vérité est-elle « entre les deux » ? Le cœur a son âge ou il n'en a pas ? De même, il est question d'altération de la logique lorsque Mme Smith affirme ailleurs avec rigueur que « L'expérience nous apprend que lorsqu'on entend sonner à la porte, c'est qu'il n'y a jamais personne » (*LCC*, pp. 41-42). Et toujours la contradiction qui agit après : « C'est même faux. La plupart du temps, quand on entend sonner à la porte, c'est qu'il y a quelqu'un », rétorquant M. Smith (*LCC*, p. 42).

#### IV. LA CONTRADICTION ET LA TRAGÉDIE DU LANGAGE EN PLEINE DESTRUCTION

L'anéantissement de la pensée, la défaite du réel, l'absence des valeurs humaines, provenant de violente montée du racisme européen, ce sont de véritables facteurs qui frappent les bases du langage littéraire. Il est à dire que la perte de cohérence logico-linguistique du langage dramatique et l'incompréhension conversationnelle par le travail du contradictoire sape tout sur son chemin dans les pièces d'avant-gardistes, en particulier le théâtre d'Ionesco, en tant que précurseur de cette dramaturgie de non-sens et d'incommunicable. Les notions telles le non-sens, l'invraisemblable et l'insolite qui habitent pleinement le théâtre d'Ionesco sont l'expression de « l'étrangeté et la brutale vérité du monde » qui est traduite au mieux « par la vision de ces poupées qui bougent et qui parlent » sans pouvoir pour autant se faire comprendre entre eux, dit Ionesco (1966, p. 53).

Nous avons discuté plus haut la thèse suivant laquelle le théâtre de l'absurde dénonce une approche critique à l'égard de la (lamentable)

condition humaine et le dépérissement des formes de l'expression traditionnelle. Ce qui voudrait dire que les personnages et le langage mis en scène dans ce théâtre ne sont plus marqués ; mais plus souvent on a affaire aux êtres malheureux, perdus, stupides, clownesques et étrangers à eux-mêmes. Il est alors question d'un langage qui n'est plus moyen de communication, ne disant que le néant et le vide de matières scéniques. Sur le plan linguistico-littéraire, la désarticulation du langage et l'incohérence textuelle c'est l'expression d'un négatif plus fondamental qui va bien au-delà du texte linguistique, pour exprimer l'ennui et le désespoir de l'homme pris dans son absurdité interminable, dont les actes de contradiction venant du côté du négatif. De ce point de vue, le choix de faire du théâtre l'emporte sur le roman, affirme Ionesco. Puisque c'est par le genre théâtral qu'on peut mieux représenter l'esthétique du contradictoire et l'incohérence du langage. Ionesco répond à ce propos par les termes suivants :

*« Si j'ai fait surtout du théâtre plutôt que du roman, plutôt que de l'essai, c'est parce que l'essai et même le roman supposent une pensée cohérente, alors que "l'incohérence" ou les contradictoire peuvent se donner libre cours dans une pièce de théâtre. Au théâtre les personnages peuvent dire n'importe quoi, toutes les absurdités, tous les contresens qu'ils imaginent [...] »* (Bonnefoy, 1977, p. 61)

L'autre pièce d'Ionesco, étant appliquée dans notre corpus, c'est *La Leçon (LL)* qui est passée, avec *LCC*, *Les Chaises* (1952) et *Rhinocéros* (1959), pour une immense représentation de contradiction et tragédie du langage. Ce qui est remarquable, c'est que le mécanisme du négatif destructeur suscite la non-communication dans le monde de *LL* où planent l'incertitude et l'agression verbale « Nous ne pouvons être sûrs de rien, Mademoiselle, en ce monde », dit Le Professeur (*LL*, p. 92) ». Là, rien n'est sûr et par ailleurs le sujet principal de la pièce c'est l'inévitable « crise du langage » suivant Bonnefoy (1977, p. 123), en considération de la dégoûtante suprématie d'un professeur soliloque qui ne veut entendre parler personne :

(4). « [...] »

LE PROFESSEUR (*à la Bonne*)

Dépêchez-vous. Allez à votre cuisine, s'il vous plaît.

LA BONNE

Oui, Monsieur. J'y vais.

*Fausse sortie de la bonne.*

LA BONNE

Excusez-moi, Monsieur, faites attention, je vous recommande le calme.

LE PROFESSEUR

Vous êtes ridicule, Marie, voyons. Ne vous inquiétez pas.

LA BONNE

On dit toujours ça.

LE PROFESSEUR

Je n'admets pas vos insinuations. Je sais parfaitement comment me conduire. Je suis assez vieux pour cela.

LA BONNE

Justement, Monsieur. Vous feriez mieux de ne pas commencer par l'arithmétique avec Mademoiselle. L'arithmétique ça fatigue, ça énerve.

LE PROFESSEUR

Plus à mon âge. Et puis de quoi vous mêlez-vous ? C'est mon affaire. Et je la connais. Votre place n'est pas ici.

LA BONNE

C'est bien, Monsieur. Vous ne diriez pas que je ne vous ai pas averti.

LE PROFESSEUR

Marie, je n'ai que faire de vos conseils.

LA BONNE

C'est comme Monsieur veut.

*Elle sort.* » // (LL, pp. 97-98)

D'un bout à l'autre, toute pièce ionescienne est destinée à la représentation d'une scène de discordance et de violence verbale, considérant le fait destructeur du contradictoire qui détruit davantage le langage. Étant donné que la négation est en principe à l'origine de la contradiction qui affecte la cohérence de la conversation, le discours théâtral ionescien devient de plus en plus agressif. Dans l'exemple sous (4), le vieux professeur est gêné par la bonne qui lui donne trop de 'conseils pour être calme et prudent', avant qu'il n'arrive rien de *pire* au bout d'un moment pendant le cours. L'incommunicabilité entre le professeur et la bonne vient avant tout du fait que le professeur lui avait ordonné de quitter vite la salle quand il allait ouvrir la séance avec son élève. Pourtant la bonne n'a pas agi au moment de l'ordre, « *Fausse sortie de la bonne* », pour lui « recommander le calme ». Ici, la bonne se fait présenter comme une mère à la fois soucieuse et austère qui exerce une grande influence sur l'insouciant enfant-professeur. Mais la réplique de ce dernier en est acerbement moqueuse « Vous êtes ridicule, Marie », et ce n'est pas besoin de « Vous inquiéter [pour moi]. » Parce que « Je suis déjà majeur » et « Je sais parfaitement comment me conduire ». Ce qui est immédiatement mis en contradiction par l'énoncé « On dit toujours ça » de la bonne ; laissant entendre que le professeur « promet toujours d'être calme [et prudent, mais il ne tient pas sa parole après] ». La présence du pronom sujet « on » va dans le sens général du terme qui prend le professeur pour un enfant maladroit. Mais vient aussitôt la négation

agressive de celui-ci pour rejeter la calomnie de la bonne (mère) maîtresse, « Je n'admets pas vos insinuations, [en plus] je suis assez vieux pour cela » !

Cependant la dispute verbale monte d'une réplique à l'autre par l'insistance de la bonne, car elle a l'expérience que l'arithmétique « fatigue [à la longue] et énerve. » C'est justement là que l'énoncé actuel et à caractère *prudent* de la bonne va effectivement énerver le professeur dans la situation d'énonciation, allant de mal en pire. C'est parce que le professeur rebelle qui en est emporté, laisse traduire, par son discours « Et puis de quoi vous mêlez-vous ? », que son affaire à elle est dans la cuisine en tant que bonne ! Par ailleurs le professeur lui a dit brutalement « d'aller à sa cuisine » au début, avant que la dispute ne s'enflamme entre eux, puisque « sa place n'est pas ici », lui rappelle le professeur. Voilà, effectivement c'est la bonne qui a violé la règle de la conversation en mentant au professeur, « Oui, Monsieur. J'y vais. » Et elle n'est pas sortie. De la part de la bonne, sa désobéissance « *fausse sortie* » est vue dans le bon sens des choses, c'est pour « l'avertir [de ne pas commencer par l'arithmétique] » avant d'aller à la cuisine. Et pour le professeur, cette présence est de trop et elle est qualifiée d'ingérence insupportable « Marie, je n'ai que faire de vos conseils ». Ceci laisse voir que le dialogue entre deux personnes est en réalité impossible dans le théâtre d'Ionesco. C'est la problématique d'une dramaturgie qui est connue pour les contradictions du langage, lesquelles vident la scène de toute action, comme le précise Marie-Claude Hubert :

*« Ce sont [ces contradictions langagières] une série de discussion sans objet, qui dégènèrent en dispute générale et qui opposent [...] les protagonistes qui se battent... à coups de mots, car ils ne parviennent pas à s'accorder ni sur le langage ni sur le sens que l'on peut attribuer aux événements de la réalité. »* (1990, p. 58)

Donc, la fonction qu'assume le langage dramatique ionescien, ce n'est que « [l'atroce] expérience du vide », écrit M.-C. Hubert (1990, p. 183). Mais si le langage est appauvri et vidé de son contenu sémantique dans les drames modernes, y compris le théâtre d'Ionesco, par contre il en est devenu quelque chose de pur et absolu, n'ayant pour objectif que la langue même ; parce que « le drame étant devenu une dialectique fermée sur elle-même et cependant, il s'est libéré de tout élément extérieur et qu'il ne connaît rien d'autre que lui-même », prend en considération Peter Szondi (1983, p. 14). Alors, le travail du dramaturge contemporain est de réduire l'expression théâtrale à peu de choses, quand le drame cherche à « se représenter lui-même, par des répliques "originelles" », à entendre P. Szondi (1983, p. 15). Dans l'exemple suivant, connu pour la scène de distinction morphologique de sacro-saintes langues néo-espagnoles entre elles, on est bien largement témoin, outre son caractère tragico-dérisoire,



de la constitution d'un « théâtre à l'état pur » (Ionesco, 1966, p. 309). Soit l'exemple suivant :

(5). « [...] »

L'ÉLÈVE

J'ai mal aux dents.

LE PROFESSEUR, *changeant brusquement de ton, d'une voix dure.*

Continuons. Précisons d'abord les ressemblances pour mieux saisir, par la suite, ce qui distingue toutes ces langues [français, italien, portugais, roumain, sardanapale, turc, grec, espagnol et néo-espagnol] entre elles. Les différences ne sont guère saisissables aux personnes non averties. Ainsi tous les mots de toutes ces langues...

L'ÉLÈVE

Ah oui ?... J'ai mal aux dents.

LE PROFESSEUR

Continuons... sont toujours les mêmes, ainsi que toutes les désinences, tous les préfixes, tous les suffixes, toutes les racines...

L'ÉLÈVE

Les racines des mots sont-elles carrées ?

LE PROFESSEUR

Carrées ou cubiques. C'est selon.

L'ÉLÈVE

J'ai mal aux dents.

LE PROFESSEUR

Continuons. Ainsi pour vous donner un exemple qui n'est guère qu'une illustration, prenez le mot front...

L'ÉLÈVE

Avec quoi le prendre ?

LE PROFESSEUR

Avec ce que vous voudrez, pourvu que vous le preniez, mais surtout n'interrompez pas.

L'ÉLÈVE

J'ai mal aux dents.

LE PROFESSEUR

Continuons... J'ai dit : « Continuons. » prenez donc le mot français front. L'avez-vous pris ?

L'ÉLÈVE

Oui, oui, ça y est. Mes dents, mes dents...

LE PROFESSEUR

Le mot front est racine dans frontispice. Il l'est aussi dans effronté. « Ispice » est suffixe, et « ef » préfixe. On les appelle ainsi parce qu'ils ne changent pas. Ils ne veulent pas.

L'ÉLÈVE

J'ai mal aux dents.

LE PROFESSEUR

Continuons. Je vous dis continuons... comment dites-vous, par exemple, en français : les roses de ma grand-mère sont aussi jaunes que mon grand-père qui était Asiatique ?

L'ÉLÈVE

J'ai mal, mal, mal aux dents.

LE PROFESSEUR

Continuons, continuons, dites quand même ! [...] » // (*LL*, pp. 125-127)

L'excès de contradictions a donné vie à une fiction dramatique absolue qui ne dit que le langage, toujours à l'état de devenir (quelque chose de nouveau). Certes, il est plus tragique que la tragédie même au sens traditionnel de l'expression, pour ce qu'il ne peut ni veut rien communiquer ; mais aussi dérisoire, parce qu'il « confuse le comique et le tragique, pour engendrer la dérision » conclut Emmanuel Jacquart (1974, p. 86). Par ce passage d'analyse de ressemblances et différences entre toutes les langues européennes sous (5), le lecteur-spectateur a sous les yeux un théâtre en pleine crise dont l'essence est *grosso modo* l'insolite et le ressassement de significations absurdes. La scène ci-contre est l'un des passages les plus remarquables où l'absurde ionescien est à son comble. L'auteur y fait parler un professeur intarissable, par un discours fort insolite et incompréhensible pour une élève qui n'est absolument pas du tout en condition de continuer, « ayant effectivement mal aux dents ». C'est le mot qui en demande de manière logique la fin de la séance, puisque si l'un des interlocuteurs de la conversation ne peut pour n'importe quelle raison rester en communication et qu'il viole ainsi le *principe de modalité* gricéen, suivant lequel « les participants doivent élucider la nature de leur contribution dans la conversation, [que] les contributions doivent s'imbriquer et dépendre l'une de l'autre » (Grice, 1979, pp. 62-63), si l'on veut être coopératif dans le discours. Dans le cas de l'actuel exemple, la modalité coopérative pour l'élève est certainement d'être à l'écoute de son interlocuteur-professeur, mais comment peut-on signaler son 'retrait de la conversation' quand on ne peut continuer à cause du mal de dents ? Ce qui veut dire que la communication est coupée entre les interlocuteurs, lorsque l'élève prononce sept fois de suite qu'elle a mal aux dents. Ce sera de plus en plus insolite et absurde quand l'autre partenaire de la parole insiste davantage et veut continuer de pied ferme, dont l'agression verbale de la didascalie « *changeant brusquement de ton, d'une voix dure* : "Continuons" ». Tout est là ; continuons jusqu'au "pire". Puisque le cours de philologie que donne actuellement le professeur à son élève, « ça énerve » l'un et « ça tue (*LL*, p. 143) » finalement l'autre qui va être si perturbée par incompréhension et ambiguïté de la *leçon* qui veut « préciser les ressemblances et différences de toutes ces langues ».

L'insolite est pour Ionesco cette morne « réalité donnée qu'on ne comprend pas, [...] et qui devient comme une sorte de vide massif » (Bonney, 1977, pp. 136-137). Dans (5), la douleur de l'élève est doublée, pour le fait qu'il est "impossible" de distinguer les langues néo-espagnoles entre elles dont « les mots, les racines, les désinences, les préfixes et les suffixes sont [incroyablement] les mêmes », dit le professeur ! Oui, la chose est impossible « Ah oui ?... », s'étonne l'élève, tout en interrompant le professeur. Tel qu'on remarque, l'échange théâtral devient de plus en plus dérisoire entre le professeur et l'élève d'une réplique à l'autre, car d'un côté l'incommunicabilité monte entre eux et de l'autre le 'mal aux dents' de l'élève ne cesse de s'élever. Dans ce jeu d'insignifiance, ce qui est pire encore c'est que le professeur, au lieu d'arrêter, est déterminé plus qu'avant pour "continuer" malgré tout, « Je vous dis continuons, [...] j'ai dit : "Continuons" » de son « unique voix stridente » (LL, p. 140). Il ressasse obsessionnellement le "continuons" neuf fois dans l'espace de ce passage pour laisser entendre que le fol automatisme langagier va devenir progressivement agressif et incontrôlable et qu'il va transformer la malheureuse élève, souffrant terriblement du mal de dents « J'ai mal, mal, mal aux dents », en coupable-victime : « Continuons, continuons, dites quand même ! » C'est là, le sens effectif du tragique au sein de l'insolite, quand la scène de représentation théâtrale en est devenue lieu de « l'incommunicable », estime Ionesco (1966, p. 185).

## V. CONCLUSION

Eugène Ionesco porte à la scène, par *La Cantatrice chauve* en 1950, la thèse de l'absurdité de l'angoissante condition humaine, tout en s'en prenant aux formes de l'expression du genre. Le malaise existentiel dont on parle dans les théâtres de l'absurde, particulièrement celui d'Ionesco, est manifesté plutôt sur le plan linguistique que littéraire. Les personnages ionesciens traitent en gros de la notion philosophique de l'incommunicabilité sur la scène du théâtre qui en est réduite aux petits gestes et mots insignifiants. Nous avons constaté, dans l'espace des exemples étudiés plus haut, que le souci du dramaturge est de déceler le non-sens du monde et la solitude humaine par la banalité du quotidien, les clichés et les automatismes langagiers. C'est dans cette mesure qu'on peut dire que l'ultime but du théâtre avant-gardiste d'Ionesco est de renouveler le langage dramatique et la conception du genre par rapport au théâtre traditionnel. Ionesco refuse le réalisme objectif, affecte cruellement les composantes essentielles de l'art spectaculaire telles, le personnage (anti-héros), la scène (lieux inconnus), l'intrigue (sans intrigue) et l'action (scène vidée d'action).

Par ailleurs, la parole théâtrale qu'on vient de lire dans les deux pièces précurseur du nouveau théâtre français, *La Cantatrice chauve* et *La Leçon*, c'est après tout le discours de dysfonctionnement du langage qui n'arrive pas à signifier. Ce qui est remarquable dans l'œuvre d'Ionesco, c'est le vide sémantique relevé du travail du contradictoire qui est vu comme le thème central de cette dramaturgie. La contradiction, étant un excellent moyen linguistique pour rejeter l'autre, est à la disposition de l'auteur pour s'attaquer aux clichés et la banalité de la conversation quotidienne. L'esprit de contradiction, mettant en opposition les protagonistes entre eux, sape ainsi toute idée et volonté de communication, détruisant les formes périmées de l'expression, pour en mettre en place un nouveau langage qui convienne à l'homme moderne dont les systèmes de pensée sont en pleine dégradation. Et ce qui est produit alors à l'instant de la représentation scénique, ce serait un théâtre à l'état pur, n'ayant pour souci que le langage même ; d'où la rupture totale avec la tradition dramatique.

#### NOTES

- [1] A la suite du nom « Anti-théâtre » fabriqué par le romancier et essayiste français, Luc Estant dans son journal *La Croix* (1953), lors de la première représentation d'*En attendant Godot* dans le théâtre de Babylon, il y a eu peu après des dénominations et théories proliférantes telles, « *Le théâtre d'avant-garde* » de Roland Barthes (1953), « *Le Nouveau théâtre* » (Michel Corvin, 1963), « *Le Théâtre de l'absurde* » du critique britannique Martin Esslin (1971), *Le théâtre et son double* (Antonin Artaud, 1964, comme un des pivots théoriques du genre), « *Histoire du nouveau théâtre* » (Genviève Serreau, 1966) et enfin « *Le Théâtre de dérision* » d'Emmanuel Jacquart (1974), pour qualifier l'ensemble des œuvres théâtrales surtout celles d'E. Ionesco, de S. Beckett et d'A. Adamov qui, en rupture fondamentale avec les anciens procédés esthétiques dramatiques, mettent en unanimité l'accent sur l'expression dramatique de sorte que « le langage [y] devient fin », s'exprime R. Barthes (1953, p. 302). Après tout, la nouvelle dramaturgie c'est une crise de représentation au sens propre du terme, affirme le critique du théâtre contemporain Jean-Pierre Rynjaert : « Il existe une envie de rompre avec une certaine rigidité de la représentation traditionnelle. Cette mise en crise [...] opère un dérèglement dans les conventions de la représentation. Elle fait le vide en s'attaquant au savoir-faire dramatique et inévitablement à la fable » (*Lire le théâtre contemporain*, 1993, p. 5).
- [2] Cette pensée est concrétisée de manière excellente dans la lutte contre la montée du fascisme en Europe des années 30 du 20ème siècle par sa pièce la plus politique entre autres, *Rhinocéros* (1959).
- [3] Dans la théorie du métalangage de Josette Rey-Debove (1971 & 1978), un signe dit autonome, faisant partie du champ du discours rapporté, désigne le signe lui-même ; c'est-à-dire que le discours ne renvoie plus au monde extralinguistique, mais à lui-même parce qu'il se signifie et est appelé « signe autoréférent ». Nous rappelons que la thèse d'autonymie dans le langage est reprise peu après par Jacqueline Authier-Revuz dans ses travaux entre (1978 à 2004).
- [4] Chez les linguistes et analystes du discours, la négation « Ne » a souvent une valeur pragmatique dans le discours. Cf. entre, autres linguistes, les réflexions d'O. Ducrot (1972 & 1984), J. Mœschler (1982), P. Attal (1984), Cl. Muller (1992) et P. Larrivée (2005). Ducrot (1972, pp. 28-32) estime que la négation dite polémique, et non descriptive, sert en général à rejeter un point de vue positif sous-jacent, appartenant souvent à l'énoncé de l'autre.

## BIBLIOGRAPHIE

- [1] ANSCOMBRE Jean-Claude et DUCROT Oswald, « Deux mais en français », in *Revue Lingua*, 1977, N° 43, pp. 23-40.
- [2] ANSCOMBRE Jean-Claude et DUCROT Oswald, *L'Argumentation dans la langue*, Mardaga, Bruxelles, 1983.
- [3] ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964.
- [4] ATTAL Pierre, « Deux niveaux de négation », in *Langue française*, 1984, N° 62, pp. 4-11.
- [5] AUTHIER-REVUZ, « Les formes du discours rapporté », in *DRLAV*, 1978, N° 17, pp. 1-87.
- [6] AUTHIER-REVUZ, *Ces mots qui ne vont pas de soi : Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Tomes I et II, Paris, Larousse, 1995.
- [7] BARTHES Roland, *Écrits sur le théâtre*, Éditions du Seuil, Paris, 1953.
- [8] BECKETT Samuel, *En attendant Godot*, Minuit, Paris, 1952.
- [9] BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, Gallimard, Paris, 1959.
- [10] BONNEFOY Claude, *Eugène Ionesco, entre la vie et le rêve (Entretien avec Ionesco)*, Belfond, Paris, 1977.
- [11] BONNEROT Sylviane, *Visages du théâtre contemporain*, Masson et Cie, Paris, 1971.
- [12] BROOK Peter, *L'espace vide*, Éditions du Seuil, Paris, 1977.
- [13] CORVIN Michel, *Le Théâtre Nouveau en France*, Collec. *Que sais-je ?*, PUF, Paris, 1963.
- [14] DOMENACH, Jean-Marie, *Le retour du tragique*, Éditions du Seuil, Paris, 1967.
- [15] DUCROT Oswald, *Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique*, Hermann, Paris, 1972.
- [16] DUCROT Oswald, *Le dire et le dit*, Éditions de Minuit, Paris, 1984.
- [17] ESSLIN Martin, *Théâtre de l'absurde*, Buchet / Chastel, Paris, 1971.
- [18] ESTANG Luc, *La Croix* (journal), Paris, 1940-1955.
- [19] GRICE H. Paul, « Logique et conversation », in *Revue Communications*, 1979, N° 30, pp. 57-72.
- [20] HUBERT Marie-Claude, *Eugène Ionesco*, Éditions du Seuil, Paris, 1990.
- [21] IONESCO Eugène, *La Cantatrice chauve*, Gallimard, Paris, 1950.
- [22] IONESCO Eugène, *La Leçon*, Gallimard, Paris, 1951.
- [23] IONESCO Eugène, *Notes et contre-notes*, Gallimard, Paris, 1966.
- [24] JACQUART Emmanuel, *Le Théâtre de dérision*, Gallimard, Paris, 1998.
- [25] KAMYABI-MASK Ahmad, *Ionesco et son théâtre*, Edité par l'auteur, Paris, 1992.
- [26] LARRIVÉE Pierre, « La voix de la polyphonie négative », in J. BRES, P. P. HAILLET, S. MELLET, H. NØLKE et L. ROSIER (sous la direction) : *Dialogisme et Polyphonie, (Actes du colloque de Cerisy)*, Éditions Duculot, Bruxelles, 2005, pp. 313-322.
- [27] LARTHOMAS Pierre, *Le langage dramatique*, PUF, Paris, 1980.
- [28] LECUYER Maurice, « Le langage dans le Théâtre d'Eugène Ionesco », in *Rice institue pamphlet-Rice University Studies*, 1965, 51, N° 3, pp. 33-50, Rice University : <http://hdl.handle.net/1911/62895>.
- [29] MËSCHLER Jacques, *Dire et contredire*, Peter Lang, Berne, 1982.
- [30] MORISSETTE Jean-François, « Ionesco et la tragédie du langage », in *Revue Érudit*, 2003, N° 107, pp. 156-161.
- [31] MULLER Claude, « La négation comme jugement », in *Langue française*, 1992, N° 94, pp. 26-34.
- [32] PRUNER Michel, *Les Théâtres de l'absurde*, Armand Colin, Paris, 2003.
- [33] REY-DEBOVE Josette, « Note sur une interprétation autonymique de la littérarité : le mode du *comme je dis* », in *Littérature*, 1971, N° 4, pp. 90-95.
- [34] REY-DEBOVE Josette, *Le Métalangage : étude linguistique du discours sur le langage*, Le Robert, Paris, 1978.

- [35] RYNGAERT Jean-Pierre, *Lire le Théâtre Contemporain*, Dunod, Paris, 1993.
- [36] SERREAU Genviève, *Histoire du nouveau théâtre*, Gallimard, Paris, 1966.
- [37] SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne*, L'âge d'Homme, Lausanne, ([1956, parution allemande] 1983, traduction française.)