

Esthétique de l'informel dans *La Cantatrice Chauve* d'Eugène Ionesco

Dr. Mohamed El Bouazzaoui*

Abstract: *The Bald Soprano by Eugene Ionesco is a play that breaks with the tradition of dramatic art. Indeed, by its composition and internal organization, it represents a staging of the absurd. The latter is captured through the aesthetics of the chaos characterizing the play, aesthetics that disturbs the viewer-receiver's horizon of expectation given that it builds on the informal which manifests itself in the odd imparity of the scenes, the crisis of the character, and the tragedy of the language. These elements are a deliberate choice of the playwright. Through this play, Ionesco highlights the inability of man to communicate, understand himself, and understand the other. Incoherence and absurdity have a privileged expression in the language that takes the place of action. Instead of an accumulation of the anecdotal facts of the plot, the drama offers a whole play on language.*

Mots-clés : *langage, esthétique, chaos, imparité, personnage, communication*

L'objet de cet article est de traiter quelques aspects de l'esthétique moderne dans *La Cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco. C'est une pièce qui relève de la production littéraire contemporaine où l'informel constitue une forme esthétique consacrée. Aux dire d'Umberto Eco, « *une œuvre littéraire demeure ouverte et plurielle. Dans ce sens, elle appelle « nombre » de possibilités interprétatives, une configuration de stimuli dotée d'une indétermination fondamentale* »(1).

Qu'en est-il alors de l'informel dans *La Cantatrice chauve* ? Pour contourner cette question on ne peut plus majeure, notre analyse de la pièce portera fondamentalement sur deux axes distincts, à savoir le mode de composition dans *La cantatrice chauve* et la mise en scène de la tragédie du langage et de la dégradation du personnage.

L'informel dans *La Cantatrice chauve*

L'informel dans cette pièce apparaît à travers, entre autres trois aspects fondamentaux : d'abord l'icône accompagnant la pièce en guise d'illustration (le tableau de Stienberg), puis les modes compositionnels et l'impair caractérisant les scènes.

En effet grâce à l'immobilité du trait, le tableau de Steinberg s'inscrit dans un sens oblique et permet aussi d'introduire, à l'intérieur du statique et de ce qui est encadré, un hors champ. Cette *obliquité* est essentiellement garantie par l'impression du mouvement et par voie de conséquence du temps au sein de l'immobilité que l'œuvre traditionnelle se targue de représenter. Chose qui relève d'une métaphore épistémologique. Dans cette optique, Eco affirme que « *le signe cherche à se donner comme animé. Il suggère, par son ambiguïté une certaine vibration des formes* »(2).

En ce qui concerne le hors-champ, qui est au fait une présence à travers l'absence, il se manifeste par le biais de l'invitation du spectateur à l'affinement et à l'achèvement de l'objet artistique (la toile) ou scriptural (la pièce). Le tableau de Steinberg est amplement investi de deux fondements esthétiques, impératifs à la création artistique contemporaine. Il s'agit du baroque figuré dans la technique de la mise en abîme et du chaos recherché comme fin. Eco estime que « *pour réaliser l'ambiguïté comme valeur, les artistes contemporains ont souvent recours à l'informe, au désordre, au hasard, à l'indétermination des résultats* » (3).

Il faut dire, par ailleurs, que l'icône illustrant *La Cantatrice chauve* n'est pas sans mettre en branle l'imagination du spectateur : c'est une manière, semble-il, d'inviter le spectateur à s'interroger sur les raisons qui poussent les quatre personnages à se mettre debout et à crier en même temps.

*Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, Fès, Maroc

Se voulant chaotique, introduisant un hors-champ, le tableau de Steinberg rime parfaitement avec la structure globale du texte et réussit à représenter le monde, non tel qu'il se présente à nous, mais plutôt à le faire voir via son absence. Cette sensation de mouvement présente dans l'œuvre de Steinberg atteste de la rupture avec le classique. Il permet d'inscrire *La Cantatrice Chauve* dans une forme esthétique novatrice se résumant dans l'informel. Cet informel est abordé par Ionesco dans *Notes et contre Notes* en termes de « *Grossissement des effets* » qu'il faudrait grossir davantage encore, les accentuer au maximum. Bref, leur octroyer, pour ainsi dire une forme informelle !

Une autre manifestation de cette esthétique de l'informel interpelle à coup sûr quand la pièce fait amalgamer deux formes différentes sur le plan géométrique, à savoir le cercle et le triangle. D'une part, le spectateur constate que la pièce reprend le début, ce qui lui donne l'impression qu'elle tourne autour d'elle-même et s'insère, du coup, dans la forme géométrique du cercle. Celui-ci constitue une métaphore épistémologique quant à la création artistique classique qui se veut une reproduction. Cependant, le récepteur risquerait de ne pas se rendre compte qu'à l'intérieur même de cette forme cyclique s'investit une autre forme triangulaire. Pour pouvoir dissocier ces deux configurations, il y a lieu de rappeler brièvement les règles établies par Aristote et qui régissent l'art dramatique classique.

Selon Aristote, l'œuvre dramatique doit obéir à des lois de composition rigoureuses : elle doit avoir un début (état initial), un milieu (nœud) et une fin (situation finale). En d'autres termes, elle doit épouser une forme pyramidale.

Il s'avère que cette configuration théâtrale, proposée par Aristote, est manifeste au sein de la structure cyclique de *La Cantatrice Chauve*, du moment qu'il y a un certain début, un pseudo nœud et une fin...

La scène 4, depuis l'entrée en scène des Martin, progresse selon un système argumentatif très rationnel. Or, en avançant, cette rationalité subit un grossissement et une accentuation au point d'arriver à montrer que les Martin habitent dans le même appartement, partagent le même lit et ont tous les deux un enfant du nom d'Alice, ayant un œil rouge et un autre blanc, donc sont forcément mari et femme. Or, ce raisonnement est incessamment sapé par Mary qui démentit tout ce système argumentatif en révélant que Donald n'est pas Donald et qu'Elisabeth n'est pas Elisabeth, puisque selon elle, l'enfant de Donald a l'œil blanc à droite et l'œil rouge à gauche alors que celui d'Elisabeth a l'œil rouge à droite et l'œil blanc à gauche.

Aussi, tout le système argumentatif des Martin mobilisé échoue-t-il face à ce dernier obstacle perturbateur (couleur de l'œil) qui met en échec toute velléité démonstrative.

Donc si forme pyramidale il y a, il n'en demeure pas moins qu'elle est sapée par la contradiction et exploitée de façon parodique par Ionesco.

Imparité des scènes

A passer en revue quelques pièces du théâtre classique, l'on ne manquera pas de constater que le nombre de scène est toujours pair. En témoigne le cas du *Cid* dont le nombre de scène s'élève à trente deux et de *Phèdre* qui en compte vingt quatre. Mais, *La Cantatrice Chauve* ne se compose que de onze scènes. Cette imparité, déjà évoquée par Verlaine dans son art poétique, consacrée par la pièce d'Eugène Ionesco va à l'encontre de la règle de l'harmonie, telle qu'elle est instituée par l'œuvre artistique classique. Par l'abolition de l'acte, Ionesco inscrit sa pièce dans une perspective asymétrique.

L'investissement de l'impair dans l'écriture contemporaine relève du désordre et du déséquilibre gérant le monde en tant qu'ensemble fragmentée et disproportionnée. L'emplacement et la posture des personnages dans le tableau de Steinberg (en tant que message iconique) participent de cette asymétrie, véhiculant une certaine vision du monde. Le recours à l'asymétrie ambitionne d'en finir avec l'image uniforme classique au profit d'un reflet fragmenté, brisé, discontinu et cultivant le culte de l'impair. La pièce en question

traduit fortement la prise de conscience de l'incapacité de l'Homme moderne à appréhender le monde et semble s'en prendre à l'ordre harmonieux préconisé par la tradition dramaturgique.

En définitive, tout, dans *La Cantatrice Chauve*, relève de l'informel. Lequel, pour emprunter la voix à Umberto Eco, « *c'est un refus des formes classiques à direction univoque, mais non pas abandon de la forme comme condition fondamentale de la communication .L'informel comme d'ailleurs toute œuvre « ouverte » ne nous conduit pas à proclamer la mort de la forme, mais à en forger une notion plus souple, à concevoir la forme comme un champ de possibilités* »(4). Qu'en est-il du langage ? Quel traitement est-il réservé au langage par Ionesco ? C'est l'objet de la deuxième partie de cet article.

Tragédie du langage

Si le langage est, par définition, le moyen de communication par excellence, l'image d'une vision cohérente et systémique de l'univers, il en est autrement pour les dramaturges contemporains, qui se méfient du langage, le remettent en question et le tournent constamment en dérision. Cette contestation du langage, en tant qu'outil de communication, n'est pas un fait propre à Ionesco. Tant s'en faut, avant lui Antonin Artaud déclarait déjà dans *Le théâtre et son double* qu'il fallait en finir avec cette esthétique théâtrale basée seulement sur le dialogue qui n'est en fin de compte qu'une anomalie. Ce faisant, Artaud dit que « *nous renoncerons à la superstition théâtrale du texte et à la dictature de l'écrivain* »(5)

L'originalité de *La Cantatrice chauve*, du théâtre de l'absurde de manière générale, réside dans la mise en question de la plus terrible aliénation que la génération d'après-guerre ait jamais connue, celle du langage.

Interpellé par des vérités évidentes dont regorgeait son manuel d'anglais et aussi par l'automatisme de la conversation quotidienne, Ionesco eut l'idée de mettre bout à bout, des expressions sclérosées, adoptant par là le mode compositionnel du *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert. Par le biais de *La Cantatrice chauve*, Ionesco s'en prend aux clichés et aux expressions stéréotypées, mettant par là l'accent sur l'aliénation universelle de la petite bourgeoisie. Le petit bourgeois est l'homme des idées toutes faites, des slogans et du conformisme. Son langage en est la preuve indéniable. Dans cet ordre d'idées, Ionesco avance que « *La Cantatrice chauve, composée d'expressions toutes faites ; des clichés les plus éculés, le révélait, par cela même, les automatismes du langage, du comportement des gens, le parler pour ne rien dire (...) la mécanique du quotidien* »(6).

En effet, les expressions terre à terre parsèment paradoxalement le texte de *La Cantatrice chauve*. L'on assiste à la dénonciation, à la caricature et à la déformation du langage. Il s'agit là d'un thème prépondérant dans toute la pièce. Thème qui se décline par diverses techniques de dénigrement comme ces incohérences verbales dues à des rapports de combinaison inusités comme: « l'eau anglaise » ou des erreurs paradigmatiques débouchant sur un non-sens surprenant du type : « *la vache nous donne ses queues* ». Au milieu de la scène 11, chaque mot appelle un autre analogique, au niveau du seul signifiant. Cela équivaut à « caca et ses variations », au grand plaisir d'Ionesco de choquer le public. Voici un exemple :

M. SMITH : Kakatoès, kakatoès, kakatoès, kakatoès, kakatoès, kakatoès, kakatoès, kakatoès, kakatoès.

Mme. SMITH : Quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade.

M. MARTIN : Quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades.

L'on peut relever d'autres répliques contenant un véritable jeu de mot. Toutefois ce qui nous semble important à souligner, c'est la propension du dramaturge à l'utilisation d'une langue familière où la répétition des phrases et du mot semble un choix, un procédé dramaturgique à même de susciter le rire. En effet, le comique que la pièce ambitionne de générer est un comique qui révèle, de façon profonde, des aspects saillants de la condition humaine. Cela, aux yeux d'Emmanuel Jacquart, convient aux desseins du théâtre de dérision du moment qu'« *il évite (...) le paraître pour atteindre l'être* » (7).

Dans ce sens, l'originalité du nouveau théâtre réside dans la contestation du langage littéraire caractérisé par le style relevé et truffé d'expressions désuètes. Il n'est nullement question dans *La Cantatrice chauve* de registre soutenu, propre à la tradition dramaturgique. Voulant atteindre l'Homme au plus profond de son être, le nouveau théâtre use de propos familiers, argotiques, voire scatologiques :

« Vous avez du chagrin ? demande Mr Martin à Mr Smith « Non, il s'emmerde »
répond Mme Smith.

L'utilisation du verbe « *s'emmerder* » est de nature à ébranler le spectateur. Si l'on s'en tient à la structure linguistique des phrases, l'on remarque, notamment au niveau de la fin de la pièce que les structures phrastiques, subissent un dur régime d'amaigrissement. En effet, les phrases se font de plus en plus brèves, les propositions subordonnées deviennent rares, le verbe, par sa quasi-absence, contribue au déchainement, et relève du manque de maîtrise du langage et du délire qui imprègnent les protagonistes.

Par ailleurs, la fréquence des « pauses » et « silences » dans *La Cantatrice chauve* produisent des trous dans la conversation. Ces temps morts peuvent signifier l'indécision et l'incertitude des protagonistes. Ainsi, le mot « silence » qui parsème toute la scène (l'on note dix-neuf fois ce terme) relève de la non maîtrise du langage ressentie par les protagonistes.

Parmi les six fonctions établies par Jakobson, la plus pertinente dans *La Cantatrice chauve* est, sans doute, la fonction phatique. Les rapports communicationnels entre les protagonistes, de nature incertaine, risquent de s'effondrer à tout instant. En effet, à la première scène, pour pallier le vide, Mr Smith se met à claquer sa langue. Vu la crainte que la communication tombe en panne, les personnages accentuent la rapidité du dialogue qui se limite parfois à un simple nom propre :

Mr Martin: Sully
Mr Smith: Prudhomme
Mme Martin, Mr Smith : François
Mme Smith, Mr Martin : coppée

L'objectif ultime de ce ludisme est de sauvegarder coûte que coûte et le plus longtemps possible leurs rapports communicationnels. Comme le personnage, le texte écrit subit un véritable amaigrissement. Aussi perd-il sa place prépondérante qui lui était réservée dans l'écriture dramaturgique traditionnelle. C'est la théâtralité qui importe dans le théâtre contemporain. Tout est exprimé par des mouvements, des gestes, des sons, des objets et des mots qui, comme notre existence, ne sont que des moyens de communication imparfaits. A ce propos, Artaud dit qu'il « *n'est pas absolument prouvé que le langage des mots soit le meilleur possible. Et il semble que sur la scène, qui avant tout un espace à remplir et un endroit où il se passe quelque chose, le langage des mots doit céder la place au langage par signe dont l'aspect objectif est ce qui nous frappe immédiatement le mieux* » (8)

Tout compte fait, ce qui fonde la littérarité d'une œuvre telle *La cantatrice chauve*, c'est d'abord cette langue forgée par l'avant-garde et qui n'est ni une langue parlée, ni une langue littéraire. Cette langue est une véritable arme de combat nihiliste qui n'épargne guère « les fondements épistémologiques » d'une société vétuste. La prolifération des banalités et

lapalissades, le manque de liaison entre les répliques, la nature éparpillée des énumérations, les rapprochements imprévus sont autant d'éléments dans cette pièce.

Ionesco croyait avoir écrit « la tragédie du langage », mais le public reçut la pièce avec éclats de rire. Les premières présentations ne connurent pas un grand succès. Car le spectateur, imprégné des normes classiques du théâtre, habitué à la clôture du cercle : *stimuli- crise – attente- satisfaction – rétablissement d'un ordre* »(9) est déçu. Qu'en est-il du personnage ?

Dégradation du personnage

Parler de personnage c'est parler ipso facto d'action et de progression. Toutefois, *La cantatrice chauve* s'éloigne de cette logique théâtrale consacrée. En effet, s'agissant de la progression, il s'agit d'une construction formée d'une suite d'états de conscience qui se densifient, avant de déboucher sur une situation fortement inextricable.

En effet, *La Cantatrice chauve* est dénuée de toute intrigue, moteur requis de la progression, comme elle est dénuée de localisations spatio-temporelles. Par exemple, à la sortie du pompier, à l'avant-dernière scène, le non –sens frappant les répliques des protagonistes devient paroxystique. Les Smith comme les Martin s'échangent des affirmations banales et absurdes. Mr Martin constate que « *quand on entend sonner à la porte, c'est qu'il ya quelqu'un à la porte qui sonne pour qu'on lui ouvre la porte* » (*La cantatrice Chauve*, p.62)

Ces bouts de phrases incompréhensibles éclairent sur l'effet de rupture qui caractérise la structure de la pièce. L'enchaînement des scènes, par ailleurs, génère une sorte d'ambiguïté et empêche de ce fait toute tentative de mise en place de l'intrigue. La progression ne prend pas appui sur le signifié, mais plutôt sur le signifiant. Ionesco choisit à titre d'exemple des signifiants ayant une syllabe ou plusieurs en commun. Un tel procédé ressortit à un jeu de rime ou à la paronomase. Voici un exemple :

Mme Martin : Scaramouche

Mme Martin : t'en as une couche

Mr Smith : tu m'embouches

Mme Martin : Sainte -Nitouche touche ma cartouche. (*La Cantatrice chauve* 77-78)

Ces répliques forment, incontestablement, un véritable imbroglio. Du coup, le spectateur devient choqué par cette touche de non-sens qui lui donne du fil à retordre. C'est un type de progression phonétique, fait à la manière des surréalistes, qui, si ce n'est l'euphonie produite, n'assure pas une progression thématique proprement dite. Ce qui accentue cet effet d'ambiguïté, c'est surtout l'absence d'un personnage portant le nom de cantatrice chauve. Cela montre l'incompatibilité existant entre le titre et la pièce. Par opposition au héros classique, rappelant toujours son origine et ses prouesses héroïques en vue de se mettre en valeur, les personnages du théâtre moderne sont frappés d'amnésie, délestés de leur origine, de leur passé, voire de leur présent. Le cas de *La cantatrice chauve* en est un exemple éloquent. L'on remarque sans peine que les personnages sont complètement flous et désincarnés. L'amnésie de Mr Smith se laisse voir dès la première scène, quand il se met à parler de Bobby Watson :

« *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 belle. Elle est un peu trop petite et trop maigre* » (*La Cantatrice Chauve*, p.17).

Il ressort de cet exemple , et de bien d'autres que nous ne pouvons pas relever dans le cadre de cet article , que chaque affirmation est incessamment oubliée , que chaque scène contrecarre la véracité de la scène précédente et que , enfin , le *gestus* jure avec les propos des personnages .Réunis , ces éléments attestent de la nature éclatée et fragmentaire des personnages qui subissent une véritable dépersonnalisation. En effet, le personnage est dessaisi de son statut et de son nom. Le cas de Bobby Watson est dans ce sens très significatif. Tous les membres de la famille de ce dernier portent le même nom : mari, femme, fils, fille, oncle, tante, .Tous sont désignés par Bobby Watson. Cette perte de nom dans le théâtre contemporain apparaît, aux dires de Marie Claude Hubert, « *comme le symbole de la solitude du héros que personne ne reconnaît dans un nom et qui ne s'y reconnaît pas lui-même* »(10)

Bref, Ionesco pulvérise la notion du personnage en mettant en scène des personnages sans identité précise, ni caractère individuel, comme le montre à l'évidence la banalité délibérée de leurs noms et l'interchangeabilité de leurs répliques du moment que les Martin se substituent aux Smith à la fin de la pièce. Il n'est pas alors question , dans *La Cantatrice Chauve* , de personnages représentés à proprement parler , mais « des états de conscience incarnés aussi bien à travers les personnages qu' à travers les décors , la lumière , les sons ».Le personnage , mieux la marionnette d'Eugène Ionesco , fonctionne comme la métaphore de la tragédie de l'Homme moderne. Ainsi, *La Cantatrice chauve* s'éloigne ostensiblement de la tradition dramaturgique et bat en brèche le programme de réception classique.

La Cantatrice chauve déjoue ce programme de consommation en créant une certaine esthétique du choc en porte à faux avec l'horizon d'attente du spectateur-récepteur. Cette déception est engendrée par la dislocation aussi bien des codes producteurs que des codes propres à la réception. De ce fait, l'horizon d'attente, ainsi molesté, oblige le consommateur à inventer un nouveau code de consommation. Ionesco affirme dans *Notes et contre-notes* que « *chaque œuvre est importante dans la mesure où elle invente ses propres règles. Des esthétiques peuvent se bâtir en partant des règles qu'une œuvre s'est et a données* »(11).Par conséquent, les codes de décryptage d'une œuvre classique ne sont plus de mise, mais deviennent plutôt des codes à construire.

Ainsi, *La cantatrice chauve*, libérée des caprices d'une origine directrice, offre-t-elle au consommateur un éventail de possibilités interprétatives dans ce sens où « *la consommation active est une manière de « découvrir ce qui pourrait se produire là où il n'y a pas de structures prédéterminées et où tous les possibles peuvent se produire* » (12)

Dans cette optique, Roland Barthes affirme qu' « *écrire c'est ébranler le sens du monde, y disposer une interrogation indirecte, à laquelle, l'écrivain, par un dernier suspens, s'abstient de répondre. La réponse, ajoute-t-il, c'est chacun de nous qui la donne, y apportant son histoire, son langage, sa liberté* »(13). L'on peut donc conclure que si l'œuvre d'art classique est par métaphore un « musée », réservant à chaque objet d'art une place fixe et répondant aux impératifs aussi bien moraux qu'idéologiques et politiques , l'œuvre d'art moderne , *La cantatrice chauve* en l'occurrence , est la métaphore du « carnaval ».Cela est d'autant plus vrai que ses scènes , ses structures , comme fragments internes se trouvent dans la possibilité de se mouvoir librement sans pour autant que celle-ci ne cesse d'être une œuvre dialectique à la fois complète et incomplète.

Notes

[1] Eco, U., *L'œuvre ouverte*, Seuil, Paris, 1965, p.117

[2] *Ibid*, p.157

[3] *Ibid*, p.10

[4] *Ibid*, p.138

[5] Artaud, A., *Le théâtre et son double*, Gallimard, coll. « Idées », Paris, 1964, p.191

[6] Ionesco, E., *Notes et contre Notes*, Gallimard /Idées, Paris, 1966, p. 253

[7] Jacquart, E. *Le Théâtre de dérision*, Gallimard /Idées « Folio », Paris, 1964, p.106

[8] Artaud, A., op.cit , p.166

- [9] Eco, U., Op.cit, p.100
[9] Eco, U., *Op. cit*, p.100.
[10] Hubert, Marie-Claude, *Le Théâtre*, Armand Colin, 1991, p.157
[11] Ionesco, E., *ibid*, p.29
[12] Eco, U., *La structure absente*, Mercure de France, Paris, 1972, p.375
[13] Barthes, Roland, *Sur Racine*, Seuil /point, Paris, 1963, p.7

Bibliographie

Corpus

Ionesco, Eugène, *La Cantatrice Chauve*, Gallimard / Folio, Paris, 1954

Ouvrages théoriques

Artaud, A., *Le Théâtre et son double*, Gallimard /Idées, Paris, 1964
Barthes, Roland, *Sur Racine*, Seuil /Point, Paris, 1963
Eco, U., *L'œuvre ouverte*, Seuil, Paris, 1965
Eco, U., *La Structure absente*, Mercure de France, Paris, 1972
Hubert, Marie-Claude, *Le Théâtre*, Armand Colin, Paris, 1991
Ionesco, E., *Notes et contre notes*, Gallimard/Idées, Paris, 1966
Jacquart, E., *Le Théâtre de dérision*, Gallimard /Idées, Paris, 1974