Cahiers Africains de Rhétorique

ISSN 2790-6108 | E-ISSN 2790-6116

AVIS DE LICENCE / LICENCE NOTICE

Version accompagnée de cet avis : 3 octobre 2026

CC BY-NC-ND 4.0

Attribution - Pas d'utilisation commerciale - Pas de modification

Avec l'autorisation déclarée par la revue au nom des titulaires des droits, cette version est proposée sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International.

Vous pouvez partager le document, sans usage commercial, en citant les auteurs et la revue, en indiquant la source et en fournissant un lien vers la licence. Cette licence ne permet pas de diffuser une version modifiée du document.

Les autorisations valablement accordées lors des diffusions antérieures, notamment sous CC BY-NC 4.0, restent applicables et ne sont pas retirées par cet avis. Les mentions antérieures figurant dans les pages originales ci-après sont conservées à titre historique.

Les auteurs conservent leurs droits. Le contenu scientifique et la pagination des pages originales sont intégralement préservés.

ENGLISH

With the journal's stated authorization from the rights holders, this version is offered under CC BY-NC-ND 4.0. You may share it for noncommercial purposes, crediting the authors and journal and linking to the licence. Distribution of modified versions is not permitted under this licence.

Permissions already validly granted for earlier distributions, including under CC BY-NC 4.0, remain in force. This notice does not revoke them. Earlier licence statements in the following original pages are retained as historical information. The original scientific content and printed pagination are preserved.

Texte de la licence / Licence terms

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

CAHIERS AFRICAINS DE RHÉTORIQUE
Vol 2, N°04, Décembre 2023, pp.23-38
ISSN : 2790 -6108, EISSN : 2790-6116

L'usure du langage au centre de *La Cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco[1]

Média Stévha OKET,
Université Marien Ngouabi, Congo
mediaoket@gmail.com

https://doi.org/10.55595/oket2023
https://orcid.org/

Date de réception : 30/09/2023 **Date d'acceptation :** 25/11/2023 **Date de publication :** 30/12/2023

Résumé

Ce thème se situe dans la perspective des écrivains et dramaturges du XXe siècle qui séjournent sur une terre d'immigrés et qui font de leur deuxième langue, une langue d'écriture. C'est pourquoi, Ionesco, partisan du Théâtre de l'Absurde, se confronte à ce dilemme entre le roumain et le français dans son écriture. Ainsi, pour étudier *La cantatrice chauve* d'Ionesco, nous avons recouru aux théories de Greimas sur la sémiotique et de Delbart sur le langage comme base d'analyses. Ionesco, auto-traducteur de ses textes, calque le Théâtre classique qui, de par son essence était fondé sur le dialogue et qui donnait lieu à une communication plausible. Contrairement au Nouveau Théâtre où l'illogisme et le non-sens priment sur le dialogue. Nous avons noté que les répétitions et les quiproquos occupent toute la texture. Le polyglotisme du dramaturge fait que le langage se substitue aux mimes qui deviennent comme le moteur principal du Nouveau Théâtre. Aussi, Ionesco travaille-t-il à la vacuité du langage, en recourant à la figure de l'épanorthose pour parodier le Théâtre classique.
Mots-clés : Dramaturge, Scène, Langage, l'épanorthose, vacuité.

The wear of language in the canter of Eugène Ionesco's La Cantatrice chauve.

Abstract

This theme is situated in the perspective of writers and playwrights who stay in a land of immigrants and who make their second language a writing language. This is why Ionesco, a supporter of the Theater of the Absurd, confronts this dilemma between Romanian and French in his writing. Thus, to study The Bald Singer by Ionesco, we used the theories of Greimas on semiotics and Delbart on language as a basis for analysis. Ionesco, self-translator of his texts, models classical theater which, by its essence, was based on dialogue and which gave rise to plausible communication. Unlike the New Theater where illogic and nonsense take precedence over dialogue. We have noted that repetitions and misunderstandings occupy the entire texture. The polyglotism of the playwright means that language replaces mimes which

[1] Comment citer cet article : OKET M.S. (2023). L'usure du langage au centre de La Cantatrice chauve d'Eugène Ionesco. Revue Cahiers Africains de Rhétorique, 2 (4), pp.23-38.

become like the main engine of the New Theater. Also, Ionesco works on the emptiness of language, using the figure of epanorthosis to parody classical theater.

Keywords: Playwright, Stage, Language, epanorthosis, emptiness.

Introduction

Cette étude s'inscrit dans une interrogation portant sur la mouvance des dramaturges du XXe siècle, à l'instar de Samuel Beckett, Albert Camus, Arthur Adamov, Louis-Ferdinand Céline, et Eugène Ionesco, tous partisans du Nouveau Théâtre et du Nouveau Roman. Ce théâtre est un renouvellement du théâtre classique[3] par la parodie du verbe. La littérature française du XXe siècle, connait un essor prodigieux avec la nouvelle dramaturgie qui s'y installe. Cette dramaturgie est autrement appelée Théâtre de l'Absurde. De son vrai nom, Eugène Ionesculin, il a pour nom de plume Eugène Ionesco. Son œuvre se rattache au courant de l'Absurde[4]. En effet, ce dramaturge roumain, naturalisé français est l'auteur de plusieurs œuvres, parmi lesquelles, Rhinocéros (1959), *La Cantatrice Chauve* (1950), suivi de *La leçon*(1950), etc. Ionesco (2019, p.250) définit *La Cantatrice Chauve* et *La Leçon* comme « deux tentatives d'un fonctionnement à vide du mécanisme du théâtre ». Ce dramaturge a su donner une définition de ses deux premières pièces de théâtre.

La publication de *La Cantatrice chauve* (2020) donne à Eugène Ionesco une certaine notoriété dans la République des Lettres à cause de sa spécificité langagière qui entraine un discours disloqué et souvent parsemé de quiproquos. Ainsi, Ionesco manipule volontairement la langue française sur une terre d'adoption. Aussi travaille-t-il à la vacuité du langage.

La problématique de l'œuvre ionescienne réside dans le sens que le théâtre classique de par son essence était fondé sur le dialogue qui réclamait la règle des trois unités[5]. En revanche, au XXe siècle, les dramaturges se démarquent des poncifs du théâtre classique pour former une nouvelle dramaturgie fondée sur l'absurdité. Ainsi, après ces prémices, nous nous poserons les questions suivantes : Quelle est la place du langage dans la littérature française du XXe siècle ? Pourquoi Ionesco s'ingénie-t-il à tourner la pièce en dérision ? Quelle est alors la place du langage dans *La Cantatrice chauve* ? Pourquoi Ionesco parodie-t-il le théâtre classique en rendant incohérente la communication ?

Ce travail se structure en trois points : le problème et le positionnement, la méthodologie et les résultats.

1.- Méthodologie

[3] Ce théâtre est encore appelé le Classicisme.
[4] L'absurde, c'est l'absence du sens.
[5] . Unité de lieu, unité de temps, unité d'action.

Sur le plan méthodologique, nous étudions le langage ionescien usité dans cette pièce de théâtre en adéquation avec les typologies de Greimas, *La Sémiotique* (2021), ainsi que *Les exilés du langage* : *Un siècle des écrivains venus d'ailleurs* de Delbart (2020) pour comprendre comment Ionesco manipule la langue sur une terre d'immigrés. Greimas (2021, p.335-336), définit la sémiotique en écrivant : « Le terme sémiologie, qui se maintient concurremment avec sémiotique, pour désigner la théorie du langage et ses applications à différents ensembles signifiants, remonte à F.de Saussure qui appelait de ses vœux la constitution, sous cette étiquette, de l'étude générale des « systèmes de signes. »
La sémiotique permet dans un genre littéraire d'étudier le langage au travers des signes. Nous étudions donc les signes qui permettent aux personnages ionesciens de communiquer dans la diégèse et qui font du langage une usure.[6]

Quant à Delbart (2020, p. 211), elle pense que « Si l'écrivain qui tient d'une langue sa culture, en étudie une autre, et la fait sienne, il lui confère un esprit et une beauté distincts. Non seulement, alors, la langue échappe aux courants, où l'enfermement des traditions, mais encore adopte le rythme de la main étrangère qui la façonne. De ces deux désaccords confondus, prend naissance l'écriture. » Un écrivain qui immigre se confronte à un problème de langue. Son écriture est souvent truffée de répétitions.

2.- Cadre théorique

Il sied de rappeler que plusieurs travaux portent sur Eugène Ionesco, mais ici, nous ferons une recension des travaux inhérents à notre sujet. Nous avons par exemples, la thèse de Lupas, titrée « L'art dans les journaux intimes de M. Eliade, E. Ionesco, M. Sébastian et N. Steinhardt, 1927-1987 ». Cette thèse visait à reconnaitre la morale de ces quatre écrivains précités au sortir du cataclysme mondial. Chacun d'eux y relate une tranche de sa vie après cette période. Elle a abouti à la conclusion selon laquelle ces écrivains ont été bousculés par les événements de leur siècle, si bien qu'ils le retracent dans l'art pour extérioriser leurs réminiscences.

Nous avons également consulté la thèse de Bassène (2018), *Le Tragique dans l'œuvre d'Eugène Ionesco*. Cette thèse consistait à étudier l'idée de la tragédie partant de la création artistique d'Eugène Ionesco. Bassène a abouti à la conclusion selon laquelle le tragique est un élément cher à Ionesco.

1.2.- La trame du récit

La Cantatrice chauve (2020), est une pièce de théâtre écrite par Eugène Ionesco, dramaturge franco-roumain du XXe siècle. Cette pièce comporte 2 actes répartis en 9 scènes qui sont de longueur inégale. Dans cette pièce, l'intrigue est inexistante. Les personnages communiquent, mais de façon monotone et décousue. Dans la première scène, le couple Smith s'y présente. Madame Smith s'adresse à son

[6].On appelle usure, une détérioration. Ce qui est contraire au bon sens.

mari Monsieur Smith qui ne s'en offusque pas, mais claque sa langue. Le monologue installe l'incommunicabilité dans cette scène.

Dans la deuxième scène, les Smith se substituent au couple Martin. Ce couple vit dans une absurdité du fait de ne plus se reconnaitre lors d'une pérégrination. Quant au Capitaine des pompiers, il fait son éruption éphémère sur scène. Le personnage éponyme La Cantatrice chauve n'est pas mentionné et est absent de la scène.

2.- Les formes de discours

Ionesco se sert abondamment de la fonction du discours dans sa pièce de théâtre. Ses personnages communiquent en usant de plusieurs fantaisies et qu'il nous est utile d'étudier leur contenu.

2.1.- Le dialogue

Le dialogue, selon Forest et Conio (2021, p.61) s'entend comme « Tout passage d'une œuvre littéraire dans lequel des personnages conversent. » Le dialogue fait appel à deux protagonistes qui communiquent. À ce sujet, Delbart (2020, p.29) pense :

> « Aussi de la dramaturgie classique fondée sur les principes d'imitation et de la vraisemblance, ne retient-il, au nom d'un « théâtre abstrait et non figuratif », que mimesis discursive « le théâtre étant dialogue. »

Le dialogue est le leitmotiv du théâtre qui est un genre littéraire parlant. À propos du dialogue, Ionesco (2020, p.187) fait sa profession de foi en disant : « Finalement, je suis pour le Classicisme ». Toutefois, chez Ionesco le dialogue se présente de deux façons bien distinctes. Tantôt il est long, tantôt il est court. Ionesco (1952, p.12), à la scène I, écrit :

> « 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… »

Dans ce dialogue, Mme. Smith parle à son époux qui la regarde mais claque sa langue tel qu'indiqué dans les didascalies. Ce dialogue n'implique pas un plan locutoire cohérent entre le donateur du récit et le bénéficiaire du récit. Cette conversation est corrodée par la truculence verbale. C'est ce que Jacquart (2020, p.20) désigne par « le théâtre de dérision. »

Le dialogue dans *La Cantatrice chauve* est décrit de façon à ce que les personnages parviennent à se transmettre un message, mais curieusement, dans ses fantaisies, Monsieur Smith répond à la conversation lorsque son épouse change de sujet de discussion. À ce sujet, Ionesco (2020, P.15-16) écrit :

> « Mme. Smith : Le yaourt est excellent pour l'estomac, les reins, l'appendicite et l'apothéose. C'est ce que m'a dit le docteur Mackenzie-King qui soigne les

enfants de nos voisins, les Johns. C'est un bon médecin (…) c'est lui d'abord qui s'est fait opérer du foie, sans être aucunement malade.
M. Smith : Mais alors comment se fait-il que le docteur s'en soit tiré et que Parker en soit mort ? »

Monsieur Smith qui, au départ était sceptique envers sa femme, termine la scène par une prise de conscience. Par ailleurs, après la scène des Smith, intervient l'éruption du couple Martin. Ionesco (2020, p.26-27) le précise au travers de cette conversation :

> « Mme. Smith : Ma chère Mary, veuillez ouvrir la porte et faites entrer M. et Mme. Martin, s'il vous plaît. Nous allons vite nous habiller.
> Mary : Pourquoi êtes-vous venus si tard ? Vous n'êtes pas polis. Il faut venir à l'heure. Compris ? »

Dans ce dialogue, la Bonne Mary reproche au couple Martin, le fait d'être venu en retard au rendez-vous. Par ailleurs, ce couple ne se reconnait plus. Ainsi, Ionesco (2020, p. 27-28), écrit :

> « M. Martin : Mes excuses, madame, mais il me semble, si je ne me trompe, que je vous ai déjà rencontrée quelque part.
> Mme. Martin : À moi aussi, monsieur, il me semble que je vous ai déjà rencontré quelque part. »

Le couple Martin a perdu sa mémoire. En effet, ce n'est qu'après avoir longuement discuté que ce dernier se souvient qu'il se connaissait bien et qu'il vivait en mariage depuis fort longtemps. Larthomas (2021, p.75), parle en ces termes :

> « Si Ionesco adhère sans réserve à la définition énonciative classique du théâtre comme échange conversationnel entre les actants fictifs (…) sait également que le dialogue de théâtre est loin de ressembler à la conversation (…) quotidienne. »

Ce qui voudrait dire qu'Ionesco a conçu sa pièce partant de la définition étymologique du dialogue. Curieusement il prône la banalité des propos. C'est pourquoi, il nous est utile d'étudier les quiproquos.

2.2.- Les quiproquos

L'histoire du Nouveau Théâtre[7] nous enseigne que dans ce théâtre, les quiproquos occupent toute la texture. Toutefois, Ionesco (2020, p.94.) confirme cette absurdité, en écrivant :

[7] . On appelle Nouveau Théâtre, les nouvelles formes dramatiques du XXe siècle qui substituent le personnage par le langage qui, malheureusement est vide de sens.

« Mme. Smith : Vous nous offenseriez-vous le pensiez.
M. Martin à sa femme : Tu les offenserais chérie, si tu le pensais… »

Ici, les dames Martin et Smith ne partagent pas un même point de vue. Ce qui fait que la compréhension devienne difficile entre elles. Ce même quiproquo est rendu manifeste dans la scène suivante d'Ionesco (2020, p.94) :

« M. Martin : On ne fait pas briller ses lunettes avec du cirage noir
Mme. Smith : Oui, mais avec l'argent on peut acheter tout ce qu'on veut.»

Cette conversation entre ces deux protagonistes est incohérente puisque le sujet de leur dialogue est différent l'un de l'autre.

Par ailleurs, on entend par quiproquo, les mésententes ou incompréhensions que l'on observe dans une pièce de théâtre. Ainsi, on constate que dans la pièce de théâtre d'Ionesco (2020, p.20-22), les quiproquos occupent une place considérable :

« Mme. Smith : Et quand pensent-ils se marier, tous deux ?
M.Smith : Le printemps prochain, au plus tard. (…)
M. Smith : Oui, un cousin de Bobby Watson.
Mme Smith : Qui ? Bobby Watson ?
M.Smith : De quel Bobby Watson parles-tu ?»

En communiquant, le langage voudrait que les protagonistes se comprennent. Contrairement à la pièce de théâtre d'Ionesco dans laquelle les personnages dialoguent de façon indépendante. Ainsi, Ionesco prend volontairement le contre-pied du théâtre classique en rendant incompréhensible le dialogue. Cela est rendu visible chez Beckett (2020, p.12-13) :

« Estragon-Rien
Vladimir-Fais voir.
Estragon.- Il n'ya rien à voir.
Vladimir.- Essaie de la remettre(…)
Estragon.- Quoi ? »

Ces deux protagonistes sont à l'attente du personnage Godot qui tarde à venir. Si bien qu'ils discutent inlassablement sur son arrivée. Ainsi, l'œuvre devient comme un lieu de pantin, du verbiage et d'un bavardage flou. Après ces quiproquos qui emmaillent la pièce théâtrale d'Ionesco, étudions les répétitions.

2.3.- Les répétitions.

Par répétition, Forest et Conio (2020, p.70) notent : « Un procédé consistant à employer plusieurs fois un terme de manière à souligner celui-ci. » En effet, ce procédé consiste à revenir sur les mêmes mots ou expressions de manière à souligner

leur valeur. Chez Ionesco, les répétitions sont décrites de telle sorte que les personnages interviennent de façon ininterrompue et discontinue. A ce sujet, Ionesco (2020, p.86), écrit :

> « Les femmes prirent feu (…)
> L'eau prit feu…
> Prit feu, prit feu. »

Les personnages ionesciens communiquent de façon répétitive. Le substantif feu qui rime dans cette strophe donne à cette pièce un caractère mimodramique. Delbart (2020, p.217) renchérit cette figure de style, en précisant :

> « (…) Et, ajoutée à l'autocitation, et à la répétition, la pratique auto-traductrice engendre, si l'on veut, une impression de macro-répétition étendue aux deux patrimoines littéraires (Beckett et Ionesco) et de l'anglais et du français. »

Pour Delbart, le fait que ces deux auteurs dramaturges usent des répétitions dans leurs productions n'est pas fortuit, cela résulte du fait que ces derniers sont bilingues et ont pour langue de départ l'anglais pour Beckett et le français pour Ionesco. Ces répétitions sont décelées, lorsque Ionesco (2020, P.101), écrit :

> « C'est pas par là, c'est par ici.
> C'est pas par là, c'est par ici.
> C'est pas par là, c'est par ici. »

Toutes ces émanations de voix sonnent de la musique ionescienne au sein cette pièce de théâtre. Par ailleurs, Delbart (2020, p.207), confirme cet engouement des répétitions chez Beckett et Ionesco, en écrivant : « Ionesco et Beckett se servent abondamment de la fonction mélodique de la répétition. Elle scande un paragraphe. » Cette façon de revenir sur les mêmes phrases, traduit l'amour que ces dramaturges bilingues accordent à la langue française qui devient comme leur langue de prédilection. À ce propos, Ionesco (2019, P.140)[8] déclare :

> « Dans ma vie, j'ai parlé trois langues qui ont fait de moi ce que je suis aujourd'hui : l'espagnol, bien sûr, le français, un sabir catholique enfin, dont peu de gens conservent le souvenir. J'ai parlé le castillan avec répugnance, je l'ai souvent dit, parce qu'il reste dans mon souvenir associé aux hurlements de la guerre, aux cris, aux insultes (…). »

Ionesco qui fut polyglotte, éprouve des réminiscences de ses langues si bien que dans son travail d'écriture et d'autotraduction, il s'y répète. En fin de compte, les

[8]. M. Castillo, in *De père français*. Dans son ouvrage, il parle de la difficulté que rencontre un écrivain polyglotte sur une terre d'immigrés. Il est souvent sujet aux répétitions.

œuvres hybrides de ces trois polyglottes Beckett, Ionesco et Adamov se ressemblent du point de vue de l'écriture et du style. À ce sujet, Jacquart (2019, p.107) pense que

« Beckett, Ionesco et Adamov ont pris conscience que ce qu'on exprimait traditionnellement sous forme verbale pouvait être exprimé autrement, en faisant appel à toutes les ressources du théâtre afin de s'exprimer plus spectaculairement et plus efficacement. Au lieu de dire, on ferait sentir. » Pour ces trois dramaturges, cette façon d'introduire les répétitions dans leurs pièces de théâtre n'est pas fortuite. Ils veulent innover avec le Nouveau- Théâtre pour se démarquer du théâtre traditionnel. Ainsi, pour bien assimiler les répétitions chez Ionesco, il nous est important d'étudier les jeux langagiers.

3 : Les jeux langagiers

En ce qui concerne les jeux langagiers, Patrice Pavis (2021, P.287) nous propose cette définition :

> « Le jeu de théâtre (tel était autrefois le nom pour le jeu de scène, ce que fait l'acteur en dehors de son discours) est la partie visible et proprement scénique de la représentation. Il oblige le spectateur à recevoir l'ensemble des événements dans la force de l'énonciation. »

Par jeux langagiers, on entend, l'ensemble des fantaisies utilisées dans un dialogue. Dans le théâtre de l'absurde, le verbe semble céder sa place aux mimes. Ionesco (2021, p.187) affirme :

> « Mais tout est langage dans le théâtre : les mots, les gestes, les objets, l'action, l'action elle-même car tout sert à exprimer, à signifier. La langue perd son prestige au profit du langage scénique. Le dramaturge devient sémiologue, artisan du signe. »

Pour Ionesco, les gestes ou les mimes sont également importants dans le théâtre. Ainsi, s'exprime Ionesco (2019, p.188) lors d'une interview accordée :

> « Mais il n'ya pas que la parole […] Tout est permis au théâtre : incarner des personnages, mais aussi matérialiser des angoisses, des présences intérieures. Il est donc non seulement permis, mais recommandé, de faire jouer les accessoires, faire vivre les objets, animer les décors, concrétiser les symboles. »

Le théâtre d'Ionesco se démarque des poncifs dramaturgiques traditionnels et fonctionne selon sa propre concaténation pour se converger vers le Théâtre de l'Absurde. Or, le théâtre est un genre littéraire axé sur le dialogue, tandis que chez Ionesco, les paroles se substituent aux mimes. Cela est perceptible dans cette scène d'Ionesco (2020, p.96) :

« Les cacaoyères ne donnent pas des cacahuètes, donnent du cacao ! Les cacaoyers des cacaoyères ne donnent pas des cacahuètes, donnent du cacao… »

Ces paroles tiennent lieu d'une récitation. Les personnages parlent sous une certaine dictée. Ces jeux langagiers rendent incohérente la conversation entre les protagonistes. Nous pouvons encore lire ces jeux langagiers d'Ionesco (2020, P.40-41) dans cette scène :

« M. Smith
Hm.
Mme. Smith
Hm, hm.
Mme. Martin
Hm, hm, hm.
M. Martin
Hm, hm, hm, hm.»

Dans cette scène, c'est monsieur Smith qui ouvre le dialogue, à demi-mot. Son épouse le rejoint en répétant les mêmes caractères, tandis que chez le couple Martin, c'est l'épouse Martin qui engage la conversation, en suivant le rythme du couple Smith. Cependant, monsieur Martin clôture le dialogue en employant quatre fois ces mots. Toutefois, ces mots présentés sous forme d'onomatopées, revêtent un aspect mimodramique. Ainsi, Lynes (2019, p.189), note ce qui suit :

« Tout est exprimé directement par les mouvements, des gestes, des sons, des objets et des mots qui, comme notre existence, ne sont que des moyens de communication imparfaits (…) ou de la musique.»

Les gestes constatés dans cette pièce de théâtre, confirment le primat du geste sur la parole. C'est à juste titre que Jacquart (2021, p.191) pense :

> « Ce bilan de la faillite des mots reconstitué à partir d'éléments épars (…) comprendre pourquoi le théâtre de dérision (…) exploite les gestes, les éléments scéniques, et les structures sémiologiques. »

Au XXe siècle, avec l'apparition du Nouveau- Théâtre, le verbe cède sa place aux mimes. Outre les gestes qu'utilisent les personnages ionesciens, on y retrouve également d'autres jeux langagiers chez Ionesco (2020, p.96) sous formes d'anagramme :

« Mme. Martin
Touche pas ma babouche !
M. Martin
Bouche pas la babouche !

M.Smith
Touche pas la mouche, mouche pas la touche.
Mme. Martin
La mouche bouge »

Ces anagrammes résonnent comme un refrain qu'entonnent les personnages sur scène. On a l'impression que le geste joue un rôle primordial sur le langage.

3-1 : Les répliques

Pavis (2020, p.185) définit les répliques comme « L'intervention émise en une seule et brève voix par les personnages. » Les répliques, ce sont des courtes interventions des personnages dans un texte. Ionesco (2020, P.67) a plusieurs fois inséré de courtes répliques dans sa production :

« Mme. Smith
Commencez
M. Martin
Commencez !
Mme. Martin
Silence, il commence. »

Ces répliques marquent une conversation cachée entre les personnages ionesciens. Ces derniers se communiquent de façon laconique. Outre ce dramaturge qui fait l'économie des mots dans sa pièce de théâtre, il en est de même pour Beckett (2021, P.10) :

« Vladimir (froissé, froidement) –Peut-on savoir où monsieur a passé la nuit ?
Estragon-Dans un fossé.
Vladimir (épaté).-Un fossé où ça ?
Estragon. (Sans geste).-Par là ?
(Silence) »

Vladimir et Estragon sont à l'attente de Godot. Le fait que ce dernier tarde à venir, irrite ces deux compagnons. Beckett comme Ionesco, se démarque du théâtre traditionnel pour former le Théâtre de l'Absurde. Ionesco (2020, p.100) précise d'autres répliques dans cette scène :

« M.Smith
C'est !
Mme. Martin
Pas !
M. Martin
Par !
Mme. Smith

Là !
M. Smith
C'est !
Mme. Martin
Par !
M. Martin
I !
Mme. Smith
Ci ! »

Ces répliques ne traduisent aucun message, mais elles tiennent lieu d'une chanson. C'est une chorale où chacun d'eux y ajoute sa voix, en faisant des solos pour former un chœur. Ce laconisme des propos des personnages, donne lieu à une sorte de camouflage où ces derniers évitent d'être répertoriés. Après ces répliques, étudions les tirades pour voir comment les personnages communiquent de façon ininterrompue.

3.2.- Les tirades

Par tirade, on entend, de longues phrases prononcées par les personnages sur scène. Chez Ionesco, les tirades tiennent lieu d'un monologue tel que le note Ionesco (2020, P.11-12) :

> « Mme. Smith : Tiens, il est neuf heures. Nous avons bien 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 (…) M. Smith, continuant sa lecture, fait claquer sa langue.»

Madame Smith, fait une description des faits à son mari qui, malheureusement, ne s'en offusque pas. Il claque sa langue et continue sa lecture. Cette conversation est encore visible chez Beckett (2020, P.15) :

> « Willie- Dors.Winnie (Revenant de face, joyeuse) : Oh il va me parler aujourd'hui, oh le beau jour encore que ça va être ! (Un temps. Fin de l'expression heureuse.) Encore un… »

Winnie et Willie sont contents d'avoir passé un séjour agréable. Ces tirades, concourent à l'idée de l'absurde dans cette pièce de théâtre. Winnie exprime sa joie, mais ne termine pas ses propos. Tout se propage dans les coulisses. Cependant, Ionesco (2019, p.29), répond lors d'une interview, en disant :

> « On a dit que j'étais écrivain de l'absurde ; il ya des mots comme ça qui courent les rues, c'est un mot à la mode qui ne le sera plus. En tous cas, il est maintenant assez vague pour ne plus rien vouloir dire et pour tout définir facilement. »

Le fait que les personnages ionesciens parlent pour ne rien dire, contribue déjà au renouvellement des formes dramatiques qu'on a classées dans le Théâtre de l'absurde. Lisons d'autres tirades chez Ionesco (2020, p.14) au travers de ce qui suit : « Mme. Smith : Mrs Parker connait un épicier roumain… Londres. ». Cette tirade s'apparente à un monologue dans lequel un seul protagoniste soliloque. Ces fantaisies trouvent leur répondant dans l'épanorthose.

3.3- L'épanorthose

Au XXe siècle, l'épanorthose s'avère une figure abondamment utilisée par les dramaturges du Nouveau Théâtre pour consolider le langage et l'absurdité. L'épanorthose, Selon Pierre Fontanier (2019, p.408-409) s'entend comme :

> « Une rétroaction(qui)consiste à « revenir » sur ce qu'on a dit, ou pour le renforcer, ou pour l'adoucir ou même pour le réfracter tout à fait, suivant qu'on affecte de le trouver ou qu'on le trouve en effet faible, ou trop fort, trop peu sensé ou trop peu convenable. »

Retenons que l'épanorthose est le fait de revenir sur un terme en l'acceptant et en le nuançant pour en donner de la valeur. Lisons cela au travers de cette page qu'énonce Ionesco (2020, p.19-20) :

> « M. Smith : Elle a des traits réguliers et pourtant on ne peut pas dire qu'elle est belle. Elle est 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… »

Ces propos traduisent l'angoisse existentielle qui anime les personnages ionesciens. M.Smith est incapable de préciser avec exactitude la beauté de son épouse. L'épanorthose se lit également par l'hésitation du couple Martin telle que décrite par Ionesco (2020, p.27-28) :

> « M. Martin : Mes excuses, madame, mais il me semble vous avoir déjà rencontrée quelque part. Mme. Martin : À moi aussi, monsieur, il me semble que je vous ai déjà rencontré quelque part. M. Martin : Ne vous aurais-je pas déjà aperçue, madame, Manchester, par hasard ? Mme. Martin : C'est très possible. Moi, je suis originaire de la ville de Manchester ! Mais je ne me souviens pas très bien, monsieur (…) aperçu, ou non !»

Le couple martin qui, longtemps vit ensemble, ne se reconnait plus lors d'une pérégrination. Il s'interroge inlassablement pour se rappeler leurs identités. En fin de compte, ils concluent qu'ils étaient mari et femme. Cette fréquence du procédé est

chère à Ionesco, et par-delà à d'autres écrivains de son époque à l'instar de Beckett (2019, p.15)[9] :

> « Un petit chien le suivait, un poméranien, je crois, mais je ne crois pas. Je n'en étais pas sûr(…) un peu plus loin. »

Toutes ces hésitations langagières, montrent combien Beckett développe l'absurdité. Enfin, en dehors de la dénégation du dire, l'usage de l'épanorthose se traduit par le scepticisme. L'acteur dit donc son doute et sa perplexité dans la maitrise de la réalité.

[9]. *Molloy* est le premier roman de la trilogie romanesque de Samuel Beckett. Il est suivi de *Malone meurt*, puis de *l'Innommable.*

Conclusion

Au terme de cette réflexion, force-nous était d'examiner comment ce dramaturge manipule le langage sur une terre d'immigrés. Nous avons démontré que ce dramaturge met l'absurde au service de son œuvre en parodiant le théâtre classique qui était fondé sur le dialogue. Ainsi, nous avons structuré notre étude en trois chapitres solidaires. Le premier était axé sur le cadre théorique, en passant par la trame du récit. Cette partie consistait à faire une recension des travaux sur Ionesco pour montrer l'originalité de notre thème. Le deuxième module, titré les formes de discours a révélé que le dialogue chez Ionesco se présente comme un moment de divertissement et que les propos des acteurs se propagent dans les coulisses. Ensuite il y a des quiproquos qui montrent l'incommunicabilité et l'illogisme des faits. Le dernier était basé sur les jeux langagiers. Le dramaturge y introduit également la fonction mélodique de la répétition qui lui est un élément cher. Ces répétitions sont dues à l'autotraduction et au polyglotisme de l'auteur. À travers la fonction de l'épanorthose, Ionesco se donne une double image des personnages qui conversent, mais dans le scepticisme qui traduit leur angoisse existentielle. Ainsi, cette usure trouve son répondant dans ces figures de style précitée.

Bibliographie

Bassène, I. (2018). *Le tragique dans l'œuvre d'Eugène Ionesco*: Paris, France : Notes de lecture.

Beckett, S. (1952).*En attendant Godot.* Paris, France: Minuit.

Beckett. S. (1953). *Molloy*. Paris, France : Minuit.

eckett. S. (2020), *En attendant Godot*. Paris, France : Minuit.

Beckett, S. (2020). *Oh Les beaux jours*, suivi de *Pas moi*. Paris, France : Minuit.

Castillo, Michel, D. (2019). *De père français*. Paris, France : Fayard.

Delbart. Anne R. (2021). *Les Exilés du langage*, Un siècle des écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000), Limoges, France : Pulim.

Engelbert, M. (2020). Défis *du récit scénique : Formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et Duras*. Paris, France : Droz.

Fontanier, P. (2019). *Les Figures du discours.* Paris, France : Flammarion.

Forest, P. et Conio, G. (2021). *Dictionnaire fondamental du français littéraire*. Paris, France : Pierre Bordas et Fils.

Greimas, A., et Courtès, J. (2022). *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, France : Hachette.

Ionesco, E. (1952). *La Cantatrice chauve, Suivi de La Leçon*. Paris, France : Gallimard.

Ionesco, E. (2020). *La Cantatrice chauve, Suivi de La Leçon*. Paris, France : Gallimard.

Ionesco, E. (2021). *Rhinocéros*. Paris, France : Gallimard.

Ionesco, E. (2021).Macbett. Paris, France: Gallimard.

Ionesco, E. (2021). *Pour et contre-notes*. Paris, France : Folio. Essai et Gallimard.

Ionesco, E. (2021). *Notes et contre-notes*. Paris, France : Gallimard.

Ionesco, E. (2022). *Antidotes*. Paris, France : Gallimard.

Jacquart, E. (2021). *Le théâtre de dérision : Beckett, Ionesco, Adamov*. Paris : Tel. Gallimard.

Larthomas, P. (2022) *Le langage dramatique*. Paris, France : Armand Colin.

Lupas, M. C. (2011). *L'art des journaux intimes de M. Eliade, E. Ionesco, M. Sébastian et N. Steinhardt, 1927-1987.*Paris, France : Notes de lecture.

Lynes, C. (2021). In *Le théâtre de dérision*. Paris : France : Tel. Gallimard.

Pavis, P. (2020). *Dictionnaire du théâtre,* Paris, France : Armand Colin.