

Le langage dramatique chez Eugène Ionesco : entre classicisme et modernité

Professeur assistant, dr. Ali Rahali*

Abstract: Shortly after the Second World War, in Paris the dramatic authors seem to revolutionize the European theatre: three of them are foreigners writing in French: Samuel Beckett is Irish, Eugene Ionesco Romanian and Arthur Adamov Russian-Armenian. These authors create, in the Fifties, a "new theatre" characterized by what became the common language of the contemporary theatre: different in its structure, in its design of the characters, the relation of the spectator to the spectacle, the dramatic and scenic language, whose main features are fragmentation, ellipse of the dialogue, final abandonment of a "literary" writing. Being related to a torn and unstable subjectivity, space and time are not only any longer complex, but discontinuous and merge in immobility of the moment. Reality and imaginary interpenetrates, overlap constantly, phenomenon which gives rise to the feeling of derision and nonsense of the world. Each one is locked up in its own world, incompetent to relate or to found the minimum sense of dialogue with others, which creates the feeling of distresses covering the one of loneliness.

Mots-clés: Théâtre nouveau, dérision, langage dramaturgique, indications scéniques, ouverture.

Introduction

Longtemps le théâtre a été considéré comme un lieu transparent où le langage et les situations laissent filtrer une vérité supérieure, celle des caractères et des passions. Ce fut le théâtre psychologique. Depuis les années cinquante, le renouveau du langage dramatique passe par une dénonciation ou une contestation de l'aspect traditionnel du langage, ce sont langage et les situations en tant que tels qui sont devenus objets de théâtre ; au lieu de les considérer comme révélateurs de la vie intérieure du personnage, ce sont langage et situations qui sont maintenant révélés et qui font le personnage. Cette immanence et ce refus d'un au-delà du donné constituent proprement la révolution du théâtre nouveau.

Il s'agit en fait de réagir à une certaine sclérose de la création théâtrale. Alors va commencer à s'élaborer un théâtre différent, sous l'impulsion de divers auteurs dramatiques qui militent, chacun à leur manière, en faveur d'un nouveau genre dramaturgique. Ainsi, à côté d'un théâtre qui respecte, formellement, des principes hérités de la tradition, que ce soient les pièces d'Anouilh, ou le théâtre d'idées, politiques ou philosophiques, de Sartre et Camus, apparaissent d'autres tentatives dramaturgiques avec Samuel Beckett, Eugène Ionesco et Arthur Adamov, dont la principale caractéristique est le désir de supplanter l'ancienne tragédie au profit d'un genre nouveau qui fait monter sur scène la société contemporaine. Cette tentative de renouveau n'est pas spécifique au théâtre, mais apparaît aussi chez les nouveaux romanciers, notamment Michel Butor, Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute, qui développèrent une pratique expérimentale de la fiction romanesque, tendant à faire de l'écriture même l'enjeu principal de leurs œuvres. Cette esthétique du refus des formes dramatiques traditionnelles passe par une double désintégration, celle des formes traditionnelles et celle du langage, source d'ambiguïté, d'incertitude et de contradiction, plutôt que moyen de communication. Toutefois, il n'existe pas d'école pour ces nouveaux dramaturges dans la mesure où chacun va suivre sa propre voie, ce qui entraîne le besoin de leur trouver une « étiquette » commune. Les critiques qualifient, en effet, le « théâtre nouveau », entre autres, de « théâtre d'avant-garde », « antithéâtre », « théâtre de l'absurde » ou « théâtre de dérision », appellation proposée par Emmanuel Jacquart : « [...] Pour ma part, je préfère celui de Théâtre de Dérision. Ce titre, à l'inverse du terme « absurde », a l'avantage de ne posséder des connotations sartrienne et camusienne qui peuvent prêter à confusion et, d'autre part, de suggérer l'attitude qu'adopte le dramaturge. »¹

*Université Cadi Ayyad, Faculté polydisciplinaire de Safi, Maroc

Ce concept est d'ailleurs accepté par Ionesco, qui affirme justement dans *Notes et contre-notes*: « Je puis dire que mon théâtre est un théâtre de la dérision. Ce n'est pas une certaine société qui me paraît dérisoire, c'est l'homme. »²

Dès sa première pièce, *La Cantatrice chauve*(1950), Ionesco aborde la question du langage au théâtre, et le tourne en dérision. Après *La Cantatrice chauve*, Ionesco poursuit sa mise en question du langage dans *La Leçon* (1951). Dès *Les Chaises* (1952), puis dans *Amédée ou comment s'en débarrasser* (1953), il médite également sur l'aliénation de l'être prisonnier de la matière qui prolifère selon un processus que rien ne peut arrêter. Les quatre pièces où apparaît Bérenger: *Rhinocéros*(1958), *Tueur sans gage* (1959), *Le Roi se meurt* (1962), constituent une sorte de tétralogie, dans laquelle Ionesco donne à son héros une place de premier plan, sans abandonner, pour autant sa mise en question du langage.

Aussi notre étude essaiera-t-elle de présenter en premier lieu le nouveau théâtre, ensuite d'analyser la nature et le rôle du langage dramaturgique chez Eugène Ionesco, à travers ses pièces théâtrales qui se rattachent toutes au nouveau théâtre par l'une ou l'autre des caractéristiques de la nouvelle dramaturgie, et enfin d'aborder la question de l'ouverture chez Ionesco.

La révolution dramaturgique des années cinquante

Les nouveaux dramaturges ne se conforment plus aux principes de la structure dramatique traditionnelle, jugés trop simplistes et périmés : décors, costumes, éclairages, bruitages et dialogues n'ont plus d'existence propre ; c'est par leur convergence, leur complémentarité ou leur contradiction qu'ils donnent le jour au sens. Ils refusent aussi les conventions usées, comme les bienséances, le réalisme qui copie la réalité alors qu'il s'agit de la déchiffrer, la psychologie traditionnelle et le principe de causalité « aristotélicienne » avec une progression dramatique bien déterminée, alors qu'en réalité tout arrive de manière juxtaposée, fragmentée ou contradictoire, comme précise Ionesco : « Pas d'intrigue, alors, pas d'architecture, pas d'énigmes à résoudre mais de l'inconnu insoluble, pas de caractères, des personnages sans identité (ils deviennent à tout instant, le contraire d'eux-mêmes, ils prennent la place des autres et vice-versa) : simplement une suite sans suite, un enchaînement fortuit, sans relation de cause à effet ». ³

La contestation des formes établies par le théâtre classique engendre une dramaturgie subversive. S'attaquant aux formes classiques traditionnelles et mêlant les genres au nom de la liberté pour retrouver une forme d'expression dramaturgique appropriée au siècle. Il s'agit donc d'adapter la dramaturgie aux nouvelles circonstances par une esthétique qui traduit le rapport de l'homme au monde, c'est-à-dire l'homme dans la nouvelle société. Cette aspiration à une liberté d'expression dramaturgique est la source du plus grand renouvellement de la dramaturgie classique et la base du théâtre moderne. Il ne reste donc qu'à faire table rase d'une esthétique classique qui, par son modèle antique, apparaît désormais inadaptée, obsolète et sclérosée. Car elle dit un rapport au monde qui n'est plus compréhensible. Du rejet des formes vieilles jaillit une nouvelle vision du monde.

Soucieux de monter la condition tragique de l'homme dans la société moderne, la montée des angoisses, et l'enlisement progressif de l'humain dans la fatalité de sa fin, Eugène Ionesco, exprime à travers ses pièces théâtrales, chacune à leur manière, la hantise fondamentale du dramaturge : celle de l'effondrement des valeurs morales, de la logique et de la rationalité. Dans ce vide marqué par la faillite de la logique, se révèle l'absurdité du monde, exprimée par la dérive du langage, où plus rien n'a de sens ni d'importance.

En effet, le théâtre de Ionesco met en exergue la solitude, la souffrance et l'absurdité de la condition humaine : l'homme mène une existence dénuée de sens et d'espoir, désorienté ou angoissé. Il s'agit d'un malaise que le dramaturge essaye de traduire à travers ses productions littéraires, comme il le souligne subtilement dans *Notes et contre-notes* : « Rien n'est atroce, tout est atroce. Rien n'est comique. Tout est tragique. Rien n'est tragique, tout

est comique, tout est réel, irréel, impossible, concevable, inconcevable. Tout est lourd, tout est léger... »⁴

On relève, à titre d'exemple, dans *Les chaises* :

Le vieux : De la douleur, des regrets, des remords, il n'y a que ça...il ne reste que ça...
La vieille : Nous avons beaucoup souffert.⁵

Chez Ionesco le protagoniste apparaît comme un « anti-héros », qui suscite à la fois le rire et la pitié ; que ce soit sur le mode comique ou tragi-comique, le personnage ionescoien peut-être victime de soi ou de l'autre, ou il est à la fois victime et bourreau, comme c'est le cas de Bérenger dans *Tueur sans gages*. En effet, les objets et les personnages connaissent la même indétermination : de la remise en cause de l'unité des sujets on passe à celle de l'existence; les personnages perdent jusqu'à leur identité et portent souvent le même nom ou juste des noms de fonction, sans identité. Plus qu'un monde « irrationnaliste », nourri de contradictions, Ionesco vise, à travers ses pièces, à construire un monde confus. Cette confusion semble constituer une caractéristique de l'art contemporain, et peut s'appliquer aussi bien au nouveau roman qu'à la nouvelle dramaturgie, comme le souligne justement, Nathalie Sarraute, en affirmant que « ce qui maintenant importe c'est, bien plutôt que d'allonger indéfiniment la liste des types littéraires, de montrer la coexistence de sentiments contradictoires ». ⁶

Aussi, à côté du discours lyrique et pathétique exprimé par l'abondance des formes interrogatives, exclamatives, des interjections, et par les répétitions « aidez-moi, aidez-moi », qui expriment le désarroi et la peur, Bérenger, dans *Le Roi se meurt*, utilise-t-il les répétitions, les redondances, les contradictions et un vocabulaire et des tournures familières incompatibles avec le ton tragique : « petit soleil, bon soleil; je m'arrangerai avec la solitude », ce qui rend la pièce à la fois comique et tragique. Le comique est en fait, pour le dramaturge, une nouvelle écriture tragique.

On note par ailleurs que la dérision chez Ionesco, dérision de tout, aussi bien des rapports sociaux et familiaux que du fond commun de tout théâtre, le langage, sous-entend d'abord la moquerie, un dédain qui incite à rire et qui se tourne vers l'homme ironisant sur son propre sort, et qui résulte, à l'instar du tragique, de cette confusion des objets, des personnages et du langage. Ainsi, dans *Les chaises*, le discours d'adieu du vieux abonde en termes hyperboliques, en constructions superlatives :

« Majesté, ma femme et moi-même n'avons plus rien à demander à la vie. Notre existence peut s'achever dans cette apothéose...merci au ciel qui nous a accordé de si longues et si paisibles années...Ma vie a été bien remplie. Ma mission est accomplie. Je n'aurai pas vécu en vain, puisque mon message sera révélé au monde ...(Geste vers l'Orateur qui ne s'en aperçoit pas) » (p. 176).

Ces paroles contredisent l'accablement du vieillard dont l'existence n'a été que désillusion. Ce qui rend le discours du personnage ironique et dérisoire. Après le suicide des vieillards, la dérision atteint son point culminant : l'Orateur, longtemps attendu pour expliquer le message, se révèle muet et incapable d'articuler un mot. Il s'agit en fait d'une ironie de situation qui résulte du choc de plusieurs éléments, on oppose par exemple la parole au geste ou l'affirmation à l'intonation. Ce qui pousse Ionesco à affirmer que « le théâtre n'est pas le langage des idées. »⁷

Divers passages prouvent qu'à plusieurs reprises, Bérenger, dans *Le Roi se meurt*, va confier aux mots le soin de vaincre la peur de la mort. Ainsi il est clair que les longues tirades du Roi sont un moyen d'évacuer son angoisse et sa peur de la mort. Or, de même que Ionesco a reconnu que son espoir d'exorciser sa peur par la littérature avait été vain, la pièce consacre largement l'échec du langage à libérer le Roi de son angoisse, comme le souligne, avec un ton

dérisoire, son exclamation pathétique : « Je meurs, vous entendez, je veux dire que je meurs, je n'arrive pas à le dire, je ne fais que de la littérature »⁸.

Le côté proprement tragique de l'existence et de la destinée humaine est sans cesse désamorcé par l'aspect dérisoire des interventions incongrues des autres personnages, d'où un effet burlesque. Mélange des tons, caractéristique du théâtre de Ionesco.

La mise en question du langage dramaturgique

Le langage est le lieu commun de tous les rapports humains et la victime toute désignée d'une attaque contre les conformismes. Il est le signe de toutes les dépossessions puisqu'il a été appris et imposé de l'extérieur. Cette façon de voir et de sentir, cet état de crise n'a pas surgit tout à coup. On peut en déceler les symptômes dès le début du XXe siècle. Ainsi, Valéry, malgré son tempérament de classique, s'est attaqué au langage. Il en souligne l'imprécision, en remarque l'impuissance à saisir la réalité ou à la représenter exactement, et en montre l'aspect dictatorial : le langage qu'on hérite nous impose la pensée des autres. En outre, il en dévoile le rôle d'obstacle, l'esprit ne pouvant apercevoir les choses directement mais seulement au travers des mots. A Valéry s'ajoutent d'autres insatisfaits qui imputent au langage les erreurs sociales et politiques. Toutes ces critiques ont facilité l'éclosion d'une nouvelle philosophie du langage et on pu préparer l'avènement du théâtre de dérision.

Faire du langage un objet de théâtre, le donner en spectacle, comme un personnage, donc faire qu'il prête à rire, en composant des suites de phrases contradictoires ou identiques, c'est détruire la plus sûre assise de la société, bourgeoise ou non, et créer une confusion entre le sens et le non-sens du langage. Pour les linguistes, comme l'affirme justement Kristeva, l'éclatement du langage de notre temps « révèle que les modifications langagières sont des modifications du statut du sujet- de son rapport au corps, aux autres, aux objets; et que le langage normalisé est une façon parmi d'autres d'articuler le procès de la signifiante qui embrasse le corps, le dehors matériel et le langage proprement dit. »⁹

Avec le lexique, la syntaxe conditionne notre vision. En régissant le choix, le refus et l'agencement de certaines formes, en déterminant les rapports qu'elles entretiennent entre elles, elle découpe le réel d'une manière donnée, elle le subjectivise, elle y attache des significations. La façon dont nous appréhendons le réel dépend donc de ces structures, comme le suggère d'ailleurs Benveniste :

« A la réalité grammaticale qui unit les membres de l'énoncé s'ajoute implicitement un « cela est ! » qui relie l'agencement linguistique au système de la réalité. Le contenu de l'énoncé est donné comme conforme à l'ordre des choses »¹⁰

Ainsi, on s'efforce d'inventer un style nouveau : une nouvelle vision du monde ne peut se couler dans des formes traditionnelles. Les structures linguistiques renvoient à notre vision du réel. On ne trouve plus chez les nouveaux dramaturges les caractéristiques syntaxiques de leurs prédécesseurs. Point de longues et tortueuses phrases. On simplifie la syntaxe ; les phrases se font brèves, les subordinées se raréfient, les particules causatives tendent à disparaître : l'existence, désormais envisagée comme absurde, dérisoire et discontinue, n'obéit plus à la logique, comme le souligne justement Ionesco : « Renouveler le langage c'est renouveler la conception du monde. La révolution c'est changer la mentalité. »¹¹

Il est d'autres façons encore de traiter le langage et d'utiliser son pouvoir « poétique » pour créer un monde ou enrichir le réel, c'est en tournant le vocabulaire et la syntaxe, en choisissant le son plutôt que le sens des mots. Si les personnages dérapent sur un langage qui les trahit, par une tendance aux calembours et aux glissements de sens, s'ils ne parviennent pas, malgré leurs efforts désespérés et comiques, à rattraper une situation qui sans cesse leur échappe, c'est que l'objet de leur poursuite est insaisissable : il s'agit de la quête de l'unité du

moi, que ce soit au niveau de la relation entre l'esprit et le corps, ou de la relation entre le dedans et le dehors, ou entre le moi et l'autre.

Dès lors que le langage ne signifie plus rien d'extérieur à lui, il perd sa valeur de signe et ne renvoie plus qu'à lui-même : en le prenant au pied de la lettre, Ionesco fait naître des objets ou des gestes qui possèdent, dans l'espace scénique, une tout autre consistance que les personnages ; on demande à Choubert de remonter dans son souvenir et il grimpe sur une table, de fouiller son passé et il mime une « descente au fond des eaux ». Cette littéralité du langage, en lui donnant son pouvoir magique, achève de le faire échapper au contrôle de l'homme, comme le souligne avec justesse Michel Corvin : « l'objet de langage, sitôt né d'une métaphore et dégagé de sa matrice verbale, est doté d'un rôle indépendant, logique dans son illogisme et se retourne volontiers (...) contre son créateur qu'il encercle et étouffe. »¹²

Ionesco soutient cette thèse en précisant aussi, outre la convention sociale du langage, que le choix des mots utilisés, s'il s'explique parfois, relève le plus souvent du hasard. C'est bien, ce hasard qui fait naître le comique par la surprise de la substitution ; quand celle-ci s'explique, le comique prend des nuances de ludisme, à travers divers procédés pour tourner le langage en dérision et le réduire à l'absurde. Le discours didactique s'annule et s'auto-détruit par sa contradiction, comme c'est le cas du professeur dans *La leçon* : « ce qui les distingue, dis-je, c'est leur ressemblance frappante ».

Un autre exemple de mise en dérision du langage réside dans les oppositions formelles entre les personnages notamment dans *Délire à Deux* :

Elle : J'ai plus de logique que toi. Je l'ai prouvé toute ma vie.

Lui : Tu en as moins.

Elle : J'en ai plus.

Lui : Moins.

Elle : Plus, beaucoup plus.

Lui : Tais-toi.¹³

Ou encore dans *La Leçon* :

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

L'élève : Deux.

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

L'élève : Deux.

Le Professeur : Une.

L'élève : Deux.

Le Professeur : Une !

L'élève : Deux !

Le Professeur : Une !!!

L'élève : Deux !!!!... (p.70)

Comme on le remarque dans ces deux exemples, au lieu d'avoir une opposition de valeurs ou de morale entre les protagonistes, nous avons une opposition formelle poussée à l'extrême pour montrer son côté dérisoire et pour éviter de se prendre au sérieux.

Non seulement Ionesco rénove la dynamique du dialogue mais il innove. Les techniques qu'il utilise sont très variées. L'une des façons de renouveler la dynamique du dialogue consiste à la faire reposer sur certains types d'associations. Dans le dialogue traditionnel la progression s'associe à la continuité sémantique, chez Ionesco, cette continuité est affectée mais elle n'est pas éliminée en choisissant l'enchaînement phonétique, ou alphabétique. A juste titre, on peut lire dans *La Leçon* :

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

L'élève : Trois.

Le Professeur : Trois et un ?

L'élève : Quatre.
Le Professeur : Quatre et un ?
L'élève : Cinq... (p.66)

Si l'on reprend dans son ensemble la dynamique du dialogue on constate d'abord que le théâtre nouveau ne s'est pas contenté des formules traditionnelles. Même lorsqu'il y a recours il les rénove ou les pousse jusqu'à leurs limites extrêmes. D'autre part, en pionnier, il s'est aventuré dans diverses directions. C'est ainsi qu'il donne un certain élan au dialogue à travers une continuité phonétique ou alphabétique et une discontinuité sémantique, ce qui a engendré un langage spécifique et original.

En outre, Ionesco évite dans ses pièces théâtrales les attributs du langage littéraire traditionnel : ornements, style noble, temps et mode désuets dans la conversation. Il récuse la tradition du bon ton, des bienséances, de l'esprit de salon. Il refuse à la fois un mode de vie et l'héritage stylistique du passé, que certains nouveaux dramaturges utilisent avec ironie ou pour le parodier. Aussi le recours au comique de l'exagération dans les insultes, à l'éloquence dérisoire, aux réflexions métaphysiques naïves, aux expressions toutes faites, à la parodie de discours psychologique, d'autant plus burlesque qu'il ne repose sur rien, favorise-t-il un contact intime et efficace avec le spectateur ou le lecteur.

Ionesco remet aussi en cause les clichés et les stéréotypes parce qu'ils représentent à ses yeux une pensée figée, sclérosée, comme il l'affirme dans ses *Notes* :

« Le texte de la *Cantatrice Chauve* ou du manuel pour apprendre l'anglais (ou le russe, ou le portugais), composé d'expressions toutes faites, des clichés les plus éculés, me révélait, par cela même, les automatismes du langage, du comportement des gens, le « parler pour ne rien dire », le parler parce qu'il n'y a rien à dire de personnel, l'absence de vie intérieure, la mécanique du quotidien, l'homme baignant dans son milieu social, ne s'en distinguant plus. »¹⁴

En effet, dans *La Cantatrice chauve* c'est l'achat d'un manuel de conversation anglaise et les « vérités » qu'il y découvrit qui conduisirent Ionesco à la rédaction de sa première pièce. L'analyse de détail des dialogues permet effectivement de retrouver des phrases que Ionesco a recopiées dans le manuel, les vidant de leur valeur mnémotechnique initiale pour l'apprentissage de l'anglais, et les imposant comme des « vérités axiomatiques ». Enchaînés d'abord par les protagonistes selon un ordre logique, ces clichés, ces « platitudes » se mettent progressivement à fonctionner à vide en même temps que se dérègle l'ensemble des mécanismes linguistiques. Libéré petit à petit de toute référence, seulement « prononcé » par des personnages qui ne le maîtrisent plus, le langage, falsifié, défiguré, finit par entraîner dans sa dérive toute la réalité « petite bourgeoise » dont il était initialement « l'expression ».

On peut, en effet, discerner dans *La Cantatrice chauve* quelques stéréotypes :

« Jacques : tout est chat.

Roberte : Pour y désigner les choses, un seul mot : chat. Les chats s'appellent chat, les aliments : chat, les insectes : chat, les chaises : chat, toit : chat, moi : chat, tous les adverbes : chat, toutes les prépositions : chat. Il y devient facile de parler...»¹⁵

Au bout du compte, écrit Claude Abastado, « le gâchis devient sans limites, le grotesque verse dans l'ineptie. Les mots ne veulent plus rien dire. Ils prolifèrent et semblent envahir l'espace scénique. » Les mots fonctionnent à vide et ne veulent plus rien dire. Le comique qui naît de cette suite de mots creux et de propos stéréotypés poursuivis à bâtons rompus est vite submergé par l'absurde et débauche sur un malaise. Plus qu'un simple jeu avec les mots, le langage dramatique chez Ionesco stigmatise une véritable crise du langage. Derrière ce

comique de l'absurde, un pessimisme profond : absence de certitude sur le monde, impossibilité d'atteindre les choses, absurdité du monde, faillite du langage, solitude de l'homme, incommunicabilité entre les êtres.

Somme toute, dans le théâtre de Ionesco, comme le souligne encore Abastado,

« la réalité apparaît successivement merveilleuse, sordide, ridicule, angoissante, fantastique et tragique. Le mouvement dramatique naît de ces changements de tonalité; il est soutenu par la déchéance des personnages et la dégradation du langage. »¹⁶

L'inadéquation des mots et le langage scénique

Le langage semble incohérent, incapable d'assurer la communication, d'où le recours au langage scénique comme l'éclairage, les gestes, les mouvements et les accessoires, entre autres. Il s'agit, en fait, de faire sentir au lieu de dire. Le langage apparaît comme un instrument imparfait. De part sa nature même, il dit trop ou trop peu, fige ce qui est passager, fausse ce qui est incertain, alourdit ce qui est flottant, cristallise ce qui est trouble. Son contenu varie selon les cultures, la situation socio-historique, les valeurs du locuteur, et même selon les circonstances. On débouche alors vers l'incertitude qui est due à la nature même du langage. Le langage perd alors sa fonction de référence et décolle du « réel » qui est extralinguistique.

Ionesco s'est rendu compte que ce qu'on exprimait traditionnellement sous forme verbale pouvait être exprimé autrement. Il faudrait alors faire appel à toutes les ressources du théâtre. On s'exprimerait ainsi plus spectaculairement et plus efficacement. Au lieu de dire, on ferait sentir. Le texte perd la place du choix qui lui était dévolue. On le relativise. Ainsi, Ionesco affirme : « Mais tout est langage au théâtre : les mots, les gestes, les objets, l'action elle-même car tout sert à exprimer, à signifier. »

Il ressort de cette citation que la notion de langage s'est élargie. Il ne s'agit plus de parler mais de communiquer. Désormais, on accorde le primat à la théâtralité : tout est exprimé directement par des mouvements, des gestes, des sons, des objets et des mots qui ne sont que des moyens de communication qui remplissent l'espace physique du théâtre.

En effet, les pièces de Ionesco ne sont pas sans ressemblance avec celles des dramaturges de l'avant-garde, par leur dénonciation de l'aspect conventionnel du langage, jugé comme sclérosé, figé dans ses habitudes. Dénonciation des automatismes du langage, du parler pour ne rien dire, comme le souligne justement Jean Tardieu au début de sa pièce *Un mot pour un autre* (1951):

« que nous parlons souvent pour ne rien dire ; que si par chance nous avons quelque chose à dire, nous pouvons le dire de mille façons différentes...que dans le commerce des humains, bien souvent les mouvements du corps, les intonations de la voix et l'expression du visage en disent plus long que les paroles ; et aussi que les mots n'ont, par eux-mêmes, d'autres sens que ceux qu'il nous plaît de leur attribuer ».

Ceci explique pourquoi le théâtre de dérision renverse en partie la hiérarchie établie par le théâtre traditionnel : se méfiant du verbe, il exploite les gestes et les éléments scéniques. Les indications scéniques mettent en lumière la signification que le dramaturge accorde à tel ou tel élément. Elles servent à éclairer les thèmes, les personnages, le style et la composition, surtout au niveau des dispositifs techniques, des objets symboliques, des éclairages et des bruitages spéciaux. Antonin Artaud est le premier à formuler ses critiques du langage au nom du théâtre qui, pour lui, est l'art de représentation et non l'art du Verbe. D'où la prééminence du spectacle sur la littérature, et la substitution du geste au mot. Il faut en finir, pense-t-il,

avec une esthétique fondée uniquement sur le dialogue, qui représente une perversion et une dégradation. « Ainsi, dit-il, nous renoncerons à la superstition théâtrale du texte et à la dictature de l'écrivain. »¹⁷

Vers l'œuvre ouverte

La critique est unanime à reconnaître que le théâtre de dérision a bouleversé le domaine de l'expression verbale. On est porté à croire que les auteurs dramatiques du théâtre de dérision ont poussé jusqu'à leur conclusion des tendances qui manifestaient dès le début du XXe siècle, qu'ils ont tiré les conséquences de certaines critiques du langage, qu'ils ont rassemblé et systématisé des éléments épars. Un coup d'œil sur le XXe siècle montre, en effet, que vis-à-vis du langage les positions des dramaturges peuvent se ramener à trois. Il y a d'abord ceux qui ont fait de la langue l'âme et l'honneur du théâtre. Ainsi, Claudel et Giraudoux parviennent à créer un style, et furent de leur temps considérés comme des novateurs. Pourtant, malgré leur apparente nouveauté, ils appartiennent, par rapport au théâtre de dérision, à la tradition. En effet, ils conservent à la base de leur système théâtral un principe qui remonte au Classicisme – qui l'avait lui-même emprunté à l'antiquité.

Tout en prenant soin de préserver quelques vestiges de sens pour que ses intentions soient compréhensibles, Ionesco forge une langue « hybride » qui s'écarte aussi bien de la langue parlée que la langue littéraire, qui constitue une arme de combat nihiliste: entasser les aphorismes, les tautologies, les lieux communs, prendre le langage au pied de la lettre, multiplier les vocables nouveaux, c'est déclencher un mécanisme de catastrophe et de folie, révéler l'inanité de la vie sociale, en dénoncer les formes et les formules, mais aussi jeter la suspicion sur notre existence. Le renouveau du langage, en l'utilisant d'une manière particulière, et en détournant le mot de son sens, est une tentative de transformer notre vision du monde. Dans ce cas l'œuvre débouche sur l'ambiguïté et l'indétermination et devient ainsi ouverte.

Comme le remarque Umberto Eco, l'ouverture n'est pas une notion entièrement nouvelle, dans la mesure où, d'une certaine manière, toute œuvre est ouverte. Il s'agit, en fait, d'« une collaboration théorique, mentale, du lecteur qui doit interpréter librement un fait esthétique déjà organisé et doué d'une structure donnée (même si cette structure doit permettre une infinité d'interprétations). »¹⁸ Toutefois, pour les classiques l'ouverture n'est pas un principe conscient. Chez Ionesco, elle l'est ; son œuvre possède divers prolongements. Il n'offre pas au lecteur la possibilité de se cantonner dans une interprétation unique mais plutôt polysémique, comme le souligne justement Eco: « Il y a quelques siècles, l'artiste n'était nullement conscient de ce qu'apporte l'exécution. Aujourd'hui, non seulement il accepte « l'ouverture » comme fait inévitable, mais elle devient pour lui principe de création »¹⁹

L'ouverture chez Ionesco permet de présenter le texte selon un réseau de perspectives multiples qui rehaussent son intérêt, son mystère et sa complexité. Elle provient d'un rapport paradigmatique avec l'œuvre, l'interprétation suggérant ce que l'œuvre ne fournit pas. En ce sens, l'auteur parvient à dire l'indicible, à nommer l'innommable. Comme le souhaitait Ionesco, il réussit à « Faire dire aux mots des choses qu'ils n'ont jamais voulu dire ».²⁰

Tandis que traditionnellement le langage scénique visait à la « spectacularisation » des décors ou à la création d'une ambiance renforçant ou rehaussant le dialogue, dans le théâtre de Ionesco il fait partie intégrante du texte, le signe se combinant au mot. Le langage scénique se compose en effet de structures hétérogènes servant de support à une signification dont l'appréhension paraît délicate puisque les éléments audio-visuels, éclairages, bruitages, symboles concrets, sont, en eux-mêmes, « présémiques » ou ambigus. Cependant, comme ils interviennent en même temps que le dialogue, comme ils prennent appui sur lui, ils recèlent des traces de sens. Celui-ci ne se prêtant jamais à une définition exhaustive, il subsiste un certain flou. Cette ambiguïté vient du fait que le dramaturge crée à dessein des œuvres

ouvertes, c'est-à-dire présentant une polysémie. Ionesco, en effet, admet volontiers plusieurs interprétations de ses pièces théâtrales.

Ce qui compte dans le théâtre de Ionesco c'est le sens et l'usage que le spectateur ou le lecteur de ses pièces dramaturgiques peut en tirer; l'œuvre doit rester ouverte. Le langage est l'artisan majeur de cette ouverture. Pensant à un lecteur qui resterait ouvert à la compréhension multiple, Ionesco exerce sur lui une action mystérieuse par l'emploi d'un langage avec un idiome approximatif fait d'interruptions, de lacunes et de sous-entendus, suppression de la cohérence temporelle fragmentation de la narration, transposition du réel par la parodie. Le lecteur peut ainsi pénétrer dans un monde énigmatique où il pressent une possibilité de déchiffrement, où il peut réfléchir aux significations multiples de la pièce théâtrale, auxquelles le dramaturge, peut-être, n'aurait jamais pensé.

Conclusion

On trouve donc différents niveaux de langue chez Ionesco, depuis la solennité de certains propos jusqu'au langage familier voire argotique. De même cohabitent des modes d'expression très différents (tirades, répliques brèves voire stichomythies, monologues, aparté et dialogues entre les personnages), ce qui indique que Ionesco utilise toutes les possibilités du langage théâtral. Ces modes de parole très variés témoignent d'un travail « classique », quoique subversif, sur le langage théâtral chez Ionesco.

Si le théâtre d'avant-garde, qui remettait en cause les fondements du théâtre, du langage et du personnage, jouit encore de la faveur du public, c'est qu'en dépit des changements il subsiste une certaine continuité et son influence reste encore marquante aujourd'hui. A titre d'exemple le choc et la révolte qui préoccupaient Ionesco, se trouvent repris et amplifiés par les auteurs dramatiques actuels. En effet, le désir de créer un nouveau théâtre, se fait de plus en plus sentir d'une manière pressante, avec le traitement des événements politiques contemporains, ainsi que l'acte théâtral vise maintenant à libérer les forces captives, les inhibitions, les interdits, les tabous, à mettre l'accent sur les scènes de violences qui s'exercent au quotidien sous des formes plus ou moins violentes. Aussi, le théâtre de Ionesco, qui était l'un des pionniers du nouveau théâtre, est-il devenu l'initiateur d'un nouveau classicisme pour la génération actuelle des dramaturges qui font du nouveau théâtre, si l'on prend en compte comme facteurs de nouveauté, d'un côté la violence du ton et la force de conviction, de l'autre l'invention de situations fortes, la puissance créatrice ou le traitement inattendu du langage. C'est en ce sens que le théâtre nouveau est une interrogation incessante sur la viabilité et le fondement du langage dramatique.

Notes

- [1] Jacquart, E., *Le Théâtre de dérision*, Gallimard, Paris, 1974, p. 38.
- [2] Ionesco, E., *Notes et contre-notes*, Gallimard, Paris, 1962, p. 192.
- [3] *Ibid.*, p. 226.
- [4] *Ibid.*, p. 297.
- [5] *Id.*, *Les Chaises*, Gallimard, Paris, 1954, p. 135.
- [6] Sarraute, N., *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, p. 86.
- [7] Ionesco, E., *Notes et contre-notes*, op. cit., p. 57.
- [8] *Id.*, *Le Roi se meurt*, Gallimard, Paris, 1963, p. 77.
- [9] Kristeva, J., *La Révolution du langage poétique*, Seuil, Paris, 1974, p. 13.
- [10] Benveniste, E., *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966, p. 154.
- [11] Ionesco, E., *Notes et contre-notes*, op. cit., p. 157.
- [12] Corvin, M., *Le Théâtre nouveau en France*, P.U.F, Paris, 1987, p. 52.
- [13] Ionesco, E., *Délire à deux*, Gallimard, Paris, 1966, p. 127.
- [14] *Id.*, *Notes et contre-notes*, op. cit., p. 253.
- [15] *Id.*, *La Cantatrice chauve*, Gallimard, Paris, 1954, p. 126.
- [16] Abastado, C., *Eugène Ionesco*, Bordas, Paris, 1971, p. 63.
- [17] Artaud, A., *Le Théâtre et son Double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 187
- [18] Eco, U., *L'Œuvre ouverte*, trad. C. Roux de Bezieux, Gallimard, Paris, 1965, p. 25.
- [19] *Ibid.*, p. 18.
- [20] Ionesco, E., *Notes et contre-notes*, op. cit., p. 256.

Bibliographie

Corpus

La Cantatrice chauve, Gallimard, Paris, 1954.

La Leçon, Gallimard, Paris, 1954.

Les Chaises, Gallimard, Paris, 1954.

Victimes du devoir, Gallimard, Paris, 1954.

Amédée ou comment s'en débarrasser, Gallimard, Paris, 1954.

Tueur sans gages, Gallimard, Paris, 1958.

Rhinocéros, Gallimard, Paris, 1963.

Le Roi se meurt, Gallimard, Paris, 1963.

Délire à deux, Gallimard, Paris, 1966.

Œuvres critiques

Abastado, C., *Eugène Ionesco*, Bordas, Paris, 1971.

Artaud, A., *Le Théâtre et son Double*, Paris, Gallimard, 1964.

Benveniste, E., *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966.

Corvin, M., *Le Théâtre nouveau en France*, P.U.F, Paris, 1987.

Eco, U., *L'Œuvre ouverte*, trad. C. Roux de Bezieux, Gallimard, Paris, 1965.

Ionesco, E., *Notes et contre-notes*, Gallimard, Paris, 1962.

Jacquart, E., *Le Théâtre de dérision*, Gallimard, Paris, 1974.

Kristeva, J., *La Révolution du langage poétique*, Seuil, Paris, 1974.

Sarraute, N., *L'Ere du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.