

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE DE BATNA 2 – MOSTEFA BEN BOULAI



FACULTE DES LETTRES ET LANGUES ETRANGERES
DEPARTEMENT DE FRANÇAIS

Thèse en vue de l'obtention du diplôme de Doctorat en Sciences
Spécialité : Français
Option : Sciences des Textes Littéraires

Les représentations sociales de la symbolique dans le théâtre d'Eugène Ionesco

Présentée et soutenue par :

M^{me} Roïya KHIREDDINE

Sous la direction de :

P^R Saïd KHADRAOUI

Membres du jury :

Dr EL KHALIFA Mahdia
Pr KHADRAOUI Saïd
Dr BOUTAMINE Leila
Dr AMROUCHE Fouzia
Dr FAID Salah
Dr BENZID Aziza

Président
Rapporteur
Examineur
Examineur
Examineur
Examineur

Université de Batna 2
Université de Batna 2
Université de Batna 2
Université de M'sila
Université de M'sila
Université de Biskra

Année Universitaire : 2019- 2020

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE DE BATNA 2 – MOSTEFA BEN BOULAIID



FACULTE DES LETTRES ET LANGUES ETRANGERES
DEPARTEMENT DE FRANÇAIS

Thèse en vue de l'obtention du diplôme de Doctorat en Sciences
Spécialité : Français
Option : Sciences des Textes Littéraires

Les représentations sociales de la symbolique dans le théâtre d'Eugène Ionesco

Présentée et soutenue par :

M^{me} Roïya KHIREDDINE

Sous la direction de :

PR Saïd KHADRAOUI

Membres du jury :

Dr EL KHALIFA Mahdia

Pr KHADRAOUI Saïd

Dr BOUTAMINE Leila

Dr AMROUCHE Fouzia

Dr FAID Salah

Dr BENZID Aziza

Président

Rapporteur

Examineur

Examineur

Examineur

Examineur

Université de Batna 2

Université de Batna 2

Université de Batna 2

Université de M'sila

Université de M'sila

Université de Biskra

Année Universitaire : 2019- 2020

La science et l'art ont ceci de commun que tous deux sont là pour rendre aux hommes la vie plus légère, l'une pourvoit à leur subsistance, l'autre à leur divertissement.

Bertolt Brecht
Petit organon pour le théâtre

Ce que l'on a écrit sur moi-même est, quantitativement, incomparablement plus important que ce que j'ai écrit moi-même. Je m'instruis à la lecture des commentaires que l'on a écrits déjà sur moi, à tel point que si j'avais de la mémoire, et si j'étais un esprit méthodique, je pourrais faire une thèse de doctorat sur mon œuvre.

Eugène Ionesco,
Notes et contre-notes

Dédicace

A ceux que j'aime et admire indéfectiblement, mes parents.

Au phare qui scintille dans ma vie, mon mari.

Aux incorruptibles qui ne « seront jamais rhinocéros » et qui se battent pour la liberté de pensée.

Remerciements

En premier lieu, je tiens à remercier mon directeur de recherche, Monsieur Saïd Khadraoui, qui m'a accompagnée durant ce parcours laborieux et dont l'attitude, les encouragements et les directives ont permis la concrétisation de ce travail.

Je tiens aussi à remercier Monsieur Driss Ablali qui m'a orientée et aidée dans mes recherches durant les trois semestres que j'ai effectués à l'Université de Lorraine – site de Metz.

Je sais gré aux membres du jury de ma soutenance d'avoir pris la peine d'évaluer ce travail, aussi de leur présence et patience.

Je remercie tous les enseignants que j'ai eu la chance d'avoir depuis mon premier jour à l'école jusqu'à maintenant. J'ai une pensée particulière pour Madame Samira Boubakour et Madame Souad Debbache qui m'avaient initiée à la recherche universitaire. Aussi, Monsieur Saïd Saïdi dont les propos n'ont fait que renforcer ma fascination pour la littérature.

Je suis reconnaissante aux membres de ma Famille qui ont participé, chacun à sa manière, à ce projet. Particulièrement, mon mari qui a toujours eu foi en moi et encouragée même dans les moments écrasants de doute, ma mère qui m'a enseigné rigueur et persévérance, mon père qui m'a inculqué un regard critique toujours fait de recul.

- Sommaire -

Introduction générale	p.07
Partie I : Réalité théâtrale	
Chapitre I : tradition et variation	
Introduction.....	p.23
I.I.1 Littérarité, théâtralité et théâtralisation	p.23
I.I.2 “Le vrai, le beau, le bien” n’est plus	p.27
I.I.3 Structure dramatique, une architecture du funambule.....	p.39
I.I.4 Croquis du personnage.....	p.48
I.I.5 L’espace en perdition.....	p.53
I.I.6 Le temps brouillard.....	p.57
Conclusion.....	p.60
Chapitre II : contemporanéité ionescienne	
Introduction.....	p.62
I.II.1 Réévaluation générique : absurde a-t-on dit ?.....	p.62
I.II.2 Corpus, thèmes et fabulations.....	p.64
I.II.3 Dispositions architecturales et dramatiques	p.76
I.II.4 Personnification théâtrale.....	p.98
I.II.5 Spatialité eugénique.....	p.106
I.II.6 Arrêter le temps.....	p.109
Conclusion.....	p.112
Partie II : Réalité nébuleuse	
Chapitre I : stratification du réel	
Introduction.....	p.116
II.I.1 Réel, imaginaire et symbolique	p.116
II.I.2 De la distanciation et des détours.....	p.138
Conclusion.....	p.143
Chapitre II : Stratifications significatives	
Introduction.....	p.145

II.II.1 Tendances significatives.....	p.145
II.II.2 Signes à découvert.....	p.147
II.II.3 Signes fabriqués	p.149
II.II.4 De proximité en distance.....	p.179
Conclusion	p.186

Partie III : réalité sociale

Chapitre I : sociocritique théâtrale

Introduction.....	p.189
III.I.1 Ionesco, ou la bizarrerie Eugène ?	p.189
III.I.2 Socialité, sociocritique et représentativité.....	p.195
III.I.3 Réalisme, masquage et sociocritique	p.200
III.I.4 Sociocritique et théâtre : un mariage à fêter.....	p.202
Conclusion.....	p.206

Chapitre II : sociocritique ionescienne

Introduction.....	p.208
III.II.1 Positionnement actanciel de la massification.....	p.209
III.II.2 Sociocritique d'une société ionescienne.....	p.215
III.II.3 Représentations sociales dans le corpus.....	p.217
III.II.4 "Just another brick in the wall"	p.236
Conclusion.....	p.239

Conclusion générale.....	p.241
---------------------------------	--------------

Ressources bibliographiques.....	p.249
---	--------------

Table des matières.....	p.255
--------------------------------	--------------

Résumés.....	p.260
---------------------	--------------

- Introduction générale -

DAISY [à Bérenger]

Je ne te croyais pas si réaliste, je te croyais plus poétique. Tu n'as donc pas d'imagination ? Il y a plusieurs réalités ! Choisis celle qui te convient. Evade-toi dans l'imaginaire.

*Eugène Ionesco,
Rhinocéros*

Il suffirait parfois de fermer les yeux et de se laisser envahir par ces divagations incongrues de la pensée humaine pour matérialiser dans son esprit ce que fût, jadis, l'Empire Romain. Si vaste et inébranlable, il n'en demeure pourtant que de tragiques vestiges.

Parmi ces derniers, et sans lesquels il est bien inenvisageable d'imaginer une cité romaine, les amphithéâtres qui inspirent mille et un fantasmes. Ces lieux où nobles et moins nobles se rassemblaient pour clamer les gladiateurs et célébrer tant d'autres spectacles, fascinent tant sur le plan architectural qu'idéal.

Dans le développement de notre présent propos, nous allons nous intéresser à l'amalgame de deux éléments du classement quinaire hégélien¹ des arts, l'architecture et la poésie, c'est-à-dire le théâtre.

Le terme de théâtre fait jaillir beaucoup de représentations mentales. Selon les conjonctures, il fait penser à la bâtisse, lieu même de l'activité théâtrale, où se réunissent le temps d'un spectacle des gens de divers horizons. Il y a aussi les métiers du théâtre, aussi nombreux soient-ils, qu'ils concernent le jeu ou la machinerie. A plus grande échelle, il peut aussi renvoyer aux multiples rouages de l'industrie du spectacle et ses retombées économiques.

Toutefois, nous faisons le choix d'arrêter notre regard sur l'acception littéraire de ce terme :

Paradoxe : art du raffinement textuel, de la plus haute et de la plus complexe poésie, d'Eschyle à Jean Genet ou Koltès, en passant par Racine ou Hugo – art de la pratique ou d'une

¹ Hegel distinguait cinq formes majeures de l'expression artistiques, à savoir l'architecture, la sculpture, la peinture, la musique et la poésie. Ce classement commence par l'art le plus matériel et le moins expressif allant vers l'art le plus expressif mais le moins matériel.

pratique à gros traits, à grands signes, à redondances : il faut être vu, il faut être compris de tous.¹

Si le théâtre est un art que se partagent un nombre incommensurable d'auteurs et de lecteurs, il est aussi un matériau complexe à apprivoiser. Sa beauté ainsi que la difficulté de l'appréhender résultent de la disparité de sa nature intrinsèque qu'il est difficile de cerner et d'analyser.

A ce titre, il nous semble que la définition suivante de Roland Barthes est celle qui illustre le mieux notre pensée et honore légitimement ce genre littéraire :

Qu'est-ce que le théâtre ? Une espèce de machine cybernétique. Au repos, cette machine est cachée derrière un rideau. Mais dès qu'on la découvre, elle se met à envoyer à votre adresse un certain nombre de messages. Ces messages ont ceci de particulier qu'ils sont simultanés et cependant de rythmes différents ; en tel point du spectacle, vous recevez six ou sept informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes, de leurs mimiques, de leurs paroles, mais certaines de ces informations tiennent (c'est le cas du décor), pendant que d'autres tournent (la parole, les gestes) ; on a donc à faire à une véritable polyphonie informationnelle²

Il est clair qu'un projet de recherche, mené de surcroît par une seule personne, ne peut à lui seul se targuer de braver toutes les composantes de ce message théâtral. En l'occurrence, nous écartons les éléments propres à la représentation scénique tels que les attitudes, mimiques et postures des comédiens, l'éclairage et la musique, les interactions entre comédiens et public...etc.

Somme toute, nous nous concentrons uniquement sur le matériau textuel à l'origine des cas cités précédemment, c'est-à-dire les pièces théâtrales dans la version originale créée par l'auteur, sans intervention aucune de la part d'un metteur en scène. Dans ce travail, nous sommes directement attachée à la question de : « *la*

¹ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Belin, 1996, p.11.

² BARTHES Roland, *Littératures et signification*, Essais critiques, Paris, Seuil, 1964, p.258.

confrontation des signes les plus divers, à l'étude de la sémiologie¹, c'est-à-dire au fonctionnement des signes dans la vie sociale. »².

En outre, dans ce vaste répertoire littéraire dont l'origine remonte à des millénaires, nous étudierons le théâtre du XX siècle en Europe, essentiellement en France, dit théâtre contemporain, de l'absurde ou d'Avant-garde.

C'est dans les années cinquante, à une époque encore ternie par les affres de la Guerre, qu'une génération d'écrivains se lance dans l'exploration de nouvelles attitudes vis-à-vis de l'écriture dramatique motivée par l'idée que : « *Renouveler le langage, c'est renouveler la conception, la vision du monde.* »³ :

Bien que les auteurs de cette génération ne soient pas liés par un pacte, qu'ils ne partageant nullement le même univers et qu'ils n'usent pas des mêmes techniques d'écriture, il est aisé d'apercevoir la convergence de leurs démarches respectives pour peu qu'on renonce de les définir et à les regrouper selon les thèmes qu'ils mettent en œuvre.⁴

A citer les plus célèbres, des auteurs comme Samuel Beckett, Eugène Ionesco ou encore Arthur Adamov s'accordent tacitement dans le fait de (re)mettre en cause les règles de la dramaturgie⁵ classique.

Concrètement, cela se manifeste le plus souvent par le renoncement au sens censé accompagner le cheminement d'une fable, la désarticulation du langage et de la parole, l'introduction de nouveaux types de personnages, l'absence de la temporalité ou des repères temporels, l'inexistence de l'intrigue et surtout, il est : « *impossible de tirer le moindre renseignement sur la vision du monde et les implications philosophiques du texte* »⁶.

La Cantatrice chauve d'Eugène Ionesco parue en 1950 est l'une des œuvres ayant sonné l'avènement de ce nouveau genre que les critiques envisageaient d'un œil

¹ « *Processus du fonctionnement du signe dans les relations signifiant-signifié-référent.* » in KOWZAN, Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, Nathan université, 1992, p.52.

² *Ibid.*, p.09.

³ IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, p.154.

⁴ ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre contemporain*, Paris, Gallimard, 1994, p.389.

⁵ « *la dramaturgie [est] la science des règles qui doivent présider à la composition d'une pièce de théâtre et à sa mise en scène.* » in PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p.163.

⁶ *Ibid.*, p.2.

circonspect. Pièce foncièrement atypique, elle fût loin de faire l'unanimité auprès du public. Or « *si les insuccès continuent, ce sera vraiment le triomphe.* »¹, de fil en aiguille, les salles de théâtre quasiment vides des débuts finissent combles. D'ailleurs, elle détient le record de la pièce la plus jouée en France².

De la sorte, son auteur passe du statut de renégat à celui de l'auteur le plus célèbre de France en matière de théâtre contemporain. Cela n'est pas sans incidence sur son identité littéraire : Ionesco est autant jaugé que ses œuvres, critiques et théoriciens le dissèquent tous azimuts.

On le taxe d'emblée d'une réputation dont il ne se défera jamais à cause de *La Cantatrice chauve*, principalement, ainsi que d'autres de ses œuvres. Anne Ubersfeld, la grande spécialiste française de la question dramatique, estime, comme tant d'autres, que le dialogue ionescien : « *n'est ni dialogique, ni dialectique : il est absurde.* »³. Eugène Ionesco est "l'auteur théâtral de l'Avant-garde" par excellence, le verdict est prononcé.

Or, le concerné, Ionesco lui-même, n'a jamais proprement consenti à cette qualification : « *On a dit que j'étais un écrivain de l'absurde ; il y a 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 dès maintenant assez vague pour ne plus rien vouloir dire et pour tout définir facilement.* »⁴. Ionesco a souvent indiqué dans ses propos qu'il était victime d'une incompréhension générale. Il expliquait, par exemple, au sujet de *La Cantatrice chauve* :

*il n'y avait pas dans cette pièce une structure abstraite, on n'a pas compris cette pièce en dehors d'un philosophe qui s'appelle Jean-Pouillon [...] plusieurs idéologues ont voulu s'en emparer, on a dit que c'était une critique du parler petit-bourgeois...etc. C'était surtout mon étonnement devant le comportement des gens.*⁵

¹ IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, op.cit., p.301.

² *La Cantatrice chauve* et *La leçon* sont jouées sans interruption au théâtre de la Huchette à Paris depuis 1975.

³ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, op.cit., p.217.

⁴ IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, op.cit., p.293.

⁵ PETTIGREW, Damien, *Rencontre avec Ionesco*, un film de Arte éditions et Portrait et compagnie, 2009.

En outre, dans ce contexte d'après-Guerre où selon lui : « 49% des Français étaient pour les tueurs allemands, 49% pour la Russie de Staline, qu'on félicitait d'avoir aidé les Allemands à se jeter sur l'occident. »¹, la majorité des critiques lui « reprochait vivement d'être asocial »². Il ne répondait pas aux injonctions de l'opinion publique : « on attend de vous que vous délivriez un message. Pour le moment, vos pièces n'apportent pas le message que nous espérons de vous. »³. Deux postures qu'il revendiquait fièrement car il aimait se penser affranchi de toutes les normes.

Tandis que Portugal, il est présenté comme un auteur résistant notamment grâce à son œuvre majeure, *Rhinocéros*. Paradoxalement, la critique souligne le mépris du conformisme qui en ressort. Ce qui, en soi, n'est autre qu'une prise de position ostensible de la part de l'auteur.

Les avis sur Ionesco sont pléthore et divergents, pourtant, il est difficile de cerner une personne qui se présente elle-même de cette façon : « Je ne sais pas qui je suis, je ne sais pas ce que je fais ici, je ne sais ni d'où je viens, ni où je vais. Je sais ce que c'est que d'avoir écrit »⁴. Roumain naturalisé Français, membre de l'Académie française, auteur farfelu mais néanmoins célèbre, s'il est une chose qui définisse Ionesco, c'est son œuvre prolifique.

Qu'il s'agisse du *Roi se meurt*, *d'Amédée ou comment s'en débarrasser* ou de *l'Impromptu de l'Alma*, c'est toujours à travers le prisme de l'absurde que ses œuvres sont lues et étudiées. Chose qui nous semble bien dommage car, autant la critique se montrait affirmative quant à ses postures dramaturgiques, « sur la nature du théâtre, il s'est interrogé toute sa vie. »⁵.

Deux éléments ont particulièrement retenu notre attention et attiser notre curiosité : l'attrait de Ionesco à la fois pour l'imaginaire et le symbolique. Dans une démarche de recherche et du fait que « L'esprit scientifique exige que tout soit remis

¹ IONESCO, Eugène, *Présent passé passé présent*, Paris, Gallimard, 1968, p.57.

² IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, *op.cit.*, p.131

³ *Ibid.*, p.108

⁴ PETTIGREW, Damien, *op.cit.*

⁵ IONESCO, Marie-France, fille de Ionesco in RAMADE, Frédéric, *Eugène Ionesco, quoi de neuf?*, Un film de Zadig productions, INA, 2009.

en question à tout instant. »¹, nous nous sommes mis à envisager l'idée que, dans le cas de certaines de ses pièces, il s'agissait moins d'écriture de l'Absurde que d'éloignement du réel.

En outre, cet éloignement amène à une exploration théâtrale des tendances imaginaires mais aussi symboliques étant donné qu'à l'absence de sens (paradigme contemporain) s'oppose, en l'occurrence, la composition d'un sens masqué. De manière plus directe : **nous récusons l'étiquette de l'absurde dans certaines pièces d'Eugène Ionesco.** Nous étayerons ce constat dans ce qui suit.

Premièrement, Ionesco vouait une fascination pour l'imaginaire en tant que mode² d'écriture. Admirateur des surréalistes, il affichait un mépris prononcé quant à l'écriture réaliste. Il notait que : « *Les œuvres de psychologie, de psychanalyse, sociologie, métaphysique, d'esthétique bien sûr, philosophie de la culture, sont presque toutes fondées sur les œuvres imaginaires.* »³. C'est ce qu'il recoupaît sous l'expression "la vérité de l'imaginaire".

Ce rapport à la fiction amène un questionnement sur le symbolique sachant que les deux ont un point commun évident : le renoncement à la sobriété réaliste du dire littéraire et l'exploration de techniques qui libèrent la pensée et le langage. Ainsi, loin de l'évidence réaliste apparaissent des univers où les nuances foisonnent :

Par haine de la réalité contemporaine – haine double puisque cette réalité est haïe en tant que telle, mais aussi comme le référent constant du roman naturaliste –, l'idéalisme symboliste est naturellement porté vers tous les ailleurs que proposent les rêves, les mythes, les légendes. ⁴

Il semble que l'originalité de l'œuvre de Ionesco vienne du « *rapprochement entre "représentation théâtrale" et "représentation de la chose" »*⁵ : cet auteur invente un

¹ CARIOU, Marie, *Bergson et Bachelard*, Paris, PUF, 1995, p.23.

² Il paraît clair que l'imaginaire est un mode d'écriture, tels que le réalisme ou le symbolisme. Ainsi, chaque mode évolue en fonction de certaines règles et contraintes corrélativement à sa structure et ses objectifs.

³ IONESCO, Eugène, *Présent passé passé présent, op.cit.*, p.256.

⁴ BERTRAND, Marchal, *Le Symbolisme*, Paris, Armand Colin, 2011, p.121.

⁵ GIRARD, G, OUELLET, C, et RIGAUULT, *L'Univers du théâtre*, Tunis, Cérès, 1997, p.18.

langage dramatique singulier dont il faut maîtriser les codes pour être en mesure d'identifier ce qu'il dénote. Dans cette optique, Ionesco explique qu' :

Un autre genre de théâtre est encore possible. D'une force, d'une richesse plus grande. Un théâtre non pas symboliste, mais symbolique : non pas allégorique, mais mythique ; ayant sa source dans nos angoisses éternelles ; un théâtre où l'invisible devient visible, où l'idée se fait image concrète, réalité, où le problème prend chair ; où l'angoisse est là, évidence vivante, énorme ; théâtre qui aveuglerait les sociologues, mais qui donnerait à penser, à vivre au savant, dans ce qui n'est pas savant en lui ; à l'homme commun, par-delà son ignorance.¹

C'est pour ces raisons principalement que le théâtre d'Eugène Ionesco nous a particulièrement captivée, au-delà de notre intérêt pour les arts du spectacle. Certaines de ses œuvres laissent supposer l'existence de réseaux significatifs latents alors que le matériau dramatique, dans sa forme initiale, ne laisse rien transparaître.

Ce constat nous a amenée à restreindre notre réflexion à quelques œuvres de l'auteur dans lesquelles la socialité est partie intégrante de l'ensemble significatif. Ces pièces, au nombre de cinq, présentent certaines similitudes dont la plus notable est la relation conflictuelle qu'entretient l'individu avec la société.

Ce conflit a pour point de départ certaines méthodes que la société met en place pour empiéter sur l'entité individuelle. Cette dernière se trouvant assiégée sous la pression collective de membres de sa famille, de sa communauté ou d'amis est face à une alternative : subir cet état de fait pour rester dans le groupe, le refuser au risque d'en être exclue.

Cependant, ce n'est qu'au moyen d'indices que l'auteur sème tout au long de ses œuvres que la nature profonde de cette relation tendue peut être diagnostiquée, dans la mesure où l'itinéraire fabulaire se construit par le biais d'un mode d'ordre fictionnel.

¹ IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes, op.cit.*, p.307.

De la sorte, notre corpus¹ se compose, dans un ordre chronologique, des pièces suivantes : *Victimes du devoir*, *Jacques ou la soumission*, *L'avenir dans les œufs*, *Rhinocéros* et *Macbett*.

Dans ce travail intitulé : "Représentations sociales de la symbolique dans le théâtre d'Eugène Ionesco"², notre objectif est justement de comprendre la socialité des mécanismes dramaturgiques et symboliques grâce auxquels Ionesco matérialise ce conflit social.

Nous avons aussi l'intention de montrer que le mode fictionnel de la forme théâtrale opère comme un masque du discours³ qui sert à dissimuler l'idéologie des pièces du corpus.

C'est pourquoi notre problématique se profile comme ceci : quels sont les procédés de symbolisation du social dans le théâtre d'Eugène Ionesco ? En d'autres termes, comment se crée le sens donnant lieu aux représentations sociales de ce corpus aux airs contemporains ?

A ce questionnement principal, nous ajouterons d'autres plus ciblés dont la somme nous permettra de mettre le doigt sur l'objet de notre recherche. Ces questionnements s'ébauchent en trois volets :

Premièrement, comment se présente la contemporanéité du genre théâtral dans les pièces de notre corpus ? Qu'est-ce qui permet précisément qu'on dise, en l'occurrence, que Ionesco est un contemporain ? Qu'est-ce qui est immanent à sa théâtralité ?

¹ Dans l'ordre, Choubert, le personnage principal de *Victimes du devoir* acquière la capacité de se téléporter ; Roberte, personnage féminin de *Jacques ou la Soumission* a une figure ornée de trois nez ; dans *L'avenir est dans les œufs*, les personnages principaux donnent naissance à des œufs ; *Rhinocéros* est marquée par la métamorphose de plusieurs personnages en animal et *Macbett* est un mélange de manifestations paranormales de sorcières et fantômes.

² Chemin faisant, nous nous sommes aperçue que la formulation la plus adéquate du titre de ce travail de recherche serait : "Symbolisation du social dans le théâtre d'Eugène Ionesco".

³ La notion de "Masques du discours" a été développée au cours des travaux du colloque du même nom et qui a eu lieu à l'université Dokuz Eylül-Izmir, Turquie le 15-16 octobre 2015. Elle s'interroge sur : « *les stratégies discursives et extra-discursives qui donnent accès à une strate du sens, implicite, latente, sous-tendant le plan de la manifestation du discours.* ».

Deuxièmement, quels sont les procédés qui participent au masquage du sens ? Quel rôle joue l'imaginaire dans ce parcours ? Et quelles sont les différentes manières de s'éloigner du réel ?

Troisièmement, comment Ionesco traite-il dramaturgiquement la question de la place de l'individu dans la société ? Pourquoi, tout au long du corpus, il semble que l'auteur porte un regard acerbe sur la société ?

Dans cette optique, nous formulons l'hypothèse suivante : il est tout à fait possible de dépister dans les œuvres de notre corpus "une vision du monde" qui est, toutefois, masquée.

L'auteur recourt à une stratégie de détournement du sens appelée communément distanciation¹. Ainsi, pour déceler la socialité du corpus, il faudrait comprendre les aspects de cette stratégie et isoler, un à un, les filtres qui brident l'accès à la matière sémantique.

D'ailleurs, il semble que Ionesco apprécie particulièrement cet exercice de style qui consiste à jouer avec les nuances significatives : « *la vérité de la fiction est plus profonde, plus chargée de signification que la réalité quotidienne. Le réalisme, socialiste ou pas, est en deçà de la réalité.* »². Cette entreprise symbolique est aussi une façon élégante de valoriser son travail, de l'actualiser à chaque fois en fonction des contextes interprétatifs puisque : « *l'importance de l'œuvre dépendra de la densité des interrogations devenues vie* »³.

Afin de concrétiser l'objet même de ce travail de recherches, nous allons employer diverses approches. Elles s'organisent selon trois dialectiques.

Premièrement, dans une perspective théâtrale, nous optons pour une dramaturgie textuelle. Michel Pruner et Anne Ubersfeld encouragent cette démarche en soulignant le "primat du texte sur la représentation". D'ailleurs, on doit à la seconde l'expression qui parle d'elle-même : « il faut lire le théâtre ». Ionesco aussi

¹ Le terme et le concept sont de Brecht, cependant, nous définirons plus tard leurs différentes acceptions. De manière globale : « *Une reproduction qui distancie est une reproduction qui fait reconnaître l'objet, mais qui le fait en même temps paraître étranger.* » in BRECHT, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 2013, p.40.

² IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, op.cit., p.48.

³ *Ibid.*, p.25.

semble partager ce point de vue : « *Aucun spectacle shakespearien ne me captivait autant que la lecture de Hamlet, d'Othello...etc.* »¹.

Nonobstant, il faut préciser que : « *Le modèle d'analyse textuelle qui provient de nos lectures "intuitives" – spontanées et naïves – des textes est fortement influencé par les règles de la dramaturgie classique française (tragédie et comédie du XVIIe siècle)* »². Résultat, nous nous heurtons souvent à l'inadéquation de ce genre d'attitude à l'égard des textes d'Avant-garde.

En revanche, ce type de dramaturgie a l'avantage d'afficher une sorte de neutralité étant donné que les indications scéniques, observées dans leurs formes textuelles originales, permettent d'analyser les composants globaux d'une œuvre sans interférences extérieures quelles qu'elles soient.

En outre, « *la plus belle expression scénique est aussi éphémère que le sourire d'une jolie femme.* »³. Ainsi, travailler sur le texte nous garantit une référence immuable dont la solidité et la cohérence méthodologiques sont garanties.

Deuxièmement, dans un paradigme significatif, nous nous inscrivons dans une approche sémiotique⁴. Sachant qu'il y a autant de conceptions sémiotiques que de théoriciens, nous nous plaçons du côté de la sémiotique théâtrale d'Ubersfeld, principalement, et de Kowzan dans certaines situations. Elle-même se définit comme « sémiologue »⁵ de la dramaturgie textuelle dans la mesure où cette discipline sert à établir les systèmes de signes.

Il s'agit dans ce dessein de : « *montrer le sens, à la fois individuel (pour le sujet) et socio-historique, du dénouement* »⁶ en étudiant l'évolution du processus significatif. Nous partons du principe que le sens comme : « *les apparences, ça ne se copie pas, ça*

¹ *Ibid.*, p.53.

² PAVIS, Patrice, *Le théâtre contemporain*, Paris, Armand colin, 2011, p.12.

³ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, *op.cit.*, p.359.

⁴ Tadeusz Kowzan, principalement, et grands nombres de théoriciens utilisent similairement les termes de "sémiotique" et de "sémiologie". Nous ferons pareil, ici, en arrêtant notre usage à "sémiotique".

⁵ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, *op.cit.*, p.08.

⁶ *Ibid.*, p.65.

se fabrique. »¹, donc la sémiotique, envisagée ici, cherche à retracer les voies empruntées par les systèmes signifiants, pendant leur voyage.

Par ailleurs, la démarche sémiotique d'Ubersfeld s'inspire grandement de l'analyse du discours parce que :

*Certes, d'un point de vue méthodologique, la linguistique est privilégiée dans l'étude de la pratique théâtrale, non seulement pour le texte, principalement le dialogue, ce qui est évident, la substance de l'expression étant verbale, mais aussi pour la représentation, vu le rapport qui existe et que nous devons élucider entre les signes textuels et les signes de la représentation.*²

De surcroît, la démarche sémiotique a l'intérêt d'être orientée sur les questions du non-dit, c'est pourquoi elle nous paraît pleinement efficace lorsqu'il s'agit de l'associer à la pratique de la distanciation³ dans des environnements imaginaires et symboliques.

Troisièmement, dans le but d'identifier les représentations sociales du corpus, nous nous dirigeons naturellement vers une approche sociocritique. Le hic, c'est que l'union officielle⁴ entre théâtre et sociocritique est, finalement, assez récente :

*Les travaux menés en sociocritique, attachés à la construction discursive des représentations sociales, n'ont pas privilégié jusqu'à présent les textes dramatiques (cela ne veut pas dire qu'ils les ont ignorés). Le théâtre, forme sociale par excellence, suscite sans doute trop "spontanément" une approche relavant de la sociologie de la littérature, de la sociologie des pratiques, de la création ou de la réception, et non de la sociocritique, laquelle étudie "non pas le politique hors du texte, mais le social dans le texte, ou encore le texte comme pratique sociale parce que pratique esthétique et partie prenante dans l'élaboration et le fonctionnement des imaginaires sociaux"*⁵

¹ SARRAZAC, Jean-Pierre, *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, p.09.

² UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, op.cit., p.09.

³ La distanciation brechtienne fût une révolution intellectuelle dans le domaine théâtral, cependant, les méthodes de distanciation élaborées par Ionesco diffèrent de la première. Nous aurons, ultérieurement, l'occasion de développer ce propos.

⁴ Il y a eu, par le passé, des recherches mêlant sociocritique et théâtre mais il a fallu attendre les années deux mille pour prétendre à de vraies études conceptuelles et pratiques dans cette direction-ci.

⁵ BARA, Olivier, « Présentation » in *Sociocritique du théâtre*, sous la direction d'Olivier Bara, Études littéraires, vol. 43, n° 3, automne 2012, p.09.

En admettant que les travaux de Claude Duchet demeurent implacablement la référence majeure en matière de sociocritique générale, une reconsidération du statut de cette branche, en soi, ainsi que de ses rapports au genre théâtral s'est imposée comme nécessaire. Trop longtemps cantonnée au roman, la sociocritique a, cependant, évoluée et s'est autorisée l'examen de genres voisins, en l'occurrence le texte dramatique :

Parce qu'elle s'intéresse à tout ensemble sémiotique sans négliger de penser la singularité du texte littéraire, la sociocritique peut encourager un élargissement des corpus au-delà des seules œuvres canoniques, envisager les différentes formes de symbolisation et de textualisation du social selon les genres et sous-genres dramatique.¹

Dès lors, notre appui en termes de sociocritique théâtrale sera l'ouvrage de *Sociocritique du théâtre*, sous la direction d'Olivier Bara². Ce projet a le mérite de réconcilier socialité et théâtralité, sans cesser de rappeler que ce terrain est encore en friche. D'autre part, nous nous référons aussi aux travaux de Pierre Zima en matière de sociosémiotique³.

Nous agrémenterons ces trois approches des observations et commentaires d'Eugène Ionesco sur le genre théâtral car ils se développent autour de champs multiples.

Dans une optique structurelle, nous avons organisé notre travail en trois parties, c'est ce qui nous paraît le plus à propos pour répondre à notre problématique et ses questionnements complémentaires.

Chaque partie se compose de deux chapitres : le premier est un florilège de contributions définitives et théoriques. Le second, même s'il comporte par endroits des remarques d'essence notionnelle, est une inspection concrète des œuvres de notre corpus. Ainsi, chaque partie a ses propres interrogations et objectifs.

Dans la première partie, « Réalité théâtrale », le premier chapitre intitulé « tradition et variation » retrace l'évolution du genre théâtral de l'Antiquité à l'époque

¹ *Ibid.*, p.15.

² *Ibid.*

³ Compromis théorique entre la sociocritique et la sémiotique.

moderne. Nous établirons, à travers un parallèle constant entre “les classiques” et les modernes, une ébauche de tous les éléments constitutifs du tissu dramatique et inhérents à sa nature.

Comme son nom l’indique, le second chapitre « contemporanéité ionescienne » cherche à décrire le fonctionnement dramaturgique des pièces du corpus. Cela demande une analyse du genre en soi, des thématiques développées ainsi que des rapports entre les protagonistes. Les mécanismes qui conditionnent l’architecture de ces textes dramatiques tels le rapport au temps, à l’espace et à la parole seront aussi passés au crible.

La deuxième partie désignée par « Réalité nébuleuse » se compose des chapitres « stratification du réel » et « stratifications significatives ».

Le premier a pour objectif de comprendre les caractères dominants des traits du réel, de l’imaginaire et du symbolique ainsi que leur fonctionnement textuel et significatif. Nous essayerons ensuite de saisir l’influence de chaque type scripturaire sur la sémiose. En outre, un détour par la théorie de la distanciation de Brecht nous aidera à comprendre le fonctionnement des outils de masquage du sens.

Le second met en pratique les conclusions tirées du précédent pour révéler les comportements des tendances citées ci-dessus : nous en explorons les facettes pour définir le type fictionnel dont lequel s’inscrit chaque pièce de notre corpus. Ensuite, nous établirons un classement des différents degrés de codification des signes symboliques. Ces deux étapes nous permettront de cerner les manœuvres ionesciennes de la distance.

Enfin, la troisième partie, dite « Réalité sociale », comporte un premier chapitre « sociocritique théâtrale » dans lequel nous traiterons l’identité littéraire de Ionesco ainsi que ses rapports au monde. Ensuite, nous examinerons le fondement de la théorie sociocritique et ses principes.

Dans le second chapitre de cette partie, et dernier de notre travail, « sociocritique ionescienne », nous proposerons une étude sociocritique des pièces ainsi qu’un inventaire des représentations sociales de la relation entre individu et société.

En dernier lieu, nous tenons à signaler que, dans ce travail, nous argumentons une réflexion qui ne cherche point à s'imposer comme absolue. Nous sommes en quête des significations de *Victimes du devoir*, *Jacques ou la Soumission*, *L'avenir est dans les œufs*, *Rhinocéros* et *Macbett*, sans prétendre en atteindre le sens¹. Ionesco, n'avait-il point mis en garde que : « *l'auteur écrivait une pièce, les comédiens en jouaient une autre et que les spectateurs en voyaient une troisième.* »². Ces propos laissent dire que les représentations théâtrales ne se suffisent pas à elles-mêmes. Elles sont riches en significations indirectes et parlent au-delà de leurs contextes historiques, et nécessitent ainsi une compétence symbolique.

¹ SARFATI, Georges-Elia : « *Le concept de signification désigne la relation sémantique par laquelle un terme est associé à une entité. Il porte sur les façons variables dont le signifié est défini et compris ; il diffère donc de celui de sens, qui désigne une relation stable entre un signifié et un signifiant.* » in ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p.572.

² IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, op.cit., p.38.

- Partie I -
Réalité théâtrale

- Chapitre I -
Tradition et variation

Introduction

Issu d'une tradition littéraire millénaire, le théâtre contemporain en tant que genre puise ses sources dans l'évolution du théâtre classique, ainsi que dans l'émancipation des lois qui le régissent. Entre tradition et variation, le genre contemporain reste à cerner, néanmoins, il faut savoir que dans le contexte actuel le terme tradition désigne :

Un ensemble de savoirs, de techniques et de valeurs qui sont transmis d'une génération à une autre. Elle joue un rôle essentiel dans un domaine, la littérature, qui se caractérise par sa double historicité, à la fois active au présent et susceptible d'avoir une vie par-delà.¹

Et c'est précisément cette dernière que nous qualifions de variation. Cette "vie par-delà" s'épanouit dans l'éloignement, la modification, la transgression et le réaménagement des lois littéraires déjà connues du genre théâtral. En d'autres termes, c'est cela l'innovation. Et si « *tradition et imitation semblent s'opposer à originalité et innovation* »², on ne peut les extraire les unes des autres.

I.I.1 Littéarité, théâtralité et théâtralisation

Lorsqu'il est question de littérature, de cet « *art du langage* »³, certaines notions s'affirment comme de véritables leitmotivs, à l'exemple de la littéarité. Sachant que l'objet de notre étude est littéraire mais spécialement théâtral, il nous paraît nécessaire d'appréhender cette notion ainsi que d'autres pour que notre propos soit limpide.

Conceptualisée et définie par Jakobson, la littéarité est communément admise comme « *le caractère de ce qui est littéraire* »⁴. Elle est donc l'essence du littéraire, le trait inhérent qui fait qu'une production soit dite "littéraire". Or, cette définition reste toujours vague parce qu'il nous reste à identifier ce "caractère".

¹ ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain, *op.cit.*, p.620-621.

² *Ibid.*, p.621.

³ Définition que donne GENETTE à la littérature in GENETTE, Gérard, *Fiction et diction (précédé d'Introduction à l'architexte)*, Paris, Seuil, 2004, p. 91.

⁴ ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain, *op.cit.*, p.620.

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre I : tradition et variation

Généralement, il semblerait que l'on puisse recouper la littérarité sous deux traits majeurs : la poétique et la fiction bien que les deux s'entremêlent parfois. La poétique est perçue comme « *l'aspect esthétique de la littérature* »¹. Un aspect engendré par une pratique scripturaire qui met en évidence une certaine conception que se font des écrivains de toutes sortes de la beauté, de la vie et des mots.

Mais il semblerait également que « *La fonction esthétique du langage, [soit] la fiction* »², et que procéder de telle manière à "enjoliver" les choses pour faire de la littérature, puiser dans son imaginaire pour construire des univers narratifs, requiert l'usage de la fiction.

D'autre part, la fiction en soi indépendamment de l'aspect esthétique, est un trait qui conditionne, en plus de la littérarité, – et là elle en est quasiment le synonyme –, l'œuvre comme étant littéraire : « *Une œuvre (verbale) de fiction est inévitablement reçue comme littéraire, indépendamment de tout jugement de valeur.* »³. Le matériau littéraire est par conséquent fictionnalité étant donné que c'est le propre de la création.

Cela rejoint l'opinion d'Eugène Ionesco, qui estimait que : « *l'œuvre d'art a de la valeur par la puissance de sa fiction, puis qu'elle est fiction avant tout, puisqu'elle est construction imaginaire* »⁴ et que toutes autres considérations d'ordre politique, idéologique ou autres sont secondaires voire complètement superflues.

Quel est maintenant le "caractère" du théâtral ? Inspirée du couple Littérature/Littérarité, la Théâtralité serait donc, pour le genre littéraire qu'est le Théâtre "le caractère de ce qui lui est intrinsèque"⁵. Par conséquent, « *se poser la question de la théâtralité, c'est tenter de définir ce qui distingue le théâtre des autres genres.* »⁶. Ce qui est commun entre les trois genres littéraires majeurs que sont la poésie, le roman et le théâtre, c'est le dire ; qu'il soit le résultat scripturaire d'une nouvelle, d'un roman figé sur des feuilles, ou des paroles déclamées à tout hasard par

¹ GENETTE, Gérard, *op.cit.*, p. 87.

² *Ibid.*, p.103.

³ *Ibid.*, p.88.

⁴ IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes, op.cit.*, p. 123.

⁵ Nous formulons notre propos relativement à la définition précédemment évoquée de la littérarité.

⁶ FERAL, Josette, « La théâtralité », in Poétique 75, Paris, Seuil, 1988 in HELBO, André, *Le théâtre : texte ou spectacle vivant ?*, Paris, Klincksieck, 2007, p.29.

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre I : tradition et variation

des troubadours entre les étales d'un marché ou dans la cour d'un roi. Ce qui diverge par contre, c'est la manière de le dire et la forme que cela prend. Pour Patrice Pavis :

Est donc théâtral un texte qui ne peut se passer de la représentation et qui donc ne contient pas d'indications spatiotemporelles ou ludiques autosuffisantes.¹

Le théâtral est de ce fait déterminé par l'opposition du texte et de la représentation et les rapports qu'entretiennent les deux. La théâtralité, c'est « la littérature+ les éléments scéniques »², en d'autres termes : « la théâtralité résulterait d'un discours installant le cadre de référence (permettant la construction d'une fiction) spectaculaire. »³.

Le théâtre ne se suffit pas de texte, il a besoin de s'épanouir par le moyen d'autres outils. Nous reviendrons plus tard de façon plus détaillée sur les définitions du genre théâtral, mais il est à savoir, pour cerner la théâtralité, que :

Le dénominateur commun à tout ce qu'on a coutume d'appeler "théâtre" dans notre civilisation est le suivant : "d'un point de vue statique, un espace de jeu (scène) et un espace d'où l'on peut regarder (salle), un acteur (gestuelle, voix) sur la scène et des spectateurs dans la salle. D'un point de vue dynamique, la constitution d'un monde "fictif" sur la scène en opposition au monde "réel" de la salle et, dans le même temps, l'établissement d'un courant de "communication" entre l'acteur et le spectateur⁴

Ainsi, tous les éléments cités ci-dessus dans la définition concourent activement pour que le théâtre soit le genre qu'il est et lèvent le voile sur la théâtralité.

Pourtant, une autre conception de la théâtralité existe. Elle n'est plus, ici, l'amalgame de la littérature et de la scène mais :

[Elle] peut s'opposer au texte dramatique lu ou conçu sans la représentation mentale d'une mise-en-scène. Au lieu d'aplatir le texte dramatique par une lecture, la mise en espace, c'est-à-dire la visualisation des énonciateurs, permet de faire ressortir la potentialité visuelle et auditive du texte, d'en appréhender la théâtralité : "Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de

¹ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., p.359.

² PAVIS, Patrice, *Le théâtre contemporain*, op.cit., p.17.

³ HELBO André, op.cit, p.31.

⁴ GIRAULT Alain, « Théâtre/Public », n°5-6, juin 1975, p.14.

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre I : tradition et variation

perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur” Barthes, Essais critiques, Paris, Seuil, 1964, P.41-42”. De la même manière dans le sens artaudien, la théâtralité s’oppose à la littérature, au théâtre de texte, aux moyens écrits, aux dialogues et même parfois à la narrativité ¹ (c’est nous qui soulignons.)

En résumé, nous sommes face à deux acceptions de la théâtralité, celle du texte combiné à la scène comme pour Helbo et Pavis ; celle de Barthes et d’Artaud de la scène sans le texte. Dans les faits, cela est-il possible ? Nous tenterons de vérifier cela plus tard et retenons que dans tous les cas de figure, la théâtralité est le pont entre le texte et la scène, entre l’écrit et sa représentation, et que ce pont se construit grâce à divers éléments.

Dans le même réseau lexical que la théâtralité, les deux termes théâtralisation et dramatisation ont des sens plus au moins similaires cependant se concrétisent différemment. Victimes tous deux de connotation péjorative dans le langage courant, théâtraliser est loufoque et dramatiser n’annonce rien de bon. Or, ici, ils concernent deux procédés théâtraux bien distincts :

Théâtraliser un évènement ou un texte, c’est l’interpréter scéniquement en utilisant scènes et comédiens pour camper la situation. L’élément visuel de la scène et la mise en situation de discours sont les marques de la théâtralisation.²(C’est nous qui soulignons.)

Théâtraliser, c’est représenter. Il est l’équivalent dans la littérature romanesque, par exemple, de narrer. On peut éventuellement le confondre avec la dramatisation parce que les deux portent sur “la mise en théâtre de quelque chose”. Théâtraliser un objet, c’est le mettre en scène, or, le dramatiser, concerne sa mise en texte (le texte dramatique) :

Adaptation d’un texte (épique ou poétique) en un texte dramatique ou un matériau pour la scène. Dès le Moyen Age on peut parler avec les mystères d’une dramatisation de la bible. Le théâtre élisabéthain aime à adapter les récits des historiens

¹ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., p.358.

² *Ibid.*, p.357.

(Plutarque) ou des chroniqueurs (Holinshed) [...] La dramatisation porte, au contraire, uniquement sur la structure textuelle : mise en dialogues, création d'une tension dramatique et de conflits entre les personnages, dynamique de l'action (dramatique et épique).¹ (C'est nous qui soulignons.)

Nous pouvons dire que la dramatisation précède à la théâtralisation puisque le produit littéraire dramatisé se destine naturellement à être mise en scène. En outre, le procédé de dramatisation est largement exploité à l'époque contemporaine, grand nombre d'œuvres a été adapté pour le théâtre après avoir connu un succès retentissant. Nous pouvons citer l'exemple du *Journal d'Anne Frank* publié en 1947 et de *l'Attentat* de Yasmina Khadra publié en 2005.

I.I.2 “Le vrai, le beau, le bien” n’est plus

I.I.2.1 Le genre dramatique :

Le théâtre est le genre de l'éphémère et du mythique et nous revendiquons cet oxymore. Le temps d'une représentation que l'on se hâte d'aller voir parce qu'elle commence au lever de rideau, s'évanouit et cesse d'exister après qu'on l'a baissé, se tiennent debout César et Cléopâtre et l'on croirait presque les toucher du doigt. Personnages historiques sinon imaginaires, ils revivent et respirent, dieux parmi les hommes – et les femmes du public.

Cela fait du théâtre un genre particulier : une œuvre littéraire de papier qui prend vie grâce à des hommes et des femmes (les comédiens). Il est d'une certaine façon « *le genre le plus “objectif”, celui où les personnages paraissent parler par eux-mêmes, sans que l'auteur ne prenne directement la parole.* »².

Le théâtre a de nombreuses fonctions³ : activité de développement – voire de sécurisation, extériorisation ou exorcisme des frustrations, mécanisme de socialisation, activité divertissante, didactique, morale voire politique. Cela dépend pour qui et comment est-il entendu. D'ailleurs, nous allons présenter ici un florilège des différentes acceptions du terme “théâtre” et retracer son évolution. Nous nous

¹ *Ibid.*, p.104-358.

² *Ibid.*, p.148.

³ GIRARD, G, OUELLET, C, et RIGAUULT, *op.cit.*, p.13-33.

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre I : tradition et variation

focaliserons particulièrement sur l'époque classique et celle contemporaine parce que c'est ce qui correspond à l'objet de notre problématique.

La naissance du théâtre remonte à l'Antiquité grecque bien qu'il soit impossible de la dater de manière catégorique. C'est le genre littéraire le plus ancien qui soit, et nous nous retrouvons ainsi face à une encyclopédie impressionnante mais difficile à contenir dans un champ d'étude restreint. « *Il constitue donc un art, ainsi qu'un domaine – plutôt qu'un genre – de la littérature.* »¹, en outre, il est « *à tous égards le modèle canonique dominant en littérature.* »² étant donné que « *la Poétique d'Aristote a constitué la référence théorique majeure et qu'elle porte surtout sur la tragédie* »³.

Son origine est associée à cette dernière⁴ parce qu'elle est née de l'accomplissement de sacrifices rituels destinés aux dieux accompagnés de chants et de danse : ce sont "les prémices du théâtre". Le développement de ces pratiques archaïques en spectacles plus élaborés a produit, plus tard, la forme actuelle du théâtre telle que nous la concevons :

*La répartition des contenus et des voix du chant entre un soliste et un chœur a progressivement amené la fixation d'un lieu pour y donner à voir et à entendre ce dialogue, la complexification progressive de ce dialogue, donc la multiplication des personnages, et la construction de structures destinées à faciliter la réalisation de ces spectacles.*⁵

Le propos, cité plus haut, rappelle celui d'Alain Girault au sujet de la théâtralité et des "composantes du théâtre". Le terme théâtre désigne à la fois un domaine de la littérature et un lieu où se rendent des gens pour y apprécier des spectacles dans lesquels il y a, peut-être, du chant et de la danse mais surtout différentes personn(ag)es sur scène. On va au théâtre comme on va chez des amis, cela dépend des habitudes et des goûts de chacun. L'usage préfère le terme "fréquenter les

¹ ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain, *op.cit.*, p.608-609.

² *Ibid.*, p.610.

³ *Ibid.*

⁴ Du grec *tragoedia*, le chant du bouc –sacrifié aux Dieux par les grecs in PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, *op.cit.*, p.388.

⁵ ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain, *op.cit.*, p.608-609.

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre I : tradition et variation

théâtres” parce qu’il aussi question d’une pratique sociale. Les théâtres peuvent être de la ville, national, alternatif, grand ou petit...etc.

Approcher un travail théâtral quel qu’il soit, et indépendamment de ses objectifs, signifie en connaître certaines règles, du moins celles qui le régissent. Nous soutenons encore une fois l’idée que :

L’œuvre dramatique¹ ne doit être ni appréciée, ni jugée selon les critères utilisés pour les autres genres littéraire ; que l’histoire du théâtre ne se confond pas absolument avec celle de l’évolution poétique ou romanesque.²

En littérature, il y a des poètes, des romanciers et des auteurs dramatiques³ et ces derniers nous offrent des pièces de théâtre. En outre, il est dit pour présenter un auteur dramatique qu’ “il écrit des pièces” ou bien que c’est “l’auteur de pièce”.

Comme la pièce de monnaie, son homonyme dramatique a deux “faces” consubstantielles : le texte et la scène ; « *Au XVIIIe siècle, une pièce est un ouvrage littéraire ou musical. Le mot en vient ensuite à désigner exclusivement le texte dramatique, l’œuvre écrite pour la scène.* »⁴.

Ce qui nous ramène aux dites règles du genre dramatique. Ecrire des pièces, c’est s’immerger dans la dramaturgie, autrement dit : « *[la] théorie du théâtre* »⁵. Si nous envisageons le théâtre, – logiquement –, comme l’art de composer des pièces et que cette même action de composer des pièces respecte des principes dramaturgiques divers et variés, nous en déduisons que la dramaturgie définit les genres. De surcroît :

La dramaturgie, dans son sens le plus général, est la technique (ou la poétique) de l’art dramatique qui cherche à établir les principes de construction de l’œuvre soit inductivement à partir d’exemples concrets, soit déductivement à partir d’un système de

¹ L’adjectif “dramatique qualifie ce qui présente un caractère théâtral. Au XVIIIe siècle se développe un sens restreint : “ce qui concerne le drame bourgeois puis le drame romantique et le drame lyrique au XIXe siècle.” Il est donc plus correct pour qualifier une œuvre d’utiliser “théâtrale” pour éviter les confusions.

² DESCOTES, Maurice, *Le public du théâtre et son histoire*, Paris, PUF, 1964, p.1.

³ « *Le dramaturge est l’auteur de drame (comédie ou tragédie). [...] L’usage français préfère à présent le terme d’auteur dramatique* » in PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., p.105.

⁴ *Ibid.*, p.256-257.

⁵ ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain, *op.cit.*, p.163.

principes abstraits. Cette notion présuppose un ensemble de règles spécifiquement théâtrales.¹

Nous avons aussi la définition de Lessing, qui s'inspirait des pensées de Diderot, dans *La dramaturgie de Hambourg* (1767 – 1769) : « la dramaturgie [est] la science des règles qui doivent présider à la composition d'une pièce de théâtre et à sa mise en scène. »².

Nous prêchons un converti en postulant qu'une œuvre s'accorde aux règles établies en fonction des conventions sociales de son époque mais il apparaît ostensiblement à travers l'histoire qu' :

Une société choisit et codifie les actes qui correspondent au plus près de son idéologie ; c'est pourquoi l'existence de certains genres dans une société, leur absence dans une autre, sont révélatrices de cette idéologie.³

Les principes dramaturgiques sont en constante évolution et c'est précisément l'existence de "certains genres" comme le dit Todorov qui nous intéresse. Nous présenterons, ci-dessous, une classification des différentes périodes théâtrales allant de l'Antiquité à l'ère contemporaine en mettant l'accent sur les XVIIe et XXe siècles.

I.I.2.2 De l'Antiquité au Moyen Âge :

Tout commence pendant l'Antiquité gréco-latine. Cette époque, mère de tous les savoirs, n'a pas assisté qu'à la naissance de la Tragédie : elle est le berceau de la mythologie, autour de laquelle se met en place un système complexe de croyances où coexistent une pléthore de divinités, de créatures, de monstres, d'entités humaines et d'autres inclassables...etc. Les relations de haine et de passion que partage tout ce monde offrent un réseau thématique qui est exploité dans la Tragédie, ainsi que dans la Comédie qui émerge au même temps. Dès lors, ces deux genres s'imposent comme les répertoires majeurs du théâtre.

¹ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., P.106.

² ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain, op.cit., p.163.

³ TODOROV, Tzvetan, « *Les Formes du discours* », *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre I : tradition et variation

Chaque genre a des codes dramaturgiques qui dessinent sa forme et son propos. Aristote circonscrit les règles de la Tragédie dans sa *Poétique* vers 330 av. J-C et l'érige tel le plus noble et supérieur de tous les genres. De ce fait, la Tragédie ne laisse rien au hasard et se trouve être le genre théâtral le plus réglementé.

Le théâtre, pour Aristote, genre public par excellence doit répondre à des critères, entre autres, la *mimesis* et la *catharsis*. La première, la *mimesis* ou la vraisemblance suppose que la Tragédie doit imiter la réalité. Or il ne s'agit pas de reproduire photographiquement cette dernière telle qu'elle est mais telle qu'elle devrait être :

Aristote et ses commentateurs ne revendiquent aucunement une représentation du récit fondée sur son apparence sensible [c'est] un embellissement ou un ennoblissement de la "Nature". La vérité est insuffisante et peut-être dangereuse. Elle a partie liée avec la nature brute. Elle peut rebuter, faire obstacle à l'identification. Jamais, par exemple, le spectateur, affirme-t-on, ne supportera qu'on lui montre les démêlés d'Atrée et de Thyeste et leur aboutissement cannibalesque.¹

La Tragédie chante les exploits des hommes, leurs actions héroïques, leur noblesse et courage. Dans la mesure où elle est essentiellement d'inspiration mythique, elle expose aussi la funeste fragilité de leur destin face aux méandres des dieux et de l'existence. Si la Tragédie livre, au public, ces péripéties c'est parce qu'il est censé apprendre à se soumettre à la volonté divine à défaut de subir les mêmes châtements.

Quant à la *catharsis*, « la purgation des passions (essentiellement pitié et terreur) lors même de leur production chez le spectateur qui s'identifie au héros tragique »², elle est engendrée par l'expiation d'éventuels pêchés que le personnage commet à sa place. Le spectateur ne voudrait point avoir à partager leur sort tragique dont l'issue est la mort. En revanche, la catharsis provient également du plaisir provoqué par le spectacle que le public déguste. La catharsis est un plaisir coupable.

¹ ROUBINE, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du Théâtre*, Paris, Bordas, 1990, p.23.

² PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., p.43.

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre I : tradition et variation

Parmi les plus célèbres auteurs tragiques de l'Antiquité, nous citons Eschyle (*Les Perses*), Sophocle (*Œdipe Roi*), et Euripide (*Les Troyennes*) chez les Grecs ; Sénèque pour les Romains qui a fait nombre d'adaptations de célèbres pièces grecques. Aristophane est quant à lui le plus célèbre nom de la comédie grecque et l'un des rares aussi. Du fait que la Comédie puise matière dans la réalité quotidienne, dépeint satiriquement la vie privée des grandes figures de l'époque et cherche à faire rire, elle a un statut "populaire". Elle est appréciée comme genre inférieure par comparaison à la Tragédie.

Nous arrivons au Moyen Âge qui commence au Ve siècle avec la chute de l'Empire romain et s'achève au XVe siècle avec la découverte de l'Amérique en 1492. Historiquement, cette époque a connu une production théâtrale importante néanmoins, on n'en garde pas de réelles traces vu que les moyens matériels de transcription manquaient.

En outre, les genres qui se développent durant cette période, à l'exemple de la farce, sont des genres de l'oralité. Elle repose, – la farce – sur une satire grossière et n'est pas approuvée l'Eglise. Celle-ci aimait voir se cultiver les Mystères ou les Miracles parce que l'aspect divin y était prépondérant. Ainsi, il y avait les genres populaires que l'on jouait en extérieur pour amuser le bon peuple, sur des échafaudages de fortune, puisqu'il n'y avait clairement pas de théâtre, et ceux de l'église pour louer gloire au Seigneur.

I.1.2.3 De la Renaissance à l'époque classique :

Le XVe siècle illustre un retournement important : c'est le début de la Renaissance française. Elle avait commencé en Italie un siècle auparavant, et fût marquée par un foisonnement artistique en littérature, peinture, architecture...etc. Des théâtres sont érigés à partir du XVIe siècle en Italie et plus tardivement en France au XVIIe. D'ailleurs, c'est encore une fois en Italie que l'on retrouve *la Commedia dell'arte*, en d'autres termes, comédie des masques, célèbre pour ses personnages stéréotypes tels Arlequin, Polichinelle et Pantalon.

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre I : tradition et variation

Les genres prennent formes au fur et à mesure et le statut du théâtre se précise pendant le XVII^e siècle. C'est le siècle d'or du théâtre classique. Conséquence de la redécouverte de l'héritage antique entreprise pendant la Renaissance, ainsi qu'un intérêt marqué pour les textes des Anciens, que la Tragédie s'est imposée à nouveau comme la forme majeure du théâtre. On parle alors de dramaturgie classique :

Dramaturgie classique est cependant devenue une expression désignant un type de forme de construction dramatique et de représentation du monde, ainsi qu'un système autonome et logique de règles et de lois dramatiques. Les règles imposées par les doctes et par le goût du public du XVII^e siècle se sont transformés en un ensemble cohérent de critères distinctifs de l'action, des structures spatio-temporelles ; du vraisemblable et du mode de présentation scénique.¹

Comme le propos, ci-dessus, l'explique la dramaturgie classique a des règles bien codifiées. Elle reprend les codes aristotéliens de la tragédie, étant donné qu'elle est le genre supérieur, et cherche à en copier le même dessein : éduquer les mœurs de la société. La comédie moins théorisée permet nettement plus de liberté.

La tragédie classique respecte la règle des trois unités de temps, de lieu et d'action. Entre d'autres termes, dans la durée d'un jour du lever au coucher du soleil, dans la même cité, se déroule une intrigue principale accompagnée, cela est permis, d'intrigues secondaires. Une pièce complète se compose de cinq actes se répartissant respectivement suivant cette construction dramatique : l'exposition, le nœud, le conflit, l'achèvement et l'épilogue. Au bout de cette trame dramatique, et seulement si elle est correctement ficelée, le spectateur du théâtre classique éprouve une catharsis.

Une autre règle que nous pouvons assimiler à la mimésis est inéluctable dans la mesure où elle tend à produire les mêmes effets, la bienséance :

La bienséance n'est pas séparable de la quête de la vraisemblance. Mais elle ne se confond pas avec elle. Elle définit un système de contraintes qui révèlent non de l'économie interne de la fable ou des données avérées par la Légende ou l'Histoire, mais d'une vulgate dont le spectateur serait le détenteur. Le

¹ *Ibid.*, p.106.

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre I : tradition et variation

dramaturge doit donc éviter toute disconvenance entre cette vulgate et sa pièce.¹

La bienséance, c'est le respect de la morale et des conventions. Il faut exalter le spectateur sans le blesser dans ses croyances ni le vexer dans son amour propre. Le surprendre grâce à une intrigue théâtrale innovante tout en préservant une atmosphère coutumière pour ne point le perturber. Il faut que la dramatisation soit suffisamment crédible afin que les spectateurs puissent s'identifier aux personnages car :

L'aristotélisme français est pourtant indubitablement une tentative pour instaurer, de façon cohérente et systématique, un réalisme au théâtre.²

Le XVIIe siècle compte trois des plus célèbres noms du théâtre français voire du théâtre de façon général : Molière pour la comédie, Racine et Corneille pour la tragédie.

La trame dramatique classique allant de l'exposition à l'épilogue demeure jusqu'au XIXe siècle. Le XVIIIe siècle voit naître le Drame bourgeois avec Diderot et Beaumarchais par exemple. Au XIXe siècle, les auteurs du Drame romantique comme Victor Hugo ou Stendhal plaident l'affranchissement des règles strictes du XVIIe siècle. Ils font de la célébration de la nature humaine avec ses passions et ses troubles leur prérogative. Des formes comme le Mélodrame³ et la Pièce bienfaite⁴ coexistent à la même période.

I.I.2.4 Théâtre de Boulevard et Contemporain :

Place maintenant au XXe siècle, le siècle de tous les bouleversements. Nous scindons, à cette époque, le théâtre sommairement en deux moments : l'avant-guerre

¹ ROUBINE, Jean-Jacques, *op.cit.*, p.42.

² *Ibid.*, p.15-16.

³ Littéralement et selon l'étymologie grecque : le drame chanté in PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre, op.cit.*, p.201.

⁴ Nom donné au XIXe siècle à un type de pièces précises se caractérisant par l'agencement parfaitement logique de leur action. C'est à E. Scribe (1791-1861) qu'on attribue la paternité de l'expression et de la chose in *Ibid.*, p.257.

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre I : tradition et variation

et l'après-guerre¹. Au début du siècle, le théâtre de Boulevard² bat son plein. On y joue notamment des représentations comiques, tout en perpétuant les formes dramatiques du XIXe. Les auteurs du théâtre de boulevard, tels Georges Feydeau et Jean-Pierre Gredy pour les plus en vogue, écrivaient des pièces adaptées au goût d'un public petit-bourgeois qui réduisait l'institution du spectacle à son simple caractère exutoire :

Le théâtre de boulevard est un genre tout différent, un art de pur divertissement, même s'il tient encore de son nom mélodramatique l'art de divertir à peu de frais intellectuels. Il constitue un secteur quantitativement et financièrement important, en marge des genres "distingués" de la Comédie-Française, du théâtre de recherche et des formes populaires du théâtre de rue. Il se spécialise dans les comédies légères, écrites par des auteurs à succès pour un public petit-bourgeois ou bourgeois au goût esthétique et politique tout à fait traditionnel, qui ne sont jamais dérangeantes ou originales.³ (C'est nous qui soulignons.)

Après la seconde Guerre mondiale, l'atmosphère est à l'inquiétude. La montée du Nazisme a conduit à la destruction et à la mort, par conséquent, certains auteurs comme Bertolt Brecht, Albert Camus et Jean-Paul Sartre décident de faire de leur théâtre le terrain d'un engagement politique pour éveiller les consciences. En parallèle, le théâtre de boulevard continue à "faire son jeu".

Nous arrivons à la deuxième moitié du XXe siècle, précisément en 1950. Un jeune auteur inconnu du nom d'Eugène Ionesco publie sa première œuvre, *La Cantatrice chauve*. Dans le théâtre des noctambules à Paris, où elle est montée pour la première fois, la foule ne se bouscule pas. D'ailleurs quel genre de spectateurs serait intéressé par une anti-pièce comme la sous-titre son auteur ? En voici un extrait :

Un moment de silence. La pendule sonne 2-I.

M. MARTIN : Depuis que je suis arrivé à Londres, j'habite rue Bromfield, chère Madame.

Mme MARTIN : Comme c'est curieux, comme c'est bizarre ! Moi aussi, depuis mon arrivée à Londres j'habite rue Bromfield, cher Monsieur.

¹ Nous entendons la Seconde Guerre mondiale (1939-1945).

² Il doit son appellation au boulevard du Temple à Paris, dit boulevard du crime, détruit en 1862.

³ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre, op.cit.*, p.366.

Partie I : Réalité théâtrale
Chapitre I : tradition et variation

M. MARTIN : Comme c'est curieux, mais alors, mais alors, nous nous sommes peut-être rencontrés rue Bromfield, chère Madame.

Mme MARTIN : Comme c'est curieux ; comme c'est bizarre ! C'est bien possible, après tout ! Mais je ne m'en souviens pas, cher Monsieur.

M. MARTIN : Je demeure au n° 19, chère Madame.

Mme MARTIN : Comme c'est curieux, moi aussi j'habite au n° 19, cher Monsieur.

M. MARTIN : Mais alors, mais alors, mais alors, mais alors, mais alors, nous nous sommes peut-être vus dans cette maison, chère Madame ?

Mme MARTIN : C'est bien possible, mais je ne m'en souviens pas, cher Monsieur.

M. MARTIN : Mon appartement est au cinquième étage, c'est le n° 8, chère Madame.

Mme MARTIN : Comme c'est curieux, mon Dieu, comme c'est bizarre ! Et quelle coïncidence ! Moi aussi j'habite au cinquième étage, dans l'appartement n° 8, cher Monsieur !¹

Et pourtant, de fil en aiguille, des spectateurs de çà et là vouent un vif intérêt pour cette nouvelle forme dramatique sans précédent. Les gens se mettent à plaisanter et reprennent les jeux de mots de la pièce dans la vie courante. Le metteur en scène de la pièce s'exprime à ce sujet : « *c'était anti vieux théâtre. [...] C'est la bombe atomique du théâtre [...] çà va pulvériser le vieux théâtre de boulevard et le vieux théâtre bourgeois du début du siècle.* »².

Une nouvelle ère vit le jour avec Ionesco, *En attendant Godot* de Samuel Beckett en 1953, mais encore Arthur Adamov, Jean Genet...etc. "Anti" est le mot d'ordre : anti-théâtre, anti-bourgeois et tout logiquement, toutes les règles du théâtre connues jusqu'à présent sont balayées, « *La notion de genre éclate.* »³.

On refuse la mimesis : l'œuvre dramatique ne s'engage plus à présenter un ersatz de vérité aux spectateurs mais des "choses" tirées d'un imaginaire débandé. Par

¹ La bizarrerie de l'échange des époux Martin vient du fait que, l'un comme l'autre, se découvrent comme des inconnus.

² BATAILLE, Nicolas, premier metteur en scène de *La Cantatrice chauve* in RAMADE, Frédéric, *Eugène Ionesco, quoi de neuf?*, Un film de Zadig productions, INA, 2009, [en ligne : <http://www.ina.fr/art-et-culture/arts-du-spectacle/video/4064970001/eugene-ionesco-quoi-de-neuf.fr.html>]. Consulté le 15 août 2015.

³ PRUNER, Michel, *Analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, p.12.

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre I : tradition et variation

ailleurs, les auteurs s'affranchissent des tabous qui sont « *en matière de spectacle, les fameuses "convention", les "bienséances"* »¹. Tout est permis au risque d'heurter le public parce que ces nouvelles œuvres sont justement une réaction contre l'esprit conservateur de la société.

Les catégories dramaturgiques conventionnelles que sont la tragédie, la comédie ou la tragi-comédie s'éclipsent. Les auteurs s'amuse en sous-titrant leurs œuvres "pseudo-drame"², "farce tragique"³, voire en supprimant clairement toute étiquette. L'intention de rompre avec le théâtre de boulevard est ostensible parce que « *tout le théâtre a toujours été écrit par des bourgeois, pour les bourgeois qui écartent systématiquement le public populaire et lucide.* »⁴.

C'est l'ère du renouvellement tant formel qu'idéal. Ces nouveaux auteurs déclinent les valeurs de la société bienpensante estimant que cette même société a été complice de la montée des mouvements fascistes :

*Le petit bourgeois n'est pour moi que l'homme des slogans, ne pensant plus par lui-même, mais répétant les vérités toutes faites, et par cela mortes, que d'autres lui imposées.*⁵

Or, ces auteurs ne prônent pas n'ont plus l'idée du théâtre engagé « *à cause de conceptions différentes de la fonction de l'artiste dans la société en dehors même de la notion d'engagement.* »⁶. Le refus du théâtre de boulevard ainsi que des formes traditionnelles aura pour conséquence de contrebalancer l'idée du « théâtre du sens ». Les textes dramatiques sont plus concernés par une réflexion sur le travail de création en soi.

Dans l'œuvre théâtrale, cela se manifeste par la perturbation ou l'absence de logique dans la construction de la trame ; les relations entre les personnages sont biaisées, par exemple, il n'y plus de personnage principal ; les dialogues sont souvent incompréhensibles ; la temporalité ne peut être retracée.

¹ DESCOTES, Maurice, *op.cit.*, p.13.

² IONESCO, Eugène, *Victime du devoir*, Paris, Gallimard, 1954.

³ IONESCO, Eugène, *Les Chaises*, [en ligne : https://is.muni.cz/el/1421/jaro2013/FJIA025/um/3429421/Eugene_IONESCO_-_Les_Chaises_1952_.pdf]. Consulté le 15 août 2015.

⁴ IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, p.278.

⁵ *Ibid.*, p.109.

⁶ RYNGAERT, Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Nathan université, 2000, p.30.

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre I : tradition et variation

Lorsque la question est posée à Ionesco sur ce qu'il voulait dire dans *La Cantatrice Chauve*, il répond : « rien »¹. De la même manière, le spectateur attend, tout au long du spectacle, de voir arriver cette fameuse cantatrice, qui ne viendra pas comme le sens de la pièce. L'incompréhension est double, d'un côté entre les personnages sur scène et de l'autre, entre les personnages et les spectateurs. Les premiers ne savent ce qu'ils font et les seconds s'interrogent sur ce qui se passe. De la difficulté d'exister, c'est ce que nous présentent ces auteurs dramatiques qui, à l'exemple de Ionesco, s'inscrivent dans le théâtre populaire².

Ces œuvres inclassables et aux aspects épars forment ce que l'on a tendance de nommer le Théâtre Contemporain, l'Avant-garde ou le théâtre de l'Absurde. Une appellation assez trouble dont a été étiquetée grand nombre d'auteurs dramatiques des années cinquante :

Au théâtre, on parlera d'éléments absurdes lorsqu'on ne parvient pas à replacer ceux-ci dans leur contexte dramaturgique, scénique, idéologique. [...]).

La forme préférée de la dramaturgie absurde est celle d'une pièce sans intrigue ni personnages clairement définis : le hasard et l'invention y règnent en maîtres. La scène renonce à tout mimétisme psychologique ou gestuel, à tout effet d'illusion, si bien que le spectateur est contraint d'accepter les conventions physiques d'un nouvel univers fictionnel. En centrant la fable sur les problèmes de la communication, la pièce absurde se transforme fréquemment en un discours sur le théâtre, une métapièce.³

Nous émettons certaines réserves à l'égard de cette taxinomie. Il nous semble que la critique littéraire, à ce moment-là, abasourdie par l'incongruité des nouvelles formes dramatiques, s'est hâtée à rassembler toutes les œuvres ne correspondant pas aux dramaturgies usuelles sous l'égide de l'Avant-garde. La critique tout comme le genre sont fondés sur « L'objectivité [qui n'] est donc [qu'] un consensus des

¹ RAMADE, Frédéric, *op.cit.*

² Le terme populaire est, dans ce contexte, relatif à l'humain et ne signifie pas de "moindre valeur".

³ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre, op.cit.*, p.1-2.

subjectivités. »¹. Nous serons plus exhaustive à propos de cela au niveau de l'analyse de notre corpus.

En résumé, le Théâtre contemporain est né d'un désir de bousculer tous les codes connus concrétisés dans le jaillissement de ces modes scripturaires que nous venons de présenter. De cette façon, « *L'avant-garde, c'est la liberté.* »².

I.I.3 Structure dramatique, une architecture du funambule

I.I.3.1 Texte/Représentation

Le texte dramatique est d'emblée distinguable par son aspect formel, il a ce « *statut hybride à la fois texte et spectacle vivant*³ ». Ainsi, la dialectique suggère que chaque texte s'accompagne d'une représentation, même si beaucoup de personnes reçoivent les œuvres théâtrales par la lecture⁴. De ce fait, le rapport au genre théâtral est double : quand il est représentation, il implique la participation active du public découvrant les comédiens sur la scène. Regarder une représentation se fait dans la collectivité contrairement à l'individualité dont fait preuve le lecteur du texte dramatique.

Nous allons aborder, selon les termes d'Anne Ubersfeld, l'ensemble des signes textuels ainsi que ceux de la représentation et exposer ce qui motive leurs rapports. Notons que notre travail n'est pas centré sur la mise en scène⁵ mais sur une optique de dramaturgie textuelle : pour éviter toutes incohérences dans l'analyse engendrées par les caprices de la démarche de la mise-en-scène qui varie, par exemple, en fonction du metteur en scène, du décor ou du changement de comédiens pour chaque édition, nous axons notre démarche sur le texte « *linguistique et diachronique* »⁶ et matériau statique.

¹ IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, *op.cit.*, p.167.

² *Ibid.*, p.91.

³ HELBO, André, *op.cit.*, p.199.

⁴ Expression reprise in ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain, *op.cit.*, p.610. D'ailleurs, en Algérie, par exemple, faute de moyen et d'activité dramatique, le public féru de théâtre se contente le plus souvent de la lecture de textes. Comme pour le théâtre dans un fauteuil, il imagine, tout seul, une représentation à laquelle il n'assistera, certainement, jamais.

⁵ Nous entendons par mise en scène la concrétisation scénique de la représentation.

⁶ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, *op.cit.*, p.18.

En outre, la représentation étant « *verbale et non verbale* »¹ comporte un ensemble d'éléments dont nous ne disposons pas tels les gestes et attitudes des personnages. Ce manque a un effet sur l'ensemble signifiant. Nous préférons donc nous arrêter aux informations textuelles et les considérer comme unité complète.

Par ailleurs, « *re-présenter, c'est aussi rendre présent dans l'instant de la présentation scénique ce qui existait autrefois dans un texte ou dans une tradition théâtrale.* »². Ce qui fait qu'un seul texte dramatique peut s'incarner dans diverses représentations scéniques issues de mise en scène complètement distinctes. De la sorte, il y a eu *La Cantatrice chauve* de Nicolas Bataille en 1950 et une autre version de Jean-Luc Lagarce en 1991. Le texte dramatique jouit de la neutralité de sa singularité.

La conception de la structure textuelle de l'œuvre théâtrale obéit au répertoire dans lequel elle s'inscrit qu'il ait des règles clairement établies ou non. Si dans la dramaturgie classique, la structure tend à toujours être la même puisqu'elle respecte scrupuleusement les codes d'usage, dans la dramaturgie contemporaine cela fluctue d'une œuvre à l'autre. Il est à savoir que le premier répertoire « *a longtemps été subordonné au primat du texte.* »³ or dans la pratique contemporaine l'accent est mis sur la représentation car le théâtre : « *pour le spectateur [est] un donné : [il] est vu avant d'être compris.* »⁴.

I.I.3.2 Architecture dramatique

Somme toute, si tous les répertoires théâtraux devaient s'accorder sur un point, ce serait que : « *la finalité du texte dramatique est bel et bien la concrétion scénique* »⁵. En d'autres termes : « *Le texte dramatique est un "script" incomplet et en attente d'une scène.* »⁶. Ces propos laissent à penser que le statut du texte dramatique

¹ *Ibid.*

² PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre, op.cit.*, p.302.

³ PRUNER, Michel, *op.cit.*, p.6.

⁴ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I, op.cit.*, p.30.

⁵ URDICIAN, Stéphanie (2007-2008), « Réflexions autour de l'auto-adaptation dramatique (les variations transgéniques de Griselda Gambaro) », *Ateliers n°3 du Séminaire Amérique Latine de l'Université Paris-Sorbonne : Unité et fragmentation - Production et réception - Généalogies d'une œuvre*, p.3 [En ligne : www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal3/urdician.pdf]. Consulté le 31 mai 2012.

⁶ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre, op.cit.*, p.302.

est subalterne en comparaison à la représentation. Bien évidemment, le chemin qui mène du texte à la scène est plus sinueux, qui plus est la notion même de texte dramatique est complexe :

Il est très problématique de proposer une définition du texte dramatique qui le différencie des autres types de textes, car la tendance actuelle de l'écriture dramatique est de revendiquer n'importe quel texte pour une éventuelle mise en scène ; l'étape "ultime" – la mise en scène de l'annuaire téléphonique – n'apparaît plus guère comme une boutade et une entreprise irréalisable ! Tout texte est théâtralisable, dès lors qu'on l'utilise sur une scène. [...] il est accompagné de sa mise en voix et en scène, son interprétation est déjà colorée par son énonciation scénique.¹

Nous nous intéressons, dans le cas présent, aux textes initialement dramatiques et non à des textes romanesques ou autres ayant subi une dramatisation. Notre entreprise est d'étudier la structure du texte créée dès l'abord pour la théâtralisation. Nous estimons qu'est texte dramatique celui qui porte en lui « *des matrices textuelles de "représentativité"* »². Par conséquent, la représentation/mise en scène conditionne l'organisation dramaturgique du texte théâtral. Mais il est aussi à savoir qu' :

Il y a vraiment écriture lorsque le discours produit n'a jamais été prononcé oralement et surtout n'aurait pas pu l'être. L'écriture s'annonce comme impossibilité de la parole ; un nouvel instrument de pensée et de discours naît avec l'écriture.³

Ainsi, l'écriture dramatique précède, – sauf dans les cas de l'improvisation –, l'énoncé oral déclamé lors de la représentation. L'auteur dramatique donne naissance à une œuvre de fiction pensée et transcrite sur papier, qui, dans un second temps, se matérialise sur scène grâce aux comédiens.

Nous avons précédemment dit au sujet du déroulement de la trame narrative dans la dramaturgie classique qu'elle passait par les phases d'exposition, de nœud, de conflit, d'achèvement et d'épilogue. En revanche, ce n'est pas automatique dans le

¹ *Ibid.*, p.353-354.

² UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, op.cit., p.16.

³ RICCEUR, Paul, *Ecrits et conférences*, Paris, Seuil, 2010, p.36-37.

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre I : tradition et variation

théâtre moderne car « *L'écriture dramatique discontinuée par fragments tirés est une tendance architecturale des œuvres contemporaines* »¹.

Le texte dramatique est écrit, tel qu'il sera interprété, sous forme de parties respectivement le tableau, l'acte et la scène. Les unes s'imbriquent dans les autres selon les différentes phases de la fable, ce qui permet d'organiser l'action. Ces parties sont indiquées comme des sous-titres à différents moments du texte.

Dans le théâtre contemporain, nous sommes face à deux situations : soit ces parties demeurent comme dans *Rhinocéros* (acte et tableau) et *Jacques ou la Soumission* d'Eugène Ionesco (tableau) ; soit le texte est un enchaînement global comme dans *La leçon* du même auteur. Les auteurs dramatiques contemporains estiment superflus ce rapport segmentaire au texte dramatique.

L'acte « *est la division fondamentale de l'action dramatique.* »². Dans la dramaturgie classique, on en compte cinq. Il est "petite pièce dans la pièce" étant donné qu'il constitue une sous-unité dramatique qui a sa propre cohérence. Chaque acte possède aussi sa propre intrigue que l'on trouve reconduite dans l'acte suivant. Il se répartit en plusieurs scènes.

Quant à la scène, elle est déterminée par l'entrée ou la sortie d'un personnage. Ionesco se moque de cette procédure et en abuse satiriquement dans *La Cantatrice chauve*. « *Le terme, pris ici dans une acception qui exclut les autres sens du mot relatifs à la scénographie, désigne une subdivision matérielle du découpage interne de l'action* »³.

L'usage du tableau dans le texte dramatique apparaît au XVIII^e siècle. Cette subdivision de la pièce diffère de celle en acte et scène. Le tableau est un schéma de représentation particulier « *brisant le lien de causalité entre les scènes, [il] se caractérise par l'autonomie de sa structure* »⁴. Il peut s'étaler sur plusieurs actes, de la

¹ RYNGAERT, Jean-Pierre, *op.cit.*, p.67.

² PRUNER, Michel, *op.cit.*, p.41.

³ *Ibid.*, p.42.

⁴ GIRARD, G, OUELLET, C, et RIGAUT, *op.cit.*, p.163.

sorte sur plusieurs scènes sachant que « *le texte théâtral est essentiellement non linéaire mais tabulaire* »¹.

Le tableau marque un procédé de thématization au sein de la même pièce lorsqu'il est installé/changé ; cela se manifeste, par exemple, au niveau du décor, de la musique et du lieu où se déroule la/les scène(s) :

*La référence avec la peinture qu'implique le terme de tableau indique bien toute la différence avec l'acte : le tableau est une unité spatiale d'ambiance ; il caractérise un milieu ou une époque ; c'est une unité thématique et non actantielle.*²

I.1.3.2.1 La mise en dialogue

Le texte dramatique, qui n'est pas un texte narratif, fait abstraction du récit. Ecrire pour la scène nécessite une concrétisation à la fois crue et immédiate du dire. La parole au théâtre est dans l'urgence, la passion et la sensualité parce le public la partage au moment même où elle s'échappe de la bouche du comédien/personnage.

L'œuvre théâtrale, comme toute œuvre littéraire de fiction, prend forme dans la succession d'une série d'actions dont la somme, en l'occurrence, est reprise par le vocable de "fable". Selon les propos de Pavis mais aussi de Pruner : « *Du latin fabula, le terme désigne d'une manière générale "la suite de faits qui constituent l'élément narratif d'une œuvre"*. »³. Dans le théâtre grec, la fable puise son inspiration d'un mythe déjà connu par les spectateurs. Les acceptions du terme sont diverses pourtant la fable demeure une notion assez imprécise :

Un panorama des innombrables emplois de "la fable" laisse ressortir deux conceptions opposées du lieu de la fable :
- comme matériau antérieur à la composition de la pièce ;
*- comme structure narrative de l'histoire.*⁴

Nous synthétisons cela dans le principe qui dicte qu'elle est les deux à la fois : la fable est une idée qui jaillit dans l'esprit créateur de l'auteur dramatique. Dans un second temps, il la modèle dans une structure agencée regroupant les actions allant de

¹UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, op.cit., p.92.

² PAVIS Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, op.cit., p.344.

³ *Le Robert*.

⁴ PAVIS Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, op.cit., p.131.

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre I : tradition et variation

l'exposition à l'épilogue. La fable passe encore par une dernière étape : la concrétisation scénique.

Une confusion est néanmoins à éclaircir, la fable n'est pas le sujet de la pièce. Elle est plutôt un thème général à partir duquel l'auteur dramatique cible un objet. A l'exemple *des Mouches* de Jean-Paul Sartre dans lesquels l'écrivain, à travers le mythe des Atrides, dépeignit ses théories politiques. Ainsi :

La fable sera donc définie comme la mise en place chronologique et logique des événements qui constituent l'armature de l'histoire représentée. Quant au lien spécifique entre fable et sujet, il donnera la clé de la dramaturgie.¹

La question qu'il est, maintenant, légitime de poser c'est : est-ce qu'il y a une fable dans le théâtre contemporain ? Ou bien, ce qui a été établi précédemment au sujet de la fable est-il recevable s'agissant du genre contemporain ? Pour répondre à cela, il faut puiser dans l'aspect structurel de l'œuvre théâtrale contemporaine.

Nous avons énoncé précédemment qu'il était fort compliqué d'établir une typologie des œuvres théâtrales contemporaines à cause de leur hétérogénéité. Il en va de même au sujet de la fable : comme « *La fable, rappelons-le, n'est pas l'action elle-même mais l'enchaînement des actions.* »², en l'absence de cohérence de ces derniers et dans l'impossibilité de savoir quel est le thème développé, par exemple dans *En Attendant Godot* de Beckett, il paraît saugrenu d'en évoquer l'existence. Alors que dans le cas de *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco, il tout à fait possible d'effectuer la tâche à cause de l'harmonie de l'ensemble actionnel.

Ainsi, peu importe la forme de la fable et la manière dont elle se décline : l'élément palpable dans la représentation grâce auquel se figure l'action demeure la parole des personnages. Quand bien même certaines formes théâtrales rares éludent le mot en se déployant uniquement grâce aux mouvements des acteurs, à l'exemple d'*Acte sans parole* de Beckett en 1957, le propre de l'action dramatique est qu'elle se

¹ *Ibid.*

² ABIRACHED, Robert, *op.cit.*, p.414.

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre I : tradition et variation

superpose à la parole : « *L'acte scénique : DIRE+FAIRE* »¹. La parole engendre l'action et vice-versa :

*C'est la représentation qui construit pour le dialogue les déterminations de la fiction ; de la performance ; qui construit donc le temps et le lieu de la fiction imaginée – et de la représentation concrète.*²

Si le poème est une succession de vers, le texte dramatique est une succession de dialogues. Il peut aussi prendre une forme en vers, à l'image d'*Andromaque* de Jean Racine, à la différence que ces derniers sont destinés à être échangés par les personnages dans des joutes verbales récurrentes. En outre, ces échanges ne se cantonnent pas à la communication entre les personnages uniquement. Le discours théâtral est doté d'une double énonciation : l'auteur dramatique, en écrivant ses pièces, ne s'adresse pas directement aux spectateurs. Il le fait par la médiation des personnages/comédiens. D'autre part, lors de la concrétisation scénique, l'être de papier qu'est le personnage, prend subsistance et communique également avec le public par l'intervention du comédien.

Ce manège de rôles, si nous nous permettons de le nommer de la sorte se réalise moyennant une répartition orchestrée de la parole où chacun aiguillonne l'autre à réagir. C'est ainsi que l'action advient et se prolonge :

*C'est la fonction conative qui est décisive au théâtre, où chaque protagoniste essaie de faire faire quelque chose à un autre (pour satisfaire son propre désir), à l'aide d'ordres, promesses, prières, supplications, menaces, chantages*³

La parole au théâtre n'est pas « *une imitation de la langue courante, elle en est toujours la stylisation* »⁴. Dans la pièce, tout est fait pour donner une impression de langage parlé alors que, pour des besoins dramatiques, ce langage est affuté et maîtrisé : « *Le dialogue de théâtre [est] un langage second, débarrassé des scories de la*

¹ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, 1996, p.148.

² *Ibid.*, p.141.

³ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, *op.cit.*, p.176.

⁴ PAVIS Patrice, *Le théâtre contemporain*, *op.cit.*, p.16.

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre I : tradition et variation

conversation quotidienne. »¹. Langage originellement littéraire, il est esthétisé, bien étudié : pas d'hésitation ni de lapsus sauf si l'auteur dramatique le revendique sciemment. Les mots s'enchaînent sans fautes ni fausse note pour former un discours bien ficelé.

D'ailleurs, la parole dramatique ne correspond pas toujours au schéma de dialogues énoncés d'ici et là par les personnages. D'autres formules, comme le monologue interviennent dans le discours théâtral. Le monologue a un arrière-goût de tendance anti-dramatique parce qu'il réduit l'action à un seul personnage. Dans la tragédie ancienne, le monologue ou plutôt la tirade servait à établir un horizon historique en exposant quantité d'informations à propos de la pièce. Ainsi, la tirade semble plus narrative que dramatique.

Ce n'est qu'au niveau scénique que le dire dramatique exprime ses pleines potentialités. Neutre au niveau textuel, le ton qui se dégage des mots de M. Smith, Madame Smith, Cléopâtre ou César s'accroît lorsqu'il est proféré par les personnages. Bas, criard, faible ou autoritaire, le ton participe à la construction du sens parce qu'il reflète le positionnement et l'attitude de chacun dans le discours dramatique.

Dans le théâtre contemporain, à l'instar de *La Cantatrice Chauve*, la parole n'a pas toujours de sens. Au demeurant, pourquoi faudrait-il qu'il y ait du sens ? Telle serait la revendication du genre contemporain sachant qu'il est entré en réaction à cette convention du sens qui n'est finalement qu'un dictat artistique et sociétal arbitraire :

*On appelle quelquefois l'absurde ce qui n'est que la dénonciation du caractère dérisoire d'un langage vidé de sa substance, stérile, fait de clichés et de slogans ; d'une action théâtrale connue d'avance.*²

Cette parodie du langage, « cet aspect burlesque d'un langage en liberté »³ engendre l'incompréhension et rompt toute logique. Ne plus communiquer, c'est

¹UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III*, op.cit., p.106.

² IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, op.cit., p.83.

³ RAMADE, Frédéric, op.cit.

l'impossibilité d'être ensemble. Si l'être humain est un être de parole, en la "perdant", il se déshumanise.

Il est à noter que l'interruption de la parole ne signifie pas assurément qu'il n'y a plus d'action. Le discours théâtral d'ordre verbal se superpose à son tour à une quantité d'éléments non-verbaux comme la posture, le positionnement sur la scène ou le costume des personnages. Le tout intervient dans la création du sens et de ce fait, le fait qu'il n'y ait pas de parole est une action en soi.

I.I.3.2.2 Les indications scéniques

Repérable au niveau textuel de la pièce, les indications scéniques ou didascalies forment une composition paratextuelle parallèle aux dialogues. Elles se distinguent par une graphie en italique et se scindent en trois blocs : la vignette qui fait l'inventaire des personnages au début de l'œuvre, les indications au début des actes ou tableaux et les indications existant dans le corps même du texte dramatique :

La "construction à deux étages" du texte dramatique combine un « texte fictif » (dialogues pris en charge par le personnage-acteur) et un « texte non-fictif » (didascalies assimilées à la voix auctoriale)¹

Texte non-fictif parce qu'il n'est pas destiné à être joué mais à donner des indications concrètes sur la manière dont l'auteur veut voir se tenir le jeu. Les didascalies sont pour Molière « *la peinture des mouvements.* »² étant donné qu'elles servent à modéliser son comportement sur scène. Quand bien même elles ne sont pas là pour être énoncées par les comédiens, tel le dialogue, « *elles déterminent [...] une pragmatique, c'est-à-dire les conditions concrètes de l'usage de la parole* »³.

La didascalie plante le décor, suggère le temps et circonscrit l'espace scénique. Elle décrit le personnage, l'habillement et conditionne sa manière de parler. L'extrait suivant de *La leçon* explicite notre propos :

¹MICHAEL, Issacharoff, « Voix, autorité, didascalies », Poétique n° 96, Paris, Seuil, novembre 1993, p. 464. Cf. notices de l'édition du Théâtre Complet d'Eugène Ionesco sous la direction d'Emmanuel Jacquart, Paris, Gallimard, Col. La Pléiade, 1991 in URDICIAN, Stéphanie, op.ci. p.2.

² ABIRACHED, Robert, op.ci., p.127.

³UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, op.ci., p.17.

LA BONNE entre en coup de vent, fait claquer derrière elle la porte de droite, s'essuie les mains sur son tablier, tout en courant vers la porte de gauche, cependant qu'on entend un deuxième coup de sonnette. Patience. J'arrive. (Elle ouvre la porte. Apparaît la jeune élève, âgée de 18 ans. Tablier gris, petit col blanc, serviette sous le bras.) Bonjour, mademoiselle.

L'ÉLÈVE

Bonjour, madame. Le Professeur est à la maison ?¹

Les indications scéniques sont une consigne auctoriale pour la mise en scène. D'ailleurs, l'avis sur cette dernière est mitigé. D'un côté, les metteurs en scène, en quête d'innovation et d'expérience artistiques, se permettent des prérogatives dont le résultat peut être complètement éloigné de la pièce originale créée par l'auteur.

D'autre part, ceux qui partagent l'avis de Ionesco : « *c'est à l'auteur qu'il revient d'être l'instigateur principal, voire le maître, du déploiement tout entier de la théâtralité sur la scène.* »². Ionesco exérait les libertés que se donnent les metteurs en scène pour la raison qu'il estimait que l'auteur apporte suffisamment d'indications dans son œuvre. Les didascalies ne sont pas accessoires : elle guide le metteur en scène ainsi que ses comédiens pour donner forme à la représentation théâtrale.

Tout cela nous mène à notre point suivant qui traite du personnage car, finalement, c'est autour de lui que tout se construit et grâce à lui que la pièce prend vie sur scène.

I.I.4 Croquis du personnage

I.I.4.1 Dualité nécessaire : l'acteur personnage

A évoquer le terme personnage, à propos de littérature voire de théâtre essentiellement, nous savons que les lois du monde dans lequel nous vivons ne valent plus vu que nous basculons spontanément dans l'univers de la fiction :

Le personnage et l'action, dans l'instant même où ils se matérialisent sur la scène, demeurent retenus du côté de

¹ IONESCO, Eugène, *La leçon*, 1951.

² ABIRACHED, Robert, *op.cit.*, p.421.

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre I : tradition et variation

*l'imaginaire par la raison qu'ils se soustraient aux dimensions constitutives de la réalité.*¹

Le personnage, aussi dit être de papier, est une entité abstraite au niveau textuel. Ainsi, le lecteur ne peut que tenter d'en esquisser les contours dans son esprit pour l'actualiser dans le monde réel. Or ce n'est qu' : « *A la scène seulement, [que] le personnage rencontre sa matérialité, le signe sa signification et la parole son destinataire.* »².

Le cas du personnage de théâtre est singulier. Certes, il est « *L'unité de base du texte théâtral* »³ mais demeure incomplet à ce stade car, au moment de sa création, l'auteur l'envisage déjà prendre chair dans le corps de l'acteur⁴.

D'ailleurs, dans les faits : « *Peut-on encore parler de théâtre sans la présence physique de l'acteur, effective sur scène ou ressentie, devinée en coulisse par le spectateur ?* »⁵. Le personnage épouse alors les traits de l'acteur, ses gestes et sa voix deviennent siens. Il se tient comme lui et a la même couleur de peau.

Inversement, dans le théâtre classique on choisit l'acteur proportionnellement au personnage qu'il est censé incarné. Certains rôles vont nécessiter un acteur grand, d'autres un trapu et à défaut de pouvoir accorder les traits physiques de l'acteur à ceux du personnage, on l'affuble d'un nez artificiel pour qu'il ait celui de Cyrano⁶. Le rapport entre l'acteur et le personnage doit être vraisemblable pour les spectateurs.

Dans le théâtre contemporain, la crédibilité de ce rapport n'est pas évidente. Il peut y avoir une incompatibilité dans les liens formels (âge, taille...etc.) qui unissent l'acteur au personnage. La vraisemblance n'est pas importante ici encore ni la cohérence sémantique.

¹ *Ibid.*, p.59.

² *Ibid.*, p.09.

³ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, *op.cit.*, p.48.

⁴ Nous estimons le terme "acteur" plus efficace que celui de comédien parce qu'il indique un métier de manière neutre sans spécificité. Le terme "comédien" tend à inspirer le registre comique et ainsi acteur évite tout glissement interprétatif.

⁵ GIRARD, G, OUELLET, C, et RIGAULT, *op.cit.*, p.10-11.

⁶ Qui pourrait imaginer un acteur incarner le rôle de *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, écrite en 1897, sans qu'il ne porte le long nez pointu du personnage hyponyme.

Le personnage demande l'acteur pour la concrétisation scénique de la pièce et sans pièces de théâtre le métier de comédien n'aurait pas de sens. Initialement :

Persona, d'abord, c'est le masque. [...] oublié et s'oubliant derrière son personnage, l'acteur perd alors son identité pour devenir tout entier comme un idéogramme en mouvement ; son masque, beaucoup plus qu'un emblème d'illusion, s'offre au spectateur pour le signe d'une réalité différente de la vie quotidienne, débridée jusqu'à la grimace dans la comédie, énigmatique jusqu'au symbole dans la tragédie.¹

Ainsi, qu'il porte un masque ou pas, l'acteur en jouant un personnage entreprend une usurpation d'identité revendiquée qui ne dure qu'un laps de temps. Il est César, Marc Antoine ou Néron, le temps de la pièce et recouvre son identité réelle au moment même où le rideau est baissé.

I.I.4.2 Identité à cerner

Cet amalgame des identités fictive et réelle, respectivement, du personnage et de l'acteur pose un problème au niveau de la définition même de l'identité qui leur est commune le temps du jeu scénique. Etant donné que l'identité du personnage vient de ce qu'il dit et fait², faut-il complètement faire abstraction de l'influence du jeu de l'acteur sur l'ensemble significatif ? Comme nous nous inscrivons dans l'optique d'une dramaturgie textuelle, nous examinerons le personnage relativement à ce que le texte dramatique en révèle.

Dans la tragédie ancienne, l'identité du personnage est connue et son nom célèbre puisque inspirés de la mythologie. Dans le théâtre classique, les identités des différents personnages sont statiques dans le sens où chaque personnage a un rôle bien circonscrit qui demeure le même de l'exposition à l'épilogue. Du personnage, nous ne connaissons que le un nom et la fonction :

Quel est l'état civil d'Arlequin, d'Harpagon, d'Orgon ou de Callimaque dans La Mandragore ? Leur nom reflète leur emploi (maitre ou valet, père de famille, parasite ou jeune premier) et permet de déceler parfois leur origine. Il les situe dans la classe

¹ ABIRACHED, Robert, *op.cit.*, p.19.

² *Ibid.*, p.30.

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre I : tradition et variation

*des riches ou des pauvres, dans une catégorie d'âge voire dans une gamme de tempérament.*¹

En outre, les personnages de la pièce classique sont typés, comme le suggère le propos précédent d'Abirached. Cela découle d'une vision du monde où les rapports entre les êtres sont cloisonnés ; des classes sociales coexistent sans se mélanger, chacune doit respecter sa position.

Ce phénomène a été poussé à l'extrême au XVI^e siècle avec *La commedia dell'arte* italienne avec ses personnages stéréotypés : grâce à un nombre restreint de personnages, une microsociété est reproduite sur scène. Aucun suspens alors, les spectateurs savent qui est qui ou plutôt qui joue quoi à l'aide du masque du personnage et/ou son accoutrement.

Ce qui est particulièrement ingénieux dans l'univers dramatique, c'est l'usage intertextuel de ces personnages : que ce soit le simple valet Arlequin, le malicieux Scapin ou le querelleur Scaramouche, ces clichés de personnages vont se retrouver à travers les époques dans de célèbres œuvres, à l'exemple des *Fourberies de Scapin* de Molière.

De ces personnages de théâtre stéréotypés aux plus célèbres comme Hamlet, Phèdre ou Rodrigue. Ces personnages ne sont pas uniquement célèbres de par leurs histoires tragiques, ils sont assis leur célébrité à travers le temps de par leur nom. Il est ceux qui n'ont jamais lu ou vu *Dom Juan* mais nul n'est sans savoir le coureur de jupons qu'il fût. L'onomastique du personnage dramatique est capitale. Dans les pièces classiques, les personnages ont des états civils bien définis contrairement aux contemporaines :

Dans le théâtre contemporain, l'onomastique varie selon les auteurs : certains y sont attentifs et jouent avec les connotations qu'elle offre ; d'autres ne s'en préoccupent pas. Les personnages de Beckett sont souvent affublés de noms étranges et de surnoms disparates : Hamm, Clov, Nagg ou Nell (Fin de partie), Krapp (La Dernière Bande). Chez d'autres auteurs, les noms sont parfois

¹ *Ibid.*, p.32.

*interchangeables : tous les personnages de Jacques ou La Soumission de Ionesco s'appellent Jacques.*¹

Le théâtre contemporain a détruit la structure identitaire conventionnelle du personnage. Le cas de *Jacques ou la Soumission* en est l'incarnation parfaite : les parentes s'appellent Jacques, la sœur, le fils pareils. Tout être est interchangeable, de la sorte, dépersonnalisé. Il s'agit d'être qui «*se cherchent à travers leur propre maladresse ; ils sont des hommes comme la plupart des hommes.*»².

Le contemporain s'éloigne du fantasme du personnage héroïque aux vertus transcendantes. Le personnage du théâtre de l'absurde est faible, laid et doute. Dans *les Chaises* ainsi que *Le roi se meurt*, Ionesco expose la déchéance de l'être humain face à la vieillesse. Quant à Samuel Beckett, il n'hésite pas à présenter sur scène des personnages handicapés dans *Fin de partie*.

Puisque «*Les genres ne concernent pas seulement les formes de l'écriture, mais, par le biais des personnages en action, la nature des sujets traités.*»³, la façon dont le contemporain désagrège le personnage démontre bien que :

*Le tragique moderne est très différent du tragique ancien, dans le tragique ancien l'homme était détruit par le destin par des lois objectives, des lois religieuses, des lois sociales, des lois morales, il savait par quelles lois il avait été puni. Tandis que ce qui se passe, maintenant, c'est bien différent, l'homme est détruit, il est emporté, brisé, il y a l'échec, la catastrophe mais on ne sait plus très bien à quoi cela répond, on ne sait plus pourquoi l'homme est puni, il est plutôt dans le chaos.*⁴

I.I.4.3 Agir pour être

En plus de la question de l'identité, – que nous puissions la cerner ou pas –, ce qui importe c'est le discours du personnage : «*il est un sujet de l'énonciation. Il est le sujet d'un discours que l'on marque de son nom et que le comédien qui revêtira ce nom*

¹PRUNER, Michel, *op.cit.*, p.73.

²IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes, op.cit.*, p.163.

³RYNGAERT, Jean-Pierre, *op.cit.*, p.9.

⁴RAMADE, Frédéric, *op.cit.*

devra prononcer. »¹. Il n'a d'existence que dans la pièce, ni avant ni après. Le personnage de théâtre acquiert sa substance à travers ses répliques ainsi que son temps d'apparition sur scène. En revanche, semblablement à tout schéma identitaire, le personnage ne prend entièrement de sens que dans les rapports qu'il entretient avec les autres ; ce qu'il fait, ressent, désire aussi :

*Il n'est définissable que comme un ensemble de rapports (entre l'image et le monde, le langage et la parole, la représentation et le sens), à la fois constants et, quant à leur application, susceptibles de fonctionner selon les modes les plus variés, en consonance avec les variations de l'histoire, de l'idéologie et des esthétiques qu'elles contribuent à engendrer.*²

Cela nous renvoie au schéma actantiel de Greimas : dans la trame dramatique, chaque personnage remplit des fonctions différentes selon les différents instants de la fable. Le personnage peut-être plusieurs actants suivants qu'il cherche à atteindre un but, aide à le réaliser ou au contraire le contrecarre.

Dans le théâtre classique, nous pouvons déclarer que les actants sont prédéfinis : le personnage principal est le sujet de l'action et c'est autour de lui que les actes des autres personnages s'organisent. Par conséquent, nous déduisons que la nature du théâtre contemporain rend quasiment impossible de retracer les modèles actantiels du fait que « *D'une certaine façon, ce ne sont pas les actants qui disparaissent, mais surtout le désir du sujet.* »³.

I.1.5 L'espace en perdition

I.1.5.1 De scène en salle

C'est établi : « *le texte de théâtre a besoin pour exister d'un lieu, d'une spatialité où se déploient les rapports physiques entre les personnages* »⁴ mais aussi d'un endroit où le public apprécie ces dits rapports. Dans la bâtisse qu'est le théâtre existe une dualité spatiale ostensible entre l'espace de la représentation et celui du spectateur.

¹ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I, op.cit.*, p.94.

² ABIRACHED, Robert, *op.cit.*, p.28.

³ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I, op.cit.*, p.56.

⁴ *Ibid.*, p.113.

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre I : tradition et variation

Sur le plan de la réalité palpable, les personnes présentes au théâtre se divisent en deux groupes : celles qui sont là pour jouer sur scène, celles assises tranquillement dans leurs fauteuils pour admirer justement ce qui sera joué sur scène. Il ne faut pas oublier la régie qui gère l'ensemble mais, en l'occurrence, cela n'a pas d'impact sur notre propos.

Les acteurs d'un côté, les spectateurs de l'autre. Tel a toujours été le schéma théâtral, du moins, dans ses formes conventionnelles partant du principe que :

La convention est un contrat passé entre l'auteur et le public selon lequel le premier compose et met en scène son œuvre d'après des normes connues et acceptées par le second. La convention comprend tout ce sur quoi salle et scène doivent tomber d'accord pour produire la fiction théâtrale et le plaisir du jeu dramatique.¹

La salle est l'espace depuis lequel le public assiste à une œuvre de fiction pendant qu'elle est produite sur scène. L'idée d'une séparation imaginaire entre les deux par un quatrième mûr sert à maintenir cette illusion. D'ailleurs, tout est fait sur scène pour que le public ait l'impression qu'il n'est pas "là" au moment où la représentation bat son plein.

Les formes dramatiques modernes brisent cette convention du quatrième mûr et renoncent à la sacralité de la scène comme espace hermétique. Conséquence, on ne fournit pas beaucoup d'effort pour dissimuler les coulisses et les trucages peuvent être exhibés. Les acteurs exploitent la salle de spectacle et circulent librement hors de la scène. Il leur arrive même de déambuler parmi les membres du public, de les faire parfois intervenir voire leur parler :

La technique d'adresse au public [autrement appelée la destruction du quatrième mur] est particulièrement importante, car utilisée de façon radicalement nouvelle, elle va constituer une des techniques scéniques premières pour rompre avec l'illusion de la boîte de scène ; favorisant aussi par là le plaisir du public. D'autre part, l'adresse au public, de type brechtien, brise la fiction qui pourrait s'introduire par la séparation scène/salle [...]

¹ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, op.cit., p.69.

*Elle évite ainsi que la scène ne se constitue en sphère d'illusion,
renfermée sur elle-même, ignorant magistralement le public.¹*

Longtemps après que la doxa littéraire a revendiqué la vraisemblance de l'œuvre, le théâtre contemporain a réinvesti le principe de réalité comme pour signifier "ce n'est que du théâtre, ne le prenez pas trop au sérieux". Nous reviendrons sur cette attitude lors du premier chapitre de notre deuxième partie à propos de la distanciation brechtienne.

I.1.5.2 Disposition spatiale dramatique

Au niveau textuel, l'élément liminaire qui délimite l'espace se situe au niveau des didascalies spatiales. Elles nous informent sur le lieu de l'action et indiquent si tel personnage se tient, par exemple, côté scène ou côté jardin². A l'échelle de la représentation, la disposition de l'espace théâtral qu'est la scène est conceptualisée en deux parties : l'espace dramatique et l'espace scénique.

L'espace dramatique, c'est : « *l'espace dramaturgique dont parle le texte, espace abstrait et que le lecteur ou le spectateur doit construire par l'imagination (en fictionnalisant).* »³. Autrement dit, nous pouvons comparer cela à la Florence de 1537 où Alfred de Musset avait choisi de situer l'action de son *Lorenzaccio*. Le lecteur/spectateur étant dans l'impossibilité de s'y transplanter, ne peut que se la figurer. Il imaginera, par exemple, les personnages arborant les vêtements d'époque des Florentins et Florentines, aussi les colonnes anciennes de la ville et ses vieux marchés. L'espace dramatique sera actualisé à chaque lecture et chaque lecteur lui en donnera l'image qui l'inspire le plus.

Quant à l'espace scénique, c'est : « *l'espace réel de la scène où évoluent les acteurs, qu'ils se cantonnent à l'espace proprement dit de l'aire scénique ou qu'ils évoluent au milieu du public.* »⁴. C'est la scène à proprement parler où l'acteur se

¹ DEMARCY, Richard, *Eléments d'une sociologie du spectacle*, Paris, Union générale d'éditions, 1973, p.247.

² Le côté cour est le côté droit de la scène du point de vue du spectateur, le côté jardin en est le gauche.

³ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, op.cit., p.118.

⁴ *Ibid.*

travestit en personnage et se déroule l'action dramatique que le spectateur, depuis son fauteuil, regarde.

Nous pouvons déclarer que l'espace scénique est l'objectivation de l'espace dramatique : il met fin aux différentes transpositions du lecteur face au texte dramatique en les figeant autoritairement dans un lieu précis.

L'espace scénique, à son tour, a deux aspects interdépendants. L'espace actuel qui est la partie de la scène visible où se produisent les éléments de la fable. Et l'espace virtuel, qui un hors scène dépendant de la scène, que nous pouvons assimiler aux coulisses. Ces dernières assurent à l'espace actuel une continuité : dans l'esprit du spectateur, c'est là où se trouve le personnage quand il quitte la scène, l'endroit qu'il cherche du regard lorsqu'il jette un coup d'œil par-dessus la fenêtre...etc. L'espace virtuel sert la vraisemblance en prolongeant l'impression que le personnage a une vie au-delà de la scène.

D'ailleurs, le fait que le personnage soit sur scène ou la quitte a une conséquence sur la construction sémantique de la pièce. Le lecteur/spectateur n'est pas sans savoir que la disposition des personnages sur scène n'est pas fortuite. Leur mouvement non plus parce qu'il peut être l'indicateur de leur état mental voire nous insinuer leur relation aux autres personnages. Si, pour l'exemple, lors de l'aparté¹ un personnage s'éloigne des autres, c'est pour ne point leur révéler ses intentions.

Un autre élément est à tenir en compte pour se saisir de l'espace, les objets agencés sur scène :

Le terme d'objet tend à remplacer dans les écrits critiques ceux d'accessoire ou de décor. [...] La difficulté d'établir une frontière marquée entre l'acteur et le monde ambiant, la volonté de saisir la scène globalement et selon son mode de signification ont promu l'objet au rôle d'actant primordial du spectacle moderne.²

Peu importe la nature de l'objet en question, sur scène il n'est pas régi par les mêmes lois qui régissent la vie réelle. En représentation, la matérialité de l'objet est artificielle.

¹L'aparté est un moment du discours pendant lequel un personnage s'adresse à lui-même sans être entendu par les autres personnages. Cet acte est une confession qu'il partage avec le public.

²PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre, op.cit.*, p.233.

Il se peut que l'objet théâtral n'ait aucune corrélation avec l'ensemble signifiant de la pièce, or comme au théâtre il s'agit de simuler la vie, l'objet acquiert une connotation. Il est un signe qui évolue dans le réseau textuel avec d'autres signes qui forment un ensemble signifiant à déterminer.

Les objets, en occupant la pièce, participent à sa théâtralisation. De la sorte, le théâtre contemporain s'amuse avec pour accentuer cet effet. Dans *Les Chaises* de Ionesco, l'espace scénique est envahi par des dizaines de chaises au point d'encombrer les deux personnages : « *[elles] expriment la prolifération matérielle. Le trop de présence des objets exprime l'absence spirituelle.* »¹. L'objet participe à la mise en place de l'espace mais aussi à celle du sens.

L'espace et ses diverses stratifications se conjuguent toujours au temps. Au demeurant, c'est la temporalité qui donne sa dimension à l'espace.

I.I.6 Le temps brouillard

I.I.6.1 Raconter la temporalité

Le temps est l'une des notions les plus complexes à aborder en sciences. Etant abstrait, il est difficile même impossible à discerner. A propos de théâtre, il y en a pléthore : le temps où l'on se rend au théâtre, le temps de la pièce et un temps qui échappe à tout qualificatif.

Le théâtre a un rapport particulier au temps parce que la représentation est dans l'instant. C'est l'art de l'imminence et de la prise de risque littéraire. Contrairement au roman, regarder une représentation dramatique inspire un sentiment d'urgence. Le cœur du spectateur bat au rythme des battements de jambes des acteurs sur les planches.

« *Si l'espace du théâtre est un espace découpé dans l'espace, le temps du théâtre est un temps découpé dans le temps vécu* »². De la sorte, l'œuvre théâtrale cherche à condenser le temps réel pour l'adapter aux nécessités du temps de la représentation.

¹ IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes, op.cit.*, p.37.

² UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, p.197.

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre I : tradition et variation

La durée moyenne d'une pièce est d'environ soixante à quatre-vingt-dix minutes. Il est donc évident qu'il n'est pas aisé de condenser les éléments de la fable pour qu'ils correspondent à cette plage horaire, tout en préservant cohérence et clarté. Suivant l'idée qu' : « *il y a deux temporalités, celle de la représentation et celle de la lecture-écriture.* »¹, le temps théâtral se divise, pour Ubersfeld, en temps dramatique et temps scénique.

Le temps dramatique est censé être la durée totale et réelle regroupant l'ensemble de l'action dramatique. Nous estimons qu'il serait saugrenu de faire quelque tentative pour la mettre à jour car, pour ce faire, multitude d'éléments nous échappe.

Cependant, le temps scénique est discernable parce qu'il est relatif à la durée de la représentation. La pièce classique suppose retracer une action qui s'étale sur vingt-quatre heures. Là, encore le temps scénique est versatile puisque la durée des pièces varie d'une mise en scène à l'autre. *Cyrano de Bergerac* dans la mise en scène de Jean-Philippe Daguerre au théâtre du Ranelagh à Paris dure deux heures ; dans celle de Denis Podalydès pour la Comédie française, la pièce dure trois heures et cinq minutes avec entracte².

Etant donné que le temps dramatique n'est pas proportionnel au temps scénique, pour conserver la cohérence de l'action dans la pièce, il faut : « *l'introduction d'un "hors temps" incommunicable, dans le temps, dans le communicable.* »³. Cette opération est réalisable grâce aux partitions de l'action dramatique en actes et tableaux. Le passage de l'un à l'autre, le silence et le noir sur scène entre l'un et l'autre, suggèrent qu'un temps s'est écoulé et qu'une somme d'action a déjà été achevée même si elle a échappé à la présence du spectateur :

La dramaturgie en tableaux suppose des pauses temporelles dont la nature est d'avoir été non pas vides, mais pleines : le temps a marché, les lieux, les êtres ont changé, et le tableau suivant figure ce changement par des différences visibles avec le précédent. [...]

¹ ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain, *op.cit.*, p.610.

² L'entracte dure en moyenne une vingtaine de minutes, ce qui fait que la pièce dure deux heures quarante minutes.

³ IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, *op.cit.*, p.56.

Le discontinu du tableau est ce qui arrête, force à réfléchir, au lieu d'être entraîné par le mouvement du récit.¹

En définitive, le fait que le temps soit un élément non-figuratif a permis au théâtre contemporain de se donner les pleines libertés pour le manipuler à son avantage. Un exemple frappant est à noter, dans *Le Roi se meurt*, Ionesco superpose le temps dramatique au temps scénique. Le personnage de la reine Marguerite, telle une horloge, rappelle à chaque fois le temps qui reste avant que la pièce ne s'achève. En sus, Samuel Beckett « *chronomètre la durée exacte des silences et des temps dont il ponctue sa pièce Catastrophe.* »². Ce jeu technique ingénieux manifeste l'énergie que mettaient ces auteurs dans leurs œuvres.

I.1.6.2 Déduire le temps

Pareillement pour l'espace, les indices du temps se retrouvent dans le texte ainsi que dans les indications didascaliques. Parfois, il est dit clairement "à l'aurore" ou "sous la lune". Or le plus souvent, les signes temporels sont problématiques. Dans une œuvre comme *Le songe d'une nuit d'été*, la notion du temps est d'une ambiguïté intense, par conséquent tâcher de la restituer est bien alambiquée.

Dans d'autres cas, la présence d'un personnage historique situe l'œuvre dans une époque. Aussi, les éléments spatiaux permettent de déduire le temps : par exemple, le déplacement suggère que le temps s'est écoulé.

Dans le théâtre contemporain, les marques temporelles sont parfois intraçables parce qu'il n'y pas d'évolution de l'action dramatique : « *Leur absence indique un degré zéro d'historicité, un cadre temporel abstrait.* »³. Logiquement, si l'action s'arrête, le temps se suspend comme dans la mort.

Pour finir, tout ce que nous pouvons ajouter, c'est que le temps ne se décrit pas, il se ressent et laisse ses marques. *La Cantatrice chauve* est représentée au théâtre de la Huchette à Paris depuis 1975. Cette ininteruption de jeu dramatique est

¹UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, op.cit., p.169.

²PRUNER, Michel, op.cit., p.61.

³UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, op.cit., p.165.

assez drôle : Ionesco aurait-il imaginé un jour que sa première œuvre dans laquelle il se moque ouvertement de l'usage conventionnel du temps dramatique, serait la pièce la plus jouée de tous les temps en France ?

Conclusion

A la fin de ce chapitre, l'idée que nous retenons est que la variation du théâtre contemporain est aussi disparate qu'insaisissable. Il faut situer l'ensemble de notre propos dans un nombre restreint d'œuvres pour observer son fonctionnement. C'est ce que nous entreprenons de faire dans le chapitre suivant dans lequel nous présenterons les pièces de Ionesco qui constituent le corpus de notre thèse.

- Chapitre II -
Contemporanéité
ionescienne

Introduction

Dans l'exercice qui consiste à approcher le genre dramatique afin de l'étudier, il y a des dispositions nécessaires à prendre. Dispositions corrélatives à la nature de l'aspect retenu pour l'étude qu'il soit textuel ou de la représentation.

Ainsi, – et comme nous l'avions évoqué précédemment dans le premier chapitre (I.3.1 Texte/Représentation) –, nous nous positionnons dans l'étude de notre corpus dans une optique de dramaturgie textuelle en écartant toutes approches liées à la représentation ou bien spectacles théâtraux.

De la sorte, les voies empruntées pour la présentation de notre corpus se réfèrent au potentiel théorique circonscrit dans le premier chapitre de cette partie. D'ailleurs, dans la présentation, nous commençons à chaque section par *Victimes du devoir* en allant chronologiquement vers *Macbett*.

Anne Ubersfeld différencie deux substances textuelles : T, qui est le texte premier et T', le texte mis-en-scène. Selon l'idée que : « *la représentation est chose périssable ; [et que] seul le texte perdure.* »¹, nous arrêterons notre analyse sur les cinq pièces formant notre corpus, textuellement parlant, telles qu'écrites par Eugène Ionesco originellement et sans aucune forme d'intervention de la part de quiconque.

I.II.1 Réévaluation générique : absurde a-t-on dit ?

Avant de présenter notre corpus, il nous paraît important de rappeler que notre problématique de recherche envisage de comprendre comment se crée le sens donnant lieu aux représentations sociales ionesciennes ? Et de quelle manière se construit ce même sens aux allures, le plus souvent, masquées ?

Dans ce dessein, nous allons mettre en évidence des éléments dont l'intérêt est de remettre en question la réputation visant la totalité de l'œuvre théâtrale d'Eugène Ionesco dite absurde depuis sa naissance. Cette catégorisation générique a, sans conteste, pour origine sa toute première œuvre *La Cantatrice Chauve* ainsi que la pièce *Les Chaises*, montée deux ans après. Le hic c'est qu'il semble que l'intégralité de son œuvre l'ait subie sans qu'il n'y ait forcément d'études pour la confirmer.

¹UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, op.cit., p.7-8.

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre II : contemporanéité ionescienne

Plus encore, cette étiquette de l'absurde, nous semble-t-il, a conditionné la façon d'appréhender le reste de son œuvre plutôt méconnue voire mal connue. On lit Ionesco sous le prisme de l'absurde et par conséquent les champs de vision et d'investigation sont considérablement réduits. Eugène Ionesco est l'auteur dramatique du théâtre de l'Absurde, du Contemporain ou du Nouveau théâtre. Soit. Et si absurde et contemporain ne renvoyait pas à *de facto* la même chose dramatique ?

Ionesco assure qu'« *est absurde, ce qui n'a pas de but* »¹. Les définitions de l'Absurde que nous avons présentées dans le premier chapitre soutiennent toutes l'idée qu'il est vidé de toute matière sémantique ou référentielle. Pavis le scinde en trois tournures :

Il existe plusieurs "stratégies" de l'absurde :

- l'absurde nihiliste, dans lequel il est quasiment impossible de tirer le moindre renseignement sur la vision du monde et les implications philosophiques du texte et du jeu (IONESCO, HILDESHEIMER) ;

-l'absurde comme principe structural pour refléter le chaos universel, la désintégration du langage et l'absence d'image harmonieuse de l'humanité (BECKETT, ADAMOV, CALAFERTE) ;

-l'absurde satirique (dans la formulation et l'intrigue) rend compte d'une manière suffisamment réaliste du monde dépeint (DÜRRENMATT, FRISCH, GRAAS, HAVEL).²

L'œuvre de Ionesco est de la sorte profondément absurde.

Toutefois, nous émettons l'hypothèse qu'il en est autrement dans le cas spécifique des œuvres de notre corpus : nous postulons qu'il est envisageable de dépister dans les fables propres à chaque pièce une vision du monde même si elle n'est pas offerte directement aux lecteurs/spectateurs. Cette vision du monde, dans sa matérialité, passe par plusieurs filtres. Nous réexaminerons ce propos ultérieurement.

Voici donc lesdites pièces, au nombre de cinq, qui composent notre corpus, – notons que nous les citons en fonction de l'ordre chronologique de leur représentation – : *Victimes du devoir, Jacques ou la soumission* et sa suite ou son tome II *L'avenir dans les œufs, Rhinocéros* et en dernier *Macbett*.

¹ IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, op.cit., p.338.

² PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., p.2.

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre II : contemporanéité ionescienne

Ces pièces recourent certaines similitudes dont la plus conséquente, à notre sens, est de traiter dramaturgiquement la question de la place de l'individu dans la société¹. Dans notre corpus, Ionesco expose par le biais de certains phénomènes les procédés faisant que l'individu est accablé par la pression collective ou du moins la manière avec laquelle la pression collective cherche à annihiler l'entité individuelle.

En clair, notre aspiration à travers notre analyse est de démontrer que : « *Tout texte est à la fois une concrétisation et un écart du genre ; il fournit un modèle idéal d'une forme littéraire : l'étude de la conformité, mais aussi du dépassement de ce modèle, éclaire l'originalité de l'œuvre et son fonctionnement.* »². Nous examinerons les limites de l'absurde dramatique ionescien tout en extrayant les marques de sa contemporanéité. Nous verrons pourquoi Ionesco est à la fois un traditionaliste et un révolutionnaire du genre dramatique.

I.II.2 Corpus, thèmes et fabulations

I.II.2.1 Engrenage thématique

Le titre actuel peut laisser circonspect sachant que chercher à figer la thématique dans des pièces censées être contemporaines est une croisade plutôt périlleuse.

D'un côté, la thématique n'est pas d'emblée évidente à déceler ; de l'autre, elle reste attachée à la fable qui n'est pas non plus donnée. Ainsi, pour amorcer notre analyse, nous essayerons de répondre à l'interrogation pavisienne propre à la thématique, c'est-à-dire : « *de quoi ça parle ?* »³.

Première pièce de notre corpus chronologiquement parlant, *Victimes du devoir* est écrite deux ans après *La Cantatrice en septembre* 1952 mais n'est jouée qu'en 1954. Son intrigue est basée sur un trio de personnages : Choubert, son épouse

¹ Les modalités de ce rapport social seront analysées dans les chapitres II.2 et III.2.

² PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., p.147.

³ PAVIS, Patrice, *Le théâtre contemporain*, op.cit., p.135. D'autres questions viennent s'ajouter à la première, à savoir : « *(pour le tissu narratif) Fable : qu'est-ce que ça raconte ? ; (pour le tissu actanciel) Action/actant : qu'est-ce qui se passe ? ; pour l'Idéologie. Interprétation : pourquoi et comment a-t-on fait ce qui a été fait et dans quel but ?* ». Nous reprenons l'énoncé de ces questions à notre façon.

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre II : contemporanéité ionescienne

Madeleine et leur invité surprise, un Policier. L'invité, personnage adroitement courtois est à la recherche de leur ancien voisin, un certain Mallot. De fil en aiguille, la recherche qui n'était au départ que fortuite prend la forme d'un interrogatoire étrange et pesant que le Policier fait subir à Choubert.

Le problème est que Choubert ne se rappelle pas, ne se rappelle plus ce Mallot. L'a-t-il d'ailleurs déjà connu ? Cela n'arrête pas le Policier, acharné dans sa quête telle une mission divine ordonnée par le Pape. Ainsi, ces trois personnages, puis d'autres, dans des scènes aussi réalistes qu'invraisemblables se chamaillent et s'entremêlent dans des échanges tout aussi loufoques que pathétiques. Sous fond d'autoritarisme policier aveugle, le personnage principale traverse des phases difficiles où il subit une torture psychologique infligée à la fois par le policier, sa femme et lui-même.

Ensuite vient *Jacques ou la Soumission* qui a été écrite l'été 1950 et jouée la même année que la précédente, c'est-à-dire en 1954. Il s'agit d'un drame de famille contemporain dans lequel Ionesco se moque des codes mêmes de ce genre. Jacques, adolescent aux cheveux verts, fait partie d'une famille qui porte étrangement son nom. Tout porte à croire qu'il est en conflit avec ses membres qui sont respectivement : son père, sa mère, sa sœur, son grand-père et sa grand-mère et cela parce qu'il refuse de manger des pommes de terre au lard.

Dans l'espoir de lui faire changer d'avis à propos de ses goûts, sa famille lui présente ou plutôt lui trouve une fiancée qui jouît d'une qualité particulière : elle a trois nez. Dans un échange tant cordial qu'amoureux, la dénommée Roberte essaie de convaincre Jacques de l'intérêt de manger les pommes de terre au lard et plus tard, de l'épouser. D'ailleurs, tous les protagonistes s'acharnent, un à un, contre lui et tentent par tous les moyens de l'en convaincre pour, définitivement, réformer sa façon d'être.

L'avenir dans les œufs constitue "une sorte de suite" à *Jacques ou la Soumission* selon les dires de Ionesco. Elle est écrite une année après celle-ci, en 1951, et montée en 1958. Dans ce presque-tome II, on retrouve la quasi-totalité des protagonistes du tome I. Jacques et Roberte forment un couple heureux à tous égards mais leurs parents ne s'en satisfont pas et cherchent à obtenir plus encore. Il faudrait que la famille s'agrandisse, que les jeunes tourtereaux se reproduisent.

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre II : contemporanéité ionescienne

Etant donné que Jacques est apathique et réticent comme il le fut au sujet des pommes de terre au lard, tous se mobilisent pour que le projet se mette en place à son grand dam. L'étrangeté de l'histoire est que Roberte n'engendre pas d'enfant au sens propre du terme mais se met à pondre un œuf puis un autre sans discontinuité.

Place maintenant à la plus célèbre des pièces d'Eugène Ionesco écrite et représentée en 1959, *Rhinocéros*. Globalement, le propos de cette pièce porte sur l'arrivée inopinée d'un animal dans une petite ville calme, en l'occurrence, un rhinocéros. Cet événement produit des réactions mitigées allant de la peur à la stupéfaction.

L'arrivée de l'animal s'accompagne d'un phénomène encore plus inattendu : à la surprise de tous, des gens commencent à se transformer eux-mêmes en rhinocéros à la suite d'une maladie inspirée de l'animal, la rhinocérite. Les protagonistes sidérés au départ par les événements ne tardent pas à se diviser en deux groupes : ceux fascinés par la rhinocérite ; ceux que ça effraye au plus haut point.

Ainsi nous arrivons à la dernière pièce de notre corpus, *Macbett* qui remonte à 1972. Adaptation transculturelle¹ du *Macbeth* de William Shakespeare de 1587, elle reprend les principaux épisodes. Le protagoniste principal Macbett fait un jour la rencontre de deux sorcières qui lui prédisent qu'il sera roi à la place du roi en place, Duncan, et qu'aucun homme né d'une femme ne peut le tuer. Influencé par Lady Duncan, il orchestre l'assassinat avec celui qui est à la fois son ami et rival, Banco. Dans une quête avide de pouvoir, les protagonistes se leurrent jusqu'à subir un sort tristement funeste.

I.II.2.2 Itinéraires fabulaires

En s'inspirant des différentes acceptions de la fable la décrivant à la fois comme matériau antérieur à la pièce et structure narrative de l'histoire, nous chercherons

¹ L'adaptation transculturelle est le travail qu'effectue un auteur sur une œuvre en réexaminant certains aspects culturels pour les adapter au contexte recherché. « Cette construction dans une représentation actualisée va motiver la réaction du spectateur, réaction qui amènera peut-être l'émetteur à transformer son message et à se transformer par la même puisque les caractéristiques essentielles de cet émetteur est qu'il n'existe que dans et par le message. » in GIRARD, G, OUELLET, C, et RIGAULT, *op.cit.*, p.32.

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre II : contemporanéité ionescienne

dans ce qui suit à fédérer ce « *travail chirurgical de séparation entre le narratif et le dramatique.* »¹.

Dans cette intention, nous nous concentrerons sur la deuxième interrogation pavisienne, à savoir : « *qu'est-ce que ça raconte ?* »². D'ailleurs, la fable n'est-elle pas d'une certaine manière la thématique en mouvement ?

Pendant l'opération de lecture analytique, un élément nous a interpellé : il semble que les différentes phases de la fable soient en concordance avec un schéma classique. Entendez, la structure fabulaire épouse les phases du clivage classique que sont l'exposition, le nœud, le conflit, l'achèvement et l'épilogue.

Nous allons mettre ces phases en parallèle, une à une, à travers les différentes pièces de notre corpus pour faire ressortir les principaux épisodes du texte autour desquels gravite l'action.

I.II.2.2.1 Exposition

Lors de l'exposition de *Victimes du devoir*, les personnages principaux discutent de banalités quotidiennes et tergiversent sur les notions d'"homme moderne", de "théâtre contemporain et surtout de "la politique du détachement" (*Victimes du devoir p.12*) instaurée par l'état. Si Choubert semble un tant soit peu sceptique face à la situation, Madeleine, s'en accommode parfaitement :

MADELEINE : Que veux-tu, mon pauvre ami, la loi est nécessaire, étant nécessaire elle est indispensable, elle est bonne, et tout ce qui est bon est agréable. Il est, en effet, très agréable d'obéir aux lois, d'être un bon citoyen, de faire son devoir, de posséder une conscience pure !...

(Victimes du devoir p.13)

Dans *Jacques ou la Soumission* le jeu est entamé de manière plus concrète : la pièce s'ouvre sur une scène au cours de laquelle la mère de Jacques cherche par tous les moyens à le culpabiliser :

JACQUES MERE : Mon fils, mon enfant, après tout ce que l'on a fait pour toi. Après tant de sacrifices ! Jamais je n'ai cru cela de

¹ RYNGAERT, Jean-Pierre, *op.cit.*, p.49.

² PAVIS, Patrice, *Le théâtre contemporain, op.cit.*, p.135.

Partie I : Réalité théâtrale
Chapitre II : contemporanéité ionescienne

toi. Tu étais mon plus grand espoir ...[...] J'ai été pour toi plus qu'une mère, une véritable amie, un mari, un marin, une confidente, une oie. Je n'ai reculé devant aucun obstacle, devant aucune barricade, pour satisfaire à tous tes plaisirs d'enfant.

(Jacques ou la Soumission p.36)

Ensuite, sur le même ton, le père de Jacques déclare qu' « *il ne fléchira pas* » (*Jacques ou la Soumission p.38*) car, au fond, c'est l'objectif que partagent tous les membres de sa famille. Ceux-ci le noient dans un flot d'insultes pendant qu'il se terre dans un silence de mort jusqu'à ce qu'ils quittent tous la scène le laissant circonspect face à cette conjoncture.

L'avenir est dans les œufs étant une suite de la pièce précédente, il est possible de considérer que l'épilogue de *Jacques ou la Soumission* établit l'exposition de celle-ci parce que les faits démarrent là où ils s'étaient arrêtés ultérieurement. Malgré un bond temporel de trois ans, l'action entre ces deux moments reste figée. Cela s'explique par le fait que, depuis leur union, Jacques et Roberte, ne sont occupés qu'à vivre leur amour charnellement parlant. Ils ne s'en rendent pas compte pourtant, tandis qu'ils sont embrassés et accroupis sur scène, ils sont scrutés par le regard réprobateur de leurs familles respectives :

JACQUES PERE : C'est trop fort...

JACQUES GRAND-MERE : De mon temps, n'en fallait pas tant...

ROBERT PERE : Ils exagèrent.

(L'avenir est dans les œufs p.80)

Quant à *Rhinocéros*, son exposition tranche radicalement avec les événements à venir étant donné qu'elle est d'une banalité déconcertante. Il s'agit de l'histoire d'un groupe d'habitants d'une petite ville de Province qui vaquent tranquillement à leur occupation un dimanche matin (*ACTE I, p.13*).

Dans l'exposition de *Macbett*, l'échange des Seigneurs Candor et Glamiss (*p.09-22*) à propos de leur soulèvement contre le Roi laissent deviner la tournure que prendront les événements plus tard.

GLAMISS : Alors dépêchons-nous. Fourbissons nos armes, réunissons les hommes, préparons notre armée. Nous

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre II : contemporanéité ionescienne

attaquerons à l'aube. Demain Duncan sera abattu et nous nous partagerons le trône.

(Macbett p.22)

Exposant l'un à l'autre leur projet secret, le lecteur/spectateur ne peut que s'attendre à la concrétisation ainsi qu'aux conséquences de cette trahison.

En substance, les expositions de *Victimes du devoir* et de *Rhinocéros* sont "en dehors" de l'action. Elles ne font qu'installer le lecteur/spectateur dans son statut face à l'œuvre. En revanche, dans *Jacques ou la Soumission*, *L'avenir est dans les œufs* et *Macbett*, le lecteur/spectateur est pris à la gorge par la tension narrative et ne peut donc que chercher à satisfaire son avidité grâce aux péripéties à venir.

I.II.2.2 Nœud

Un élément trouble la conversation entre Choubert et Madeleine (*Victimes du devoir p.18*) lorsqu'ils entendent un policier frapper à la porte de leur voisin de palier. C'est Madeleine qui met en marche l'action parce qu'elle donne le signal à Choubert d'ouvrir la porte de leur appartement pour voir ce qui se passe. C'est à cet instant que la "vraie histoire" commence quand Choubert finit par inviter le policier, aiguillé encore une fois par son épouse, à entrer chez eux (*Victimes du devoir p.21*). L'intrusion de ce facteur étranger qu'est le policier brise la banalité de la situation initiale.

Jacques ignore ce qui se trame et interroge. C'est sa sœur qui lui apporte une réponse pour le faire sortir de sa torpeur, par ces propos :

JACQUELINE : Je vais tout te dire en vingt-sept mots. Voici, et tâche de te souvenir : tu es chronométrable.

(Jacques ou la Soumission p.43)

Elle lui apprend en d'autres termes que sa vie compte à rebours. Cette révélation que Jacques perçoit comme absolument choquante l'amène à prendre une décision : « *Eh bien oui, oui, na, j'adore les pommes de terre au lard !* » (*Jacques ou la Soumission p.40*). Autre revirement, celui de sa famille et surtout de son père qui choisissent de le réintégrer.

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre II : contemporanéité ionescienne

Le nœud de *L'avenir dans les œufs* est quasiment superposé à l'exposition. Comme le propos de l'œuvre est d'emblée connu, Ionesco va droit au but :

JACQUES PERE : Ça ne donne rien. Ça ne donne rien. Il nous faut vite des résultats.

(Jacques ou la Soumission p.43)

Par "résultats", le père de Jacques entend le fruit de leur amour ou bien, de façon plus pragmatique, le produit de leur arrangement familial, à savoir, des enfants. Ainsi, Jacqueline essaie de sortir Jacques et Roberte de leur transe sexuelle pour affronter cette réalité tant sociale que familiale.

Dans *Rhinocéros*, l'équilibre est perturbé par l'arrivée de l'animal. Le plus saisissant c'est la réaction autant inquiète que mitigée de tout le monde à l'exception de Bérenger qui demeure apathique :

JEAN, à Bérenger : Un rhinocéros ! Je n'en reviens pas !

[...]

Je n'en reviens pas, c'est inadmissible.

Bérenger baille.

(Rhinocéros p.33)

Jean est agacé, s'interroge à propos de la situation, le type de rhinocéros et lui en veut de réagir de la sorte et d'être aussi passif. Un deuxième animal défile sur les habitants semant plus de terreur et de zizanie (*Rhinocéros p.58*).

Plusieurs situations enchevêtrées forment le nœud de Macbett. Duncan ayant déclaré la guerre à ces généraux dissidents, Glamiss et Candor, promet leurs terres à Banco et Macbett après leur capture et mise à mort (*Macbett p.54-55*). Le Roi décide finalement d'en garder la moitié pour son trône ne leur cédant donc qu'une partie de ce qu'il leur avait promis. Or quand Glamiss s'évade, Banco se voit retirer ce privilège et commence ainsi à nourrir de la rancune pour son Roi.

Lady Duncan quant à elle se met à séduire Macbett pour qui elle montre un intérêt grandissant.

I.II.2.2.3 Conflit

Ce qui caractérise l'itinéraire fabulaire qu'emprunte *Victimes du devoir* c'est l'interrogatoire qu'imposera le Policier (p.23) à Choubert presque tout au long de l'œuvre. Dans sa quête assoiffée de Mallot, le Policier fait subir toutes sortes d'épreuves à ce pauvre Choubert qui est impuissant face à la situation, abandonné par sa femme convertie en complice de l'affaire.

Le Policier invite Choubert (*Victimes du devoir* p.33) à descendre, – on ne sait où –, pour trouver Mallot. Dans sa descente, il quitte métaphoriquement la scène pour vagabonder dans des lieux étranges, se retrouve petit enfant face à ses parents qui se disputent, traverse une forêt épaisse et monte au ciel...etc. Cette descente fait glisser la fable, au départ sobrement réaliste, à la fois dans une intrigue psychologique et fantastique. Le lecteur/spectateur ignore à ce moment la limite entre le délire, le rêve ou l'imagination débordante de Ionesco.

Les péripéties de *Jacques ou la Soumission* sont de moindre "gravité". Sa situation de mortel lui étant révélée, sa famille le met nez à nez, voire nez à deux nez avec une fiancée imposée : Roberte I est l'épouse qu'elle lui choisit contre son gré. Décrite de la manière la plus surréaliste qui soit avec ses deux nez qui plus est, son arrivée inscrit l'œuvre intégralement dans le registre fantastique.

Jacques rechigne, elle ne lui plaît guère. Il revendique un nez de plus. La famille de la mariée s'exécute et Roberte I est échangée comme une vulgaire baguette de pain par une autre femme, Roberte II, à trois nez.

JACQUES : Non, je n'en veux pas. Elle n'est pas assez laide ! Elle est même passable. Il y en a de plus laides. J'en veux une beaucoup plus laide.

(Jacques ou la Soumission p.57)

Mais cela ne comble guère Jacques et son père, affligé par la situation, le renie encore une fois.

Le phase de conflit de *L'avenir est dans les œufs* travestit les événements familiaux en laboratoire de quelconque production industrielle. Jacques a une mission, et son père entend la lui faire respecter :

Partie I : Réalité théâtrale
Chapitre II : contemporanéité ionescienne

JACQUES PERE : Il faut assurer la continuité de notre race

[...]

à son fils : Par la reproduction. Tout ce qui disparaît doit être remplacé par de nouveaux produits, plus nombreux, plus variés encore. C'est à toi de provoquer la reproduction...

(L'avenir est dans les œufs p.96)

Pourtant, Jacques est rebuté par la tâche et n'éprouve aucune motivation pour l'accomplir. Alors, sous l'autorité de ses parents, Roberte cherche à le séduire pour l'amener à ce dessein. D'ailleurs, tout le monde les exhorte à le faire, leurs parents respectifs, les grands-parents de Jacques et sa sœur.

Rhinocéros est la seule pièce de notre corpus marquée par un changement d'acte. Dans celui-ci, les collègues que sont Bérenger, Jean, Botard, Dudard, Daisy et leur supérieur Monsieur Papillon discutent des rhinocéros et se demandent où est passé Bœuf, leur collègue absent. La femme de ce dernier les rejoint au bureau et se plaint d'avoir été suivi par un rhinocéros depuis un moment.

Coup de théâtre, elle réalise que l'animal est, en fait, son mari qu'elle recherchait :

MADAME BŒUF

C'est mon mari ! Bœuf, mon pauvre Bœuf, que t'est-il arrivé ?

DAISY, à Mme Bœuf.

Vous en êtes sûre ?

MADAME BŒUF

Je le reconnais, je le reconnais.

Le rhinocéros répond par un barrissement violent, mais tendre.

(Rhinocéros p.119)

Cette métamorphose fait que la narration rompt radicalement avec le réalisme. Le lecteur/spectateur est emporté dans un monde cerné par ses propres règles.

De plus, la métamorphose ne concerne pas spécifiquement Bœuf car lorsque Daisy appelle les pompiers pour les aider avec ses collègues à quitter le bureau, – dont les escaliers se sont effondrés sous le poids de la bête –, ils lui apprennent qu'il y a beaucoup d'autres rhinocéros dans la ville (*Rhinocéros p.125*).

Macbett et Banco se baladant la nuit tombent sur deux sorcières qui leur font deux prédictions diamétralement opposées. Le conflit, narrativement et

personnellement parlant, se crée à cause de cela (*Macbett p.66*) : si au premier elle prédise grandeur et succès, au second c'est un sort malheureux. Les événements s'enchaînent et les présages de sorcières se matérialisent à travers la fable.

L'aspect magique de l'intervention de sorcières dans la fable se consolide lorsque celles-ci se métamorphosent en être humain. Là, Macbett découvre avec stupéfaction que la première sorcière est Lady Duncan (*Macbett p.80*). Ainsi, comme dans *Rhinocéros*, la métamorphose nous fait traverser la frontière du réel.

I.II.2.2.4 Achèvement

Arrivée incongrue du personnage de Nicolas d'Eu (*Victimes du devoir p.89*) qui va renverser le jeu et la position de force du policier. Petit à petit, c'est Nicolas qui lui fait subir un interrogatoire (*Victimes du devoir p.93*) portant sur les mêmes sujets qu'il avait échangé avec Choubert. Cette répétition de séquence n'est au demeurant qu'une d'épanadiplose narrative¹.

Le ton monte entre Nicolas et le policier jusqu'à ce qu'il y ait altercation physique en faveur de Nicolas. A terre, Choubert peut alors se libérer de son emprise (*Victimes du devoir p.106*).

L'achèvement de *Jacques*, au niveau narratif et personnel, se fait par le biais de Roberte II. Elle réussit à l'amadouer et à le séduire à travers la narration d'un rêve (*Jacques ou la Soumission p.64*), étape qui renforce l'aspect fantastique du cheminement fabulaire. Jacques est soudain pris de chaleur érotique se laissant ainsi guider par Roberte.

Dans le cas particulier de *L'avenir est dans les œufs* l'intervention de l'aspect fantastique réside au niveau de l'achèvement. Sans doute cela est-il dû au fait que la pièce soit courte et que les éléments de la fable ne sont pas organisés de la même manière que dans les autres œuvres. D'ailleurs, c'est la plus courte des pièces de notre corpus.

¹ « Figure de style consistant en la reprise, à la fin d'une proposition, du même mot que celui situé en début d'une proposition précédente. » in [en ligne : <http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/Épanadiplose/fr-fr/>]. Consulté le 09 septembre 2015.

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre II : contemporanéité ionescienne

L'achèvement ici s'annonce quand, chacun de son côté, Jacques et Roberte emmenés hors scène entrent dans la phase de reproduction. Eprouvant des douleurs d'enfantement comme s'il allait mettre bas, Jacques souffre énormément au moment même où Roberte, telle une poule, se met à pondre. La production n'est pas un enfant mais une couvée d'œufs que Jacques a pour ordre d'incuber :

*JACQUES PERE : Dans notre famille, c'est le rôle de l'homme ! (A Jacques fils.) Allons lève-toi !
Les personnages soulèvent Jacques aplati et le traînent vers la table-à-couver*

*[...]
Couve, couve pour la gloire et la grandeur des nations, pour l'immortalité !*

(L'avenir est dans les œufs p.103)

Changement de tableau dans Rhinocéros et changement de séquence narrative (*tableau II, p.137*). Bérenger rend visite à Jean. Ce dernier, souffrant, montre des symptômes étranges. Il est désagréable, agressif et de plus en plus féroce verbalement et physiquement. Le lecteur/spectateur comprend vite que Jean est en train de se transformer en rhinocéros :

*BERENGER, dans la salle de bain.
Si. Calmez-vous, Jean ! Vous êtes ridicule. Oh ! votre corne s'allonge à vue d'œil !... Vous êtes rhinocéros !
JEAN, dans la salle de bain.
Je te piétinerai, je te piétinerai.*

(Rhinocéros p.164)

Effaré par la scène à laquelle il a assisté, Bérenger se barricade chez lui craignant de partager le sort de son ami. Dudard finira par lui rendre visite ainsi que Daisy et, là, ils lui apprennent que Papillon, le logicien et Botard ont tous été contaminés par la rhinocérite. A la fin de la scène, même Dudard connaîtra ce sort (*Rhinocéros p.217*).

De son côté, Macbett se fiance secrètement à Lady Duncan (*Macbett p.104*). Avec Banco et elle, ils assassinent Duncan, – à plusieurs et de plusieurs coups de poignards comme le fût Jules César –, faisant de Macbett le nouveau Roi (*Macbett p.111*). Macbett découvre que Banco le jalouse et finit par l'achever aussi (*Macbett p.120*). L'achèvement se conclue par Lady Duncan, désormais Lady Macbett, qui

s'affuble des vêtements de la sorcière et disparaît laissant Macbett à sa recherche (*Macbett p.136*).

I.II.2.2.5 Epilogue

Dans notre travail, nous estimons que l'épilogue n'a pas un intérêt supérieur au regard des autres phases de la fable. Nous insistons sur cela étant donné que, dans une certaine tradition littéraire, la fin d'une histoire est censée être le moment de l'éclosion du sens ; le moment où l'on s'attend à de grandes révélations. Notre objectif est d'affirmer que l'épilogue est une partie constitutive d'un ensemble fabulaire dont nous estimons chaque partie essentielle.

Victimes du devoir se termine par Nicolas qui tue le policier (*p.111*). Il y aura une seconde épanadiplose narrative puisque, dans ses regrets, Nicolas s'installe dans le rôle du policier et ordonne à Choubert de renouveler l'opération initiale : trouver Mallot (*Victimes du devoir p.113-114*). Cette narration circulaire est un procédé qui revient souvent dans le genre contemporain à l'instar de *La leçon* de Ionesco.

Jacques, subjugué totalement par Roberte, accepte de l'épouser (*Jacques ou la Soumission p.73*). Cela provoque grande joie et satisfaction chez leurs parents. Le rideau tombe sur les personnages qui se mettent tous à miauler comme des chats (*Jacques ou la Soumission p.74*).

L'avenir dans les œufs (*p.109*) a une fin plutôt drôle pour la raison que Jacques, encore une fois, provoque l'indignation de sa famille et son père en particulier. Il s'insurge contre la production incessante car depuis le début de la ponte, elle n'a plus cessé. La scène est submergée par un nombre incalculable d'œufs jusqu'à l'écroulement, d'après Ionesco.

Daisy quitte Bérenger vu qu'ils partageaient une liaison. Elle part rejoindre les rhinocéros. Quant à lui, c'est le seul être humain à ne s'être point métamorphosé (*Rhinocéros p.242*). Il est triste de sa situation, se morfond puis, contre toute attente, finit par l'assumer fièrement.

Macbett connaît un retournement de situation renversant : Lady Duncan réapparaît et explique qu'elle avait été kidnappée par la sorcière (*Macbett p.139*) et

n'a donc pas trahi son époux ni participé à son assassinat laissant Macbett seul, face aux conséquences de ses actes.

La prophétie de la sorcière se réalise : Macbett est tué par Macol, fils de Banco et d'une gazelle (*Macbett* p.142). Macol devient le nouveau Roi et promet à son peuple un avenir des plus tyranniques qui soit.

I.II.3 Dispositions architecturales et dramatiques

A l'image de tout texte littéraire, le texte dramatique se divise en deux parties : celle constituant le matériau de l'œuvre, à savoir le texte en soi ; les éléments péritextuels¹ dont nous pouvons tirer des informations indispensables pour la saisie du texte.

Nous allons donc discuter ces deux parties à travers notre corpus et y explorer les manifestations des caractéristiques communes ou non à la dramaturgie textuelle.

I.II.3.1 Dispositions péritextuelles

La quatrième de couverture est une donnée variable en fonction de l'époque et de l'édition donc nous préférons l'éviter et nous concentrer sur le titre et la mention générique.

I.II.3.1.1 De l'art de poser des titres

La fonction du titre est triple : il permet d'identifier l'œuvre, d'informer sur son contenu ; enfin le titre doit, d'une manière ou d'une autre, attirer les spectateurs éventuels en simulant leur attention ou en sollicitant leur curiosité. »²

Le titre *Victimes du devoir* ne va pas sans rappeler le titre honorifique attribué à une personne morte dans l'exercice de ses fonctions. Une personne sacrifiée pour l'honneur de sa nation. C'est une phrase nominative se composant du substantif

¹ GENETTE, Gérard, *op.cit.* Gérard Genette distingue deux blocs d'éléments se rapportant à l'œuvre, dit paratextes : le premier, le péritexte se rapporte aux éléments physiquement liés à l'œuvre (titre, quatrième de couverture...etc.) ; le second, l'épitéxte, est relatif aux éléments extérieurs à l'œuvre (commentaires de l'auteur et des critiques, interviews...etc.).

²PRUNER, Michel, *op.cit.*, p.9.

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre II : contemporanéité ionescienne

“victime” que nous pouvons aussi envisager comme adjectif. Ce titre laisse supposer que puisqu’il y a une victime dans la pièce, il y a un bourreau. Il reste à découvrir comment cela s’articule.

Jacques ou la Soumission peut se lire de deux façons différentes. La première suppose que Jacques aurait comme surnom soumission. Sinon, si l’on considère les deux termes séparés par la conjonction “ou” comme des alternatives, - ce qui est plus plausible, - le titre annonce d’emblée qu’il y a un choix à faire. Il y a ainsi deux états : celui de Jacques qu’il reste à définir et comme il est opposé à soumission, on peut en déduire qu’il est relatif à la révolte, la liberté...

En outre, le mot soumission dans le titre est marqué par un “s” majuscule, ce qui n’est pas sans incidence sémantique : placée en opposition au prénom “Jacques” “Soumission” acquière, un statut identitaire. Se référer au texte confirme cette hypothèse sachant qu’il est dit de Jacques qu’ : « *il ne fléchira pas* » (*Jacques ou la Soumission p.38*). Ce propos de son père ne fait qu’exprimer l’idée que Jacques est face à un dilemme : conserver son individualité ou se soumettre à sa famille.

Qui fût sur terre en premier, l’œuf ou la poule ? C’est l’un des plus anciens leitmotivs de l’histoire et voilà que Ionesco déclare que *L’avenir est dans les œufs*. Les œufs de qui en l’occurrence ? Et comment un œuf peut-il être porteur d’avenir ? Parce qu’il porte en lui la potentialité de la vie certainement mais combien d’entre eux n’ont jamais éclos ?

Ce titre suscite un certain nombre d’interrogations surtout qu’il est accompagné du sous-titre : « *il faut de tout pour faire un monde.* ». Ce proverbe que l’on dégage souvent par ironie pour se moquer d’un état de fait ne nous renseigne pas clairement sur le contenu de l’œuvre. Ça engendre d’autres questionnement encore : faut-il toutes sortes d’œufs pour faire ce monde ?

Une note à l’adresse du public indique que « *Cette pièce constitue une sorte de suite à Jacques ou la Soumission* ». Ce qui fait que le lecteur/spectateur cultive l’attente de retrouver les mêmes personnages ainsi qu’une intrigue similaire. Choses qui restent à confirmer.

Si, de manière générale :

*Le titre annonce un projet en accord avec la tradition culturelle ou manifeste au contraire une rupture : dans *La Cantatrice chauve*, ne figure, on le sait, aucune cantatrice, chauve ou chevelue.¹*

Dans *Rhinocéros*, Ionesco “nomme la bête” et “prend le taureau par les cornes”. Au-delà du jeu de mots que le contexte imposait, à la lecture du titre, on sait d'emblée qu'il y aura présence de l'animal dans l'œuvre.

L'usage du substantif sans article, comme pour un nom propre, permet de défendre l'idée que c'est une identité. « *Vous êtes rhinocéros* » s'écria Bérenger à Jean au moment de sa transformation (*Rhinocéros p.164*). Il le qualifie et le décrit en même temps.

Macbett est le dernier titre à explorer. Nom propre, déformation graphique et sonore de Macbeth. Ionesco explique qu'il en est ainsi car ça rime avec bête. Pourquoi alors Macbett est-il bête ? Ce personnage, qui pour se la rappeler, est l'un des plus célèbres de l'histoire dans son contexte initial, c'est-à-dire shakespearien. Or si la graphie du nom est retravaillée, le public s'attend à ce que le personnage subisse la pareille. Le texte nous apprendra de quelle manière.

I.II.3.1.2 Se jouer des registres

Depuis l'avènement de son théâtre, Ionesco nargue les règles souveraines du genre dramatique. Dans cette quête de modernité, il a inventé des mentions propres aux registres auxquels il assimile ses œuvres. Ce phénomène avait déjà été amorcé dans *La Cantatrice chauve*, inscrite comme anti-pèce.

Victimes du devoir porte celle de “pseudo-drame”. Etiquette hautement ironique car l'usage du terme “pseudo” ne représente que ce qui approximatif, biaisé ou mal fait. Un exercice de style “manqué” délibérément.

Jacques ou la Soumission est une comédie naturaliste. Mention sous forme de condensation du registre comique et naturaliste, Ionesco s'y moque du drame de

¹ RYNGAERT, Jean-Pierre, *op.cit.*, p.35.

familles. *L'avenir est dans les œufs* n'a pas de mention mais peut-être, vu que c'est la suite de *Jacques*, qu'elle s'inscrit dans le même répertoire.

Rhinocéros et *Macbett* n'ont portent aucune. Elle reste donc à définir ou bien, à travers cette non-inscription générique, l'auteur décide potentiellement d'affranchir ces œuvres de toute catégorisation pour les graver dans l'universellement littéraire, dans le concrètement contemporain.

I.II.3.2 Forme dramatique

Il y a dans le texte dramatique deux strates que l'on peut facilement isoler : les indications scéniques et les échanges entre personnages.

Le genre étant un système de contraintes, cet ensemble constitutif du texte dramatique répond à certaines règles, – et si le genre contemporain les transgresse, ce n'est que pour mieux les nuancer. Nous allons formuler cela au moyen des éléments que nous jugeons les plus représentatifs de notre corpus.

I.II.3.2.1 Murmures auctoriaux

Michel Pruner recoupe les didascalies sous plusieurs types¹ : didascalies initiales (liste initiale des personnages, lieu et moment de l'action) ; didascalies fonctionnelles se trouvant à l'intérieur des dialogues, entre les répliques (conditions de la parole, séparations dramaturgiques en actes ou tableaux). D'ailleurs, « *le discours importe moins que les conditions de son énonciation (et ses conditions sont exprimées par les didascalies)*. »². Et les didascalies expressives qui « *précisent l'effet que l'auteur souhaite voir produire par le texte.* »³ à travers l'atmosphère, le ton du jeu...etc.

Dans *Victimes du devoir*, il y a une liste de personnages ainsi qu'un paragraphe dans lequel l'auteur plante le décor de la pièce « *intérieur petit bourgeois...* ». *Jacques ou la Soumission* implique la même chose néanmoins avec quatre paragraphes de didascalies présentant l'atmosphère de la pièce. Ainsi, les didascalies sont ici à la fois initiales et expressives.

¹ PRUNER, Michel, *op.cit.*, p.17.

² UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, *op.cit.*, p.189.

³ PRUNER, Michel, *op.cit.*, p.18.

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre II : contemporanéité ionescienne

Absence de liste de personnages dans *L'avenir est dans les œufs*. Cela s'explique-t-il par le fait que c'est la suite de *Jacques* ? Et que lecteur s'attend ou doit s'attendre logiquement à être face au même casting que dans la pièce précédente ? Peut-être. La pièce comporte cependant des indications qui éclairent le lecteur sur l'advenir des événements : « *Au lever de rideau, Jacques et Roberte se tiennent embrassés, accroupis comme à la fin de Jacques ; le changement de décor n'est pas important.* ».

Dans *Rhinocéros*, il y a bien une liste de personnage avec une information supplémentaire : il est indiqué dans quel acte se trouve chacun d'eux. Quant aux didascalies initiales, il y en a au début de chaque acte et de chaque tableau.

Il est à retenir que les didascalies ouvrant l'acte deux, tableau premier s'étendent sur presque trois pages (*Rhinocéros* p.91-93), ce qui est d'une longueur impressionnante. Ça démontre parfaitement l'attention particulière qu'accordait Ionesco au fonctionnement des indications scéniques dans lesquelles il renseignait le moindre détail. Elles définissent aussi l'attitude et le mouvement des personnages, l'atmosphère de la pièce et se confondent de la sorte aux didascalies expressives.

La liste initiale de *Macbeth* s'étale sur deux parties : la première cite les personnages principaux, la seconde les personnages secondaires : « *Soldats, généraux. Chasseur de papillons. Convives...* ».

Allons maintenant aux didascalies fonctionnelles. Il n'y a pas de séparations dramaturgiques dans *Victimes du devoir*, *Jacques ou la Soumission* ni dans *L'avenir est dans les œufs*. Exception faite, dans la deuxième pièce, la didascalie initiale indique « *tableau silencieux* ».

Rhinocéros est la seule pièce de notre corpus dans laquelle il y a ostensiblement des séparations dramaturgiques, à savoir trois actes et deux tableaux (*Acte I p.13-88 ; Acte II p.91-16, tableau premier p.91-135, tableau second p.136-166.*).

Ce qui intéressant et particulier à l'œuvre de *Macbeth* qui ne comporte pas de séparations dramaturgiques telles quelles, c'est qu'il semble qu'il existe quand même un clivage séquentiel. La didascalie clôturant l'échange entre Candor et Glamiss

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre II : contemporanéité ionescienne

(*Macbeth* p.23) constitue un changement de tableau/ou d'acte implicite avec l'intervention d'autres personnages (soldats, limonadier...) et un changement de lieu.

Dans la didascalie suivante, Ionesco écrit « *jusqu'à la fin de la scène suivante* » (*Macbeth* p.39). Donc, il y a bien division. En outre, un élément typographique, un astérisque (*), intervient plusieurs fois à travers l'œuvre signifiant parfois une division en acte, parfois en scène (p.57 ; p.85 : *changement de lumière et de lieu (le palais)* ; p.91 ; p.114 ; p.121 : *Mariage de Macbett et Lady Macbett autour de leurs convives* ; p.125 : *Grande salle du palais, Macbett entouré de ses convives*.).

Dans *Victimes du devoir*, les indications scéniques fonctionnelles sont surtout des indications à la mise en scènes. Ce sont des choix dramaturgiques à l'adresse du metteur en scène par exemple : « *Madeleine qui continue d'entrer, de sortir, de poser des tasses sur le buffet* » (*Victimes du devoir* p.94) ou *sur la table (ou sur la table et le buffet et la cheminée éventuellement* ». Il y a la même démarche auctoriale dans les autres pièces du corpus, Ionesco est très précis dans ce qu'il cherche à communiquer à ses spectateurs et se voit ainsi à l'affût du moindre détail.

Dans l'ensemble du corpus, à l'intérieur de dialogues, elles décrivent le ton des personnages, leur comportement, leur mouvement...etc. Par exemple, dans *Victimes du devoir*, elles nous expliquent la descente de Choubert (p.33-34) ou la permutation du couple Madeleine/Policière par le couple Mère/Père de Choubert.

Elles ont d'autres fonctions encore. Dans *Jacques ou la Soumission* (p.47) notamment, elles marquent le changement d'action, l'arrivée d'un nouveau personnage et le début d'une nouvelle étape dans la fable. D'ailleurs, l'arrivée de nouveaux personnages consolide ce principe car, comme dans le théâtre classique, une nouvelle scène s'amorce par l'entrée ou la sortie d'un personnage.

Les didascalies expressives étant le résultat que cherche à obtenir l'auteur, et vu l'effort singulier d'Eugène Ionesco déployé dans l'écriture de ses œuvres, il nous semble qu'elles se confondent souvent avec les didascalies fonctionnelles et aussi initiales. Exemple : le début de *Jacques ou la Soumission* plante à la fois le décor et l'atmosphère de la pièce mais nous communique en outre une impression de dégoût et de malaise.

I.II.3.2.2 Agencement de la parole dramatique

I.II.3.2.2.1 La parole des personnages

La forme canonique du dire dramatique a pour départ le dialogue engagé entre deux personnages. Dans la tragédie grecque, cet aspect binaire résultait de l'interaction entre les deux fragments que sont le soliste et le chœur. Des variantes sont depuis nées pour permettre à la parole théâtrale de s'organiser de manière à la fois plus libre et plus complexe.

Le dialogue peut prendre la forme d'un duo d'amour, d'un affrontement entre rivaux ou d'une simple conversation. Il est aussi dialogue de sourd ou stichomythie¹.

Dans *Victimes du devoir* (p.11-18), un dialogue réunit Choubert et Madeleine. Il sera interrompu par l'arrivée du Policier qui prendra le "relai" en dialoguant avec Choubert (p.28-31). C'est le début de l'interrogatoire. Il y a un dialogue de sourd dans la scène opposant Choubert à son père, lancé dans une sorte de tirade sans s'apercevoir de la présence de son fils (p.50-57), et un autre lorsque Choubert, accablé par le Policier appelle Madeleine à l'aide désespéré comme un enfant. Ce sera sans succès car elle est absorbée par le mouvement frénétique qu'elle poursuit, à savoir poser des tasses de café sur la table (p.99-101).

Le dialogue de Jacqueline et Jacques, dans *Jacques et la Soumission*, permet de les éloigner du reste de la famille. Sur le ton de la confiance, c'est Jacqueline qui lui révèle le triste sort qui l'attend (*Victimes du devoir* p.43). Le dialogue le plus important de l'œuvre est celui qu'entretiennent Roberte II et Jacques (*Victimes du devoir* p.63-73) sachant que c'est par le moyen de la conversation qu'elle le charme et l'attire dans ses filets.

L'organisation de la parole des personnages dans *Rhinocéros* nous permet de dégager les couples de personnages à travers les dialogues. Il y a par exemple celui de Jean et Bérenger (*Rhinocéros* p.14-21 ; p.34-43) où Jean reproche à Bérenger sa lassitude et son état de délabrement et celui, dans la chambre de Jean, au moment de sa transformation (*Rhinocéros* p.138-163). Aussi, le dialogue entre Bérenger et Daisy

¹ Dialogue de répliques brèves, vers à vers pour marquer la tension et la rapidité du rythme.

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre II : contemporanéité ionescienne

(*Rhinocéros* p.219 -242) qui nous laisser envisager que les deux personnages partagent une histoire d'amour car Bérenger lui déclare sa flamme :

BERENGER

Je voudrais tellement vous consoler. Je vous aime Daisy, ne me quittez plus.

(*Rhinocéros* p.219)

Le dialogue du complot de Candor et Glamiss (*Macbett* p.9-23) inaugure la pièce. Le rythme de leur échange s'accélère jusqu'à devenir stichomythie (*Macbett* p.21). Il y a par exemples des échanges dialogaux entre Lady Duncan et Banco qu'elle assimile à Macbett (p.40-41), entre Duncan et Banco quand ce dernier se plaint d'avoir été dupé par lui (*Macbett* p.85-90).

Or le plus fascinant c'est le dialogue entre Banco et Macbett à propos du règne de Duncan (*Macbett* p.95-103) car l'extrait de la page 100 à 103 est le même que dans les pages 10 à 13 parce que les deux répètent mot pour mot les propos de Candor et Glamiss. Néanmoins, il demeure une différence (*Macbett* p.103) : Macbett veut être Souverain et placer Banco en troisième position quand Candor et Glamiss comptaient partager le trône.

S'il fallait supprimer un interlocuteur du dialogue, il ne resterait qu'un personnage sur scène et le format de paroles se muerait en monologue. Dans son acception terminologique, monologue signifie se parler à soi-même, cependant dans une réalité dramatique il a plusieurs formes¹ : faire une prière ; s'adresser à un personnage mort ou disparu ; s'adresser à une divinité incertaine ; s'adresser au public qui aurait le statut de témoin ; dédoublement de personnalité et l'aparté, confession au public déguisée en monologue que les autres personnages n'entendent pas.

Un autre type se rapproche de celui cité précédemment : le faux-monologue dans lequel le personnage communique indirectement avec quelqu'un (un confident par exemple). Quoi qu'il en soit, il faut toujours préciser le destinataire du monologue.

¹La liste est reformulée librement à partir de PRUNER, Michel, *op.cit.*, p.95-96.

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre II : contemporanéité ionescienne

Au moment où Jacques prend finalement la parole après que les autres personnages ont quitté la scène, il se questionne lui-même sur la raison qui met sa famille en colère :

JACQUES (seul, il se tait un long moment, absorbé dans ses pensées, puis grave) : Mettons que je n'ai rien dit, pourtant que me veut-on ?

Silence.

(Jacques ou la Soumission, p.41)

En outre, dans la tirade de Jacques pendant laquelle il s'interroge sur le sens du monde qui l'entoure, son discours correspond à un faux-monologue étant donné qu'il constitue une confidence à Roberte II (*Jacques ou la Soumission p.65-66*).

Dans *Rhinocéros*, un seul personnage s'interroge intérieurement, Bérenger. Il a deux monologues dans la pièce. Le premier, après la métamorphose de Jean, il est abasourdi en constatant que tous ses voisins se sont tous métamorphosés (*Rhinocéros fin du tableau I, acte II, p.165-166*). Le second (*Rhinocéros fin de l'acte III, p.243-246*), Bérenger entre dans un monologue forcé, il est dans l'impossibilité de communiquer avec l'homme face à des créatures dont il ne maîtrise pas le langage. Au demeurant, veut-il le maîtriser ? La fin du monologue démontre clairement que non.

Macbett profère une tirade qui n'est autre qu'une introspection sur sa carrière de soldat :

MACBETT

La lame de mon épée est toute rougie par le sang. J'ai tué des douzaines et des douzaines de ma propre main. Douze douzaines d'officiers et de soldats qui ne m'avaient rien fait [...]

(Macbett p.28)

Banco reprend la même tirade qu'il déclame mot pour mot (*Macbett p.30-32*) faisant que leurs discours à eux deux se superposent. De plus, même les didascalies sont pareilles. Cette confusion entre le personnage de Macbett et celui de Banco est intéressante. Nous y reviendrons plus tard dans notre analyse (Partie II, chapitre II).

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre II : contemporanéité ionescienne

Autre exemple, Banco, dans une autre tirade (*Macbett* p.118-120), évoque le présage que lui a fait la sorcière et étale la jalousie et du mépris qu'il nourrit pour Macbett or ce dernier est là à l'espionner. Ainsi, cette tirade est en quelque sorte un faux monologue.

Passons au polylogue qui n'est autre que l'addition de trois personnages¹ ou plus. On peut parler du quatuor, sextuor...etc.

Lors de l'intrusion du Policier dans *Victimes du devoir* (p.19), le dialogue entre Choubert et Madeleine se transforme en trilogie. Il y en a un autre exemple joignant Choubert, le policier et Nicolas (*Victimes du devoir* p.91).

La quasi-totalité de *Jacques ou la Soumission* (p.35-41) est un polylogue mêlant tous les personnages sauf Jacques. C'est sur le même schéma que s'opère la communication dans *L'avenir est dans les œufs* où tout le monde expose son opinion sans gêne ni hésitation :

ROBERT PERE : Ça n'a plus de respect !

JACQUELINE : Mais papa, vous n'avez qu'à voir dans les rues, dans le métro, les jeunes gens ne se gênent plus...

ROBERTE MERE : Ce n'est pas Roberte qui se serait donnée en spectacle.

JACQUES MERE : Ce n'est pas mon fils qui en aurait eu l'idée...

(L'avenir est dans les œufs p.80)

Les parents de l'un et de l'autre s'accusent, s'agressent et se congratulent d'un moment à l'autre à filer le tournis.

La particularité des polylogues de *Rhinocéros* se crée de la superposition de deux duos de personnages. Exemple : pendant le dialogue de Bérenger et Jean se glissent le Logicien et le Vieux Monsieur (*Rhinocéros* p.43-52). Au même moment où le Logicien fait une démonstration du syllogisme au Vieux Monsieur, Jean explique à Bérenger comment devenir un individu meilleur. Cet échange, comme beaucoup

¹ Dans l'Antiquité, le polylogue correspondait à deux personnages plus le cœur. On peut emprunter le terme trilogie (trois personnes/locuteurs) à Orecchioni in UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III, op.cit.*, p.35-38.

Partie I : Réalité théâtrale
Chapitre II : contemporanéité ionescienne

d'autres dans l'œuvre, a une autre caractéristique, les répliques des deux duos opèrent par bouclage à retardement¹ puisque les deux dialogues s'imbriquent par moment :

BERENGER
Où trouver les armes ?
LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur*
La logique n'a pas de limites !
JEAN
En vous-même. Par votre volonté.
BERENGER, *à Jean.*
Quelles armes ?
LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur*
Vous allez voir...

(Rhinocéros p.49)

L'exemple que nous retenons du polylogue dans *Macbett* (p.57-72) est le quatuor qui le lie à Banco et aux sorcières pendant sa balade nocturne. C'est dans cet échange qu'elles leur annoncent leur prophétie. C'est aussi dans un trio avec elles (*Macbett* p.71-80) qu'elles argumentent pour galvaniser son opinion et l'amener ainsi à se dresser contre Duncan.

I.II.3.2.2 La parole, fabrique du mouvement

Dans un système narratif, l'action est constatée à travers la description que l'on en fait. Dans un contexte dramatique, l'action est issue de l'acheminement de la parole. En d'autres termes, ce que dit le personnage détermine ce qu'il fait. C'est pourquoi « *Le mode de fonctionnement dramaturgique se révèle par une exploration de la surface de la parole.* »².

Il existe selon Michel Vinaver deux types de parole : La parole-action et la parole instrument de l'action³. Donc il y a des répliques qui motivent l'action et d'autres qui la décrivent.

¹ « *Si la réplique bouclante est séparée de celle à laquelle elle renvoie par un ensemble textuel intercalé, on dit qu'il s'agit d'un bouclage à retardement.* » in PRUNER, Michel, *op.cit.*, p.107.

²VINAVER, Michel, *Écritures dramatiques, Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993, p.895 in PAVIS Patrice, *Le théâtre contemporain*, *op.cit.*, p.21.

³*Ibid.*, p.28.

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre II : contemporanéité ionescienne

Dans le théâtre, la parole est reprise par le terme réplique¹ qui correspond dans les sciences du langage à l'énoncé :

*L'énoncé, c'est la suite des phrases émises entre deux blancs sémantiques ; le discours, c'est l'énoncé considéré du point de vue du mécanisme discursif qui le conditionne.*²

La confrontation des différents énoncés exprimés³ par les personnages lors de leur émission permet justement d'explorer ce mécanisme.

A son arrivée dans la pièce, le Policier dans *Victimes du devoir* multiplie à l'excès les "Monsieur" et "Madame" à l'égard de Choubert et Madeleine. Cette politesse extrême n'est pas sans incidence, l'énonciation du Policier dénote une posture de soumission. En s'adressant au couple en usant de tant de précaution, le Policier manifeste une forme de subordination, il n'est pas moteur de l'action, il la subit.

Son positionnement discursif et comportemental change complètement lorsque le Policier débute son interrogatoire :

LE POLICIER, à Choubert : J'ai l'honneur de partager votre opinion, Monsieur. (Aux deux :) Je regrette de prendre de votre temps. Je voulais seulement savoir si les locataires qui vous ont précédés s'appelaient Mallot, avec un t à la fin, ou Mallod, avec un d. C'est tout.

(Victimes du devoir p.24)

Il passe d'un état de subordination où il attendait que le couple le guide dans ses agissements à celui de "décideur" : à partir de l'instant où le Policier questionne, il acquiert du pouvoir sur les autres personnages, il dirige l'action vers le but qu'il cherche à atteindre.

Cette situation a pour conséquence de transformer Madeleine en complice du Policier. Dans la réplique suivante, nous pouvons remarquer comment elle accable Choubert et cherche à satisfaire le Policier :

¹ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III, op.cit.*, p.12.

² BENVENISTE, Emile, « *L'appareil formel de l'énonciation* », *Langages n°17*, p.11-12 in GUESPIN, Louis, *Langages n°23*, p.10 in UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I, op.cit.*, p.185.

³ L'énoncé en action est ce que Benveniste appelle énonciation : « *mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation [...] L'acte même de produire un énoncé, non le texte de l'énoncé.* » in *Ibid.*, p.186.

Partie I : Réalité théâtrale
Chapitre II : contemporanéité ionescienne

MADELEINE, à Choubert : Tu es extraordinaire ! Réponds. Quand nous sommes seuls, tu n'as pas la langue dans la poche. Tu parles vite, tu parles trop, tu as des violences de langage, tu cries. (Au Policier :) Vous ne le connaissez pas sous cet aspect. Oh, il est bien plus déluré que ça, dans l'intimité.

(Victimes du devoir p.25)

Qui plus est, la voix de Madeleine est sèche et acariâtre, ce qui appuie son attitude à charge envers son mari.

Les répliques se succèdent dans la pièce respectant ce schéma énonciatif jusqu'à l'arrivée de Nicolas d'Eu qui renverse la vapeur. Nicolas se met à son tour à questionner le Policier (*Victimes du devoir p.93*) sur le détachement-système, le renouvellement au théâtre...etc., Policier qui s'adresse à lui disant "cher Monsieur". Nicolas reprend ainsi le dessus et ne tarde pas à assiéger le Policier en se transformant graduellement en bourreau (*Victimes du devoir p.104*).

Une épanadiplose narrative a lieu car l'entretien entre Nicolas et le Policier pastiche celui du Policier et de Choubert au début de la pièce. De la sorte, le récit se ferme sur lui-même sachant que l'action tourne en rond.

Si l'on se réfère aux fonctions du langage de Jakobson, dans *Jacques ou la Soumission* c'est la conative qui domine parce que tout le discours des personnages est adressé au destinataire qu'est Jacques pour le pousser à agir. En plus, la somme des énoncés constitue un plaidoyer à son encontre. Sa mère et la sœur l'accusent, son père le renie ; tout leur comportement a une conséquence : isoler Jacques.

Jacques est le seul qui ne parle pas et surtout, il ne répond à aucun moment aux attaques qu'on lui fait. Par conséquent, son silence le place en dehors de l'action. Les choses évoluent et elle prend de la vitesse lorsqu'il se décide à aimer les pommes de terre au lard (*Jacques ou la Soumission p.44*). Jacques pénètre dans l'action en se soumettant aux volontés de sa famille dont le projet ne s'arrête pas à ce premier consentement :

JACQUES PERE (il tape dans les mains) : Que la fiancée entre donc !

(Jacques ou la Soumission p.47)

Partie I : Réalité théâtrale
Chapitre II : contemporanéité ionescienne

A travers cette réplique, Jacques ainsi que le lecteur/spectateur comprennent qu'un objectif se profile, à savoir marier Jacques.

L'arrivée du personnage de Roberte amorce une nouvelle phase dans l'action. Or Jacques en refusant de l'épouser sabote le projet de ses parents qui se disputent avec ses présumés beaux-parents (*Jacques ou la Soumission p.56*). Conséquence, le déroulement de l'action telle que prévue est aussi saboté et on revient au point de départ : le père de Jacques le renie encore une fois (*Jacques ou la Soumission p.60*).

Le modèle discursif tourne entre les répliques incriminatrices des parents et beaux-parents de Jacques et son refus concrètement engagée par le biais de son énonciation. Tout le monde trouve une entente et l'action tend vers l'apaisement à la fin de la pièce lorsque Jacques remplit les conditions dictées par sa famille.

Au début de *L'avenir est dans les œufs*, Jacques et Roberte ne parlent pas au sens propre du terme :

ROBERTE : Chat... Chat...

JACQUES : Chat... Chat...

ROBERTE : Chat... Chat...

JACQUES : Chat... Chat...

ROBERTE : Chat... Cha-a-a-at...

JACQUES : Chaaaaat... Chaaaaaaaaaat...

(L'avenir est dans les œufs p.79-80)

Et ça continue comme cela jusqu'à la page 84. Jacques et Roberte ne parlent, ils poussent des cris, une sorte de ronronnements suggérant qu'ils sont en plein ébats amoureux. Cette perte de la parole est un indicateur que les personnages sont dans une bulle régie par l'instinct et qu'ils se comportent comme des animaux.

La fonction conative domine également dans cette pièce à l'image de *Jacques ou la Soumission*. En plus de Jacques, l'exhortation s'adresse aussi à Roberte :

JACQUES PERE : Production ! Production ! Production !

JACQUES GRAND-MERE : Des œufs ! Des œufs ! Des œufs !

Elle saute et danse

(L'avenir est dans les œufs p.104)

Au moyen de leurs répliques, les parents et grands-parents somment leurs enfants de se reproduire. C'est cela l'objectif primordial. Pour ce faire et puisque Jacques est

Partie I : Réalité théâtrale
Chapitre II : contemporanéité ionescienne

amorphe, Roberte tente une parade de séduction ou plutôt de reproduction. Or Roberte ne parle pas, elle est sous le contrôle de tous. Ce sont les répliques de ceux qui l'entourent qui décrivent son état et nous informent sur ces agissements :

ROBERTE MERE : Ma fille, voyons, ce n'est pas joli, devant tout le monde. Viens avec ta maman, je t'apprendrai. Il ne faut qu'un peu de métier. Un peu.

(L'avenir est dans les œufs p.97)

Par ailleurs, à chaque étape du processus lorsque le plan fixé par les parents n'aboutit pas, le trouble est semé entre les personnages qui se font des reproches et s'insultent.

L'action dans *Rhinocéros* s'amorce réellement à l'arrivée de l'animal. Il brise la banalité de l'atmosphère telle que plantée par Ionesco. Jean est le premier à constater l'arrivée brusque de l'animal :

JEAN : Oh ! un rhinocéros !

(Rhinocéros p.22)

Une fois prononcé, ce mot pèse comme une sentence. C'est le début des ennuis et tous les personnages sont perturbés par la nouvelle. Ainsi, l'arrivée de l'animal est le moment clé de la mise en marche de l'action.

En digne intellectuel, Jean se pose des questions sur l'origine du rhinocéros (*Rhinocéros p.35-36*), il essaye à travers cela de comprendre la suite des événements, de deviner le futur de la ville alors que Bérenger manifeste un désintérêt total face à la situation. Il est par conséquent en dehors de l'action, il ne participe à rien.

Au fur et à mesure que l'intrigue s'installe, les personnages se lancent graduellement dans une argumentation que nous pouvons cliver en deux paradigmes : argumenter pour la cause rhinocérique ou la mettre en cause. Par conséquent, deux groupes se distinguent : tous les autres personnages contre Bérenger.

Le premier a argumenté pour défendre les rhinocéros, c'est Jean qui s'insurge contre les règles de la morale et suggère de la remplacer par celles de « *la nature* » (*Rhinocéros p.159*). Ensuite, Dudard dans un échange avec Bérenger dit :

Partie I : Réalité théâtrale
Chapitre II : contemporanéité ionescienne

DUDARD : Laissez les autorités réagir d'elles-mêmes ! Après tout je me demande si, moralement, vous avez le droit de vous mêler de l'affaire. D'ailleurs, je continue de penser que ce n'est pas grave. A mon avis, il est absurde de s'affoler pour quelques personnes qui ont voulu changer de peau. Ils ne se sentaient pas bien dans la leur. Ils sont bien libres, ça les regarde.

(Rhinocéros p.186)

Et il continue à défendre son idée à de multiples reprises dans la pièce (*Rhinocéros p.194-195 ; 205*). Daisy fera de même plus tard (*Rhinocéros p.239*)

Bérenger, cependant, change d'attitude et dépasse sa passivité initiale. Ses répliques dénotent une inquiétude allant crescendo face aux métamorphoses :

BERENGER : J'ai peur de devenir un autre.

(Rhinocéros p.174)

Bérenger ne veut pas changer, ni évoluer comme ses amis l'incitent à le faire. Il s'accroche à son humanité et s'en satisfait parfaitement alors que tous les autres estiment qu'elle est un défaut.

Ce qui est intéressant dans ces discours contradictoires au niveau de l'action, c'est qu'en défendant les rhinocéros, les autres personnages s'éloignent petit à petit de Bérenger jusqu'à ce que ce dernier se retrouve isolé, abandonné de tous. Nous sommes face à deux positions claires de la part des personnages : la destruction de l'humanité pour les autres et sa préservation pour Bérenger.

Un autre élément est à souligner dans l'énonciation. Les personnages s'adressant les uns aux autres par le biais du vouvoiement tout au long de la pièce. Or, lorsqu'ils sont seuls, Bérenger et Daisy se tutoient (*Rhinocéros p.219*). Ce changement de répertoire langagier démontre qu'ils partagent une certaine intimité.

Si l'être humain parle, le rhinocéros, – en tant que personnage –, barrit et cause beaucoup de bruit. Néanmoins, ses agissements ont un effet immédiat sur le comportement des personnages. C'est le facteur rhinocérique qui, finalement, met en marche l'action dans l'œuvre.

Partie I : Réalité théâtrale
Chapitre II : contemporanéité ionescienne

A travers les répliques de Candor et Glamiss, le lecteur/spectateur devine le cheminement que prendra l'action dans la pièce. Le fait d'évoquer les crimes de guerre de leur Roi (*Macbett p.12*), représente une justification de leur intention belliqueuse. Il faudrait en revanche compter sans Macbett qui lui est fidèle :

MACBETT, faisant presque le geste.
Je tirerais mon épée contre quiconque soutiendrait le contraire.
(Macbett p.20)

Cette réplique démontre son engagement absolu. Conséquence, Macbett se dresse en ennemi contre Candor Glamiss et contrecarre leur plan.

Duncan, après avoir promis les terres des traîtres à ces généraux Macbett et Banco, déclare qu'il en gardera la moitié (*Macbett p.54-55*). En rompant sa promesse, Duncan prouve qu'il est finalement indigne de confiance. Réaction en chaîne, Macbett et Banco changent de comportement après cette annonce.

La prophétie des sorcières a un effet de pygmalion sur Macbett, déjà remonté contre Duncan. Avec Lady Duncan et Banco, ils se mettent à échafauder un nouveau complot pour mettre à bas le Roi :

BANCO
Il faut l'abattre.

MACBETT
J'allais vous le proposer...Nous partagerons la principauté.
Chacun aura sa part, je prendrai le trône. Je serai votre
souverain. Vous serez mon vizir.

BANCO
Le premier après vous.

MACBETT
Le troisième. Car ce que l'on va faire n'est pas facile. Nous serons
aidés. Il y a une troisième personne dans le complot : c'est Lady
Duncan.

(Macbett p.103)

Dans la dernière réplique, ci-dessus, Macbett admet le rôle de complice que jouera Lady Duncan dans la pièce. L'action respecte ce plan, Duncan sera renversé. Or, après la disparition de Lady Duncan, Macbett se retrouve seul. Quand elle raconte son kidnapping de la part des sorcières (*Macbett p.139*), elle biaise son dessin :

Partie I : Réalité théâtrale
Chapitre II : contemporanéité ionescienne

LADY DUNCAN

Tu ne t'en sortiras pas. Tu ne régneras pas. Macol, le fils de Duncan, vient de débarquer de Carthage. Il a levé une armée puissante et nombreuse. Le pays est contre toi. Tu n'as plus d'amis, Macbett.

(Macbett p.141)

En outre, les menaces que Macol profère font que la pièce a une fin ouverte. L'action demeure suspendue dans l'attente d'un avenir baigné par la dictature.

I.II.3.3 Jeux de mots et autres facéties

De toutes les marques de contemporanéité qu'Eugène Ionesco sème dans ses pièces, la plus frappante c'est l'usage particulier qu'il fait des mots. Son style d'écriture peut être qualifié de sobre et d'accessible pour le lecteur/spectateur même si, dans les pièces de notre corpus, il y a des moments où il se lance dans des envolées tant lyriques de surprenantes !

Dans les deux extraits qui suivent, Ionesco se cite comme auteur dramatique dans ses propres pièces théâtrales :

LE POLICIER, atterré : Oh, si, Monsieur, si, vous écrivez ! (Avec une frayeur grandissante :) On doit écrire.

*NICOLAS : Inutile. Nous avons Ionesco et Ionesco, cela suffit
(Victimes du devoir p.105-106)*

JEAN, à Bérenger.

[...] Connaissez-vous le théâtre d'avant-garde, dont on parle tant ? Avez-vous vu les pièces de Ionesco ?

BERENGER

Non, hélas ! J'en ai entendu parler seulement.

(Rhinocéros p.55)

Ces deux répliques sont non seulement une marque humoristique de l'auteur mais un exemple représentatif de la confusion qui puisse exister entre le discours réel et le discours dramatique. Cette invitation que l'auteur s'autorise à lui-même, dans son texte, est un signe parfait de la contemporanéité de ses œuvres. Il brise de la sorte le

Partie I : Réalité théâtrale
Chapitre II : contemporanéité ionescienne

quatrième mur séparant la réalité du spectateur et celle scénique. Ionesco devient l'espace de quelques secondes à la fois auteur et personnage, être de papier.

Nous avons fait un inventaire des marques linguistiques de contemporanéité de notre corpus. Pour ce faire nous avons isolé les mécanismes du discours qui sortent "de l'ordinaire". Il est ainsi possible de les réunir sous trois catégories :

- Les expressions absurdes sans portée sémantique ;
- Les expressions traduisant une rupture logique, c'est-à-dire qui ne correspondent pas à la cohérence conventionnelle attachée la langue française ou sont partiellement détournées de leur sens commun ;
- Les mots-valises, formés à la base de contraction lexicale ou par déformation de la structure du substantif.

Pour exposer cela, nous avons opté pour une présentation en tableau que nous estimons plus efficace :

<i>Victimes du devoir</i>		
Page de l'œuvre	Expression/mot	Commentaire
p.17	<i>« demander l'avis des vétérinaires sur le théâtre »</i>	Rupture logique sachant que les vétérinaires "ont d'autres chats à fouetter"
p.32	<i>« le café peut se moudre tout seul »</i>	Rupture logique car cela signifie que le café peut se mouvoir

<i>Jacques ou la Soumission</i>		
Page de l'œuvre	Expression/mot	Commentaire
p.36	- « Porche »	Ce terme est censé être le féminin de porc crée sur le modèle de la marque automobile homonyme "Porsche".

Partie I : Réalité théâtrale
Chapitre II : contemporanéité ionescienne

p.37	- « <i>dégoûtanté</i> » ; - « <i>Mononstre</i> » ; - « <i>Octogénique</i> » ; - « <i>Centagenaire</i> »	-Mot-valise qui semble être une contraction de dégoûté et contenté ; - contraction de mono et de monstre ; - pour octogénaire - pour centenaire
p.38	- « <i>vilenain</i> » ; - « <i>égloge</i> » ; - « <i>Aristocrave</i> » ;	- contraction de vil et de nain ; - déformation d'éloge ; - déformation d'aristocrate
p.39	- « <i>praticide</i> » ; - « <i>plauvre</i> » ; - « <i>Doudre</i> » ; - « <i>Marsipien</i> » ; - « <i>Complètement et à moitié désespérée</i> »	- déformation de parricide ; - déformation de pauvre ; - dans son contexte ce mot représente "foutre" ; - contraction de marsien et marsupiaux
p.44	« <i>Tirons-en les circonstances, les ficelles m'y obligent. C'est dur mais c'est le jeu de la règle.</i> »	Déformation des expressions suivantes : - tirer les ficelles ; - les circonstances obligent à... - c'est la règle du jeu
p.51	« <i>c'est notre fille unique</i> »	Cette réplique de Robert Père dans laquelle il assure que Roberte I est sa fille unique est à la fois absurde et contradictoire puisque on découvre plus tard, sa seconde fille, Roberte II
p.52	« <i>c'est le crâne de la crème</i> »	Détournement de l'expression la crème de la crème
p.55	« <i>Trinaire</i> »	Adjectif sur le modèle de binaire pour décrire trois nez.
p.58	« <i>ça n'en vaut pas la pelle !</i> »	Détournement de l'expression ça n'en vaut pas la peine

Partie I : Réalité théâtrale
Chapitre II : contemporanéité ionescienne

p.60	« <i>au château de justice</i> »	Détournement de l'expression "au palais de justice"
------	----------------------------------	---

<i>L'avenir est dans les œufs</i>		
Page de l'œuvre	Expression/mot	Commentaire
p.81	« <i>verneveux</i> »	Contraction de véreux et vénéneux
p.82	« <i>me piche la fait</i> »	Inversion de l'expression « <i>ficher la paix</i> »
p.83	« <i>deblout</i> »	Déformation de debout
p.84	« <i>trempler</i> »	Pour trembler
p.91	« <i>cordoléances</i> »	Pour "condoléances"
p.109	- « <i>Feux d'arpipices</i> » ; - « <i>château de Merdailles</i> »	- déformation de "feux d'artifices" ; - déformation de "château de Versailles"

Le contemporain de *L'avenir est dans les œufs* se cristallise sous un autre aspect : le personnage de Jacques Grand-père, mort, s'exprime pourtant depuis le cadre dans lequel il est accroché au mur. Il participe aux dialogues de la pièce et ponctue souvent les répliques de tous.

De surcroît, il existe une terminologie économique dans cette pièce qui accentue l'aspect "rat de laboratoire" de l'expérience à laquelle participe Roberte et Jacques donnant à l'œuvre une certaine scientificité¹. Voici quelques exemples des termes répertoriés : le rendement (*Victimes du devoir p.80*) ; la production, terme qui s'impose en leitmotiv dans les répliques des parents de Jacques du début à la fin de la pièce :

JACQUES PERE, à son fils: Par la production. Tout ce qui disparaît doit être remplacé par de nouveaux produits, plus nombreux, plus variés encore. C'est à toi de provoquer la production...

(Victimes du devoir p.96)

¹ Par moment, *L'avenir est dans les œufs* ressemble à un documentaire sur la reproduction de quelque espèce d'insectes.

Partie I : Réalité théâtrale
Chapitre II : contemporanéité ionescienne

Aussi les termes résultat de la production ; nombre d'œufs ; chaleur nécessaire pour couvrir ; et les sons que Jacques émet :

JACQUES FILS souffle bruyamment comme une machine à vapeur : Teuf! Teuf! Teuf! Teuf! Teuf! Teuf!

(Victimes du devoir p.96)

Nous aborderons cela plus en détail, ultérieurement au niveau des représentations sociales.

<i>Rhinocéros</i>		
Page de l'œuvre	Expression/mot	Commentaire
p.16	<i>« boire provoque la soif »</i>	Rupture logique car c'est plutôt l'inverse qui se produit lorsqu'on boit
p.31	<i>« La politesse française »</i>	Ionesco ironise sur l'arrogance de certains français qui estiment détenir l'apanage du "parfait"
p.94	<i>« Hier, dimanche, dans notre ville, sur la place de l'Eglise, à l'heure de l'apéritif, un chat a été foulé aux pieds par un pachyderme. »</i>	En mêlant une expression empreinte de légèreté à une information supposée tragique, Ionesco crée un effet autant absurde qu'illogique
p.229	<i>« Une sonnerie longue [des autorités] »</i>	Expression absurde parce que l'auteur déclare que l'on reconnaît les autorités, au moment où elles sonnent, à la longueur du geste

<i>Macbett</i>		
Page de l'œuvre	Expression/mot	Commentaire
p. 25	<i>« infarctus » [comme cause du décès d'un soldat]</i>	Rupture logique, un soldat est censé mourir à cause de la guerre, en pleine action
p.35	<i>« coups de lance et plusieurs coups de pistolets »</i>	Termes improbables mis en contiguïté à cause du

Partie I : Réalité théâtrale
Chapitre II : contemporanéité ionescienne

		décalage entre les époques respectives de la lance (Moyen Age) et du pistolet (époque plutôt moderne)
p.40	« <i>Fous-moi le camp, maudit, merde, crétin !</i> »	Insultes de Banco et de Macol. Décalage entre les termes inscrits dans un registre populaire et le contexte de la pièce/la nature des locuteurs. Un Général et un fils de Roi ne sont pas censés logiquement s'exprimer de la sorte
p.141	« <i>Débile psychosomatique [...] andouille incongrue !</i> »	

Nous allons maintenant nous intéresser aux personnages de notre corpus étant donné que ce sont eux qui laissent échapper la parole et donnent aux mots leur poids.

I.II.4 Personnification théâtrale

François Rastier estime que le personnage a des qualités et des fonctions¹. Toutefois, il n'est pas à une entité figée mais une matière en mouvement, « *le personnage se construit en aval, s'élabore progressivement* »². Le fait de définir cet ensemble permet de comprendre si sa nature est motivée par des besoins "classiques" ou contemporains.

Face au personnage traditionnel dont les traits sont aisément anticipés par le lecteur/spectateur, l'Avant-garde met en évidence un personnage totalement différent. Ainsi, la critique contemporaine avance la notion de « personnage désincarné » :

Désincarner le personnage, cela veut dire pour l'écrivain effacer toutes ses liaisons avec les contingences du monde et l'affronter à des forces quintessenciées, dans un espace débarrassé de l'histoire. D'une part, une âme délivrée de tout ce qui l'individualise et la soumet aux accidents de l'actualité : état civil, caractère, physiologie, métier, appartenance à un lieu ou à un siècle ; toutes les traces du réel éliminées, reste un être tissé de

¹UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, op.cit., p.91.

²RYNGAERT, Jean-Pierre, op.cit., p.113.

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre II : contemporanéité ionescienne

*mots, qui peut vivre métaphoriquement les passions primordiales
et explorer les parcours immémoriaux de l'humanité.¹*

Nous allons essayer de vérifier si ce paradigme s'applique aux œuvres de notre corpus quand bien même Ionesco pense que ses personnages «*se cherchent à travers leur propre maladresse ; [qu'] ils sont des hommes comme la plupart des hommes.* »².

Dans les tableaux, ci-dessous, nous présenterons différents aspects dont la somme façonne le personnage : le nom ; les différentes incarnations d'un même personnage qui peut être plusieurs à la fois ; la caractérisation physique avec la description des costumes et vêtements car ce sont des observables immédiats ; la description psychologique regroupant tous les adjectifs relatifs à l'évolution du personnage à travers la pièce ; le statut social que le personnage remplit ainsi que son attitude sachant qu'ils peuvent être en corrélation ; et en dernier la catégorie classique ou contemporaine à laquelle il répond.

Il est à noter que, dans les tableaux, les personnages sont listés suivant leur ordre d'apparition dans la fable même si ce n'est que par une évocation de leur nom sans leur présence effective. Et que les cases en gris sont relatives à une information manquante.

<i>Victimes du devoir</i>					
Nom du personnage	Incarnation	Caractérisation		Statut/ Attitude	Catégorie
		Physique	Psychologique		
Choubert	-Lui-même -Choubert enfant de huit ans		Paresseux, incapable	Marié à Madeleine, sans enfants, mépris et inquiet à l'égard du pouvoir, critique	Les traits des
Madeleine	-Elle-même	Apparence changeante :	Aigrie, agaçante	Mariée à Choubert, sans	

¹ ABIRACHED, Robert, *op.cit.*, p.182.

² IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes, op.cit.*, p.163.

Partie I : Réalité théâtrale
Chapitre II : contemporanéité ionescienne

	-Mère de Choubert	sexy, vieille, puis redevient banale		enfants, Pro-système	personnages n'ont rien d'original, ils sont bien conventionnels
Le Policier	-Policier -Père de Choubert	Très jeune, pardessus beige, blond		Doucereux, sympathique, Investigateur, autoritaire	
Mallot	Absent	Une cinquantaine d'année, porte une plaque numérotée sur la poitrine			
Une vieille dame	Elle-même			Assise, impassible	
Nicolas d'Eu	Lui-même	Grand, barbe noire, yeux gonflés par le sommeil, vêtements fripés	Perplexe, agressif, violent	Ecrit des poèmes, s'interpose entre le Policier et Choubert	

<i>Jacques ou la Soumission</i>					
Nom du personnage	Incarnation	Caractérisation		Statut/ Attitude	Catégorie
		Physique	Psychologique		
Jacques	Lui-même	Porte des vêtements trop étroits, en puberté apparemment, cheveux verts	Solitaire, Renfermé, silencieux	Taciturne, novice en matière de femme	Traditionnelle et contemporaine à la fois
Jacques Mère	Elle-même		Cherche à inspirer pitié	Méchante, culpabilisante,	Traditionnelle
Jacqueline	Elle-même			Moralisatrice, complice de sa mère	Traditionnelle
Jacques Grand-père	Lui-même			Loufoque	Contemporaine : La façon dont les deux se
Jacques	Elle-même			Loufoque,	

Partie I : Réalité théâtrale
Chapitre II : contemporanéité ionescienne

Grand-mère				violente à l'égard de son mari, insultante	comportent, les insultes qui fusent...
Jacques Père	Lui-même		Retiré, sobre	Culpabilisant, autoritaire, renie Jacques	Traditionnelle
Robert Père	Lui-même	Gros, gras, majestueux		Cherchent à tout prix à marier leur fille à Jacques	Traditionnelle
Robert Mère	Elle-même	Boule épaisse			Traditionnelle
Roberte	Roberte I	Porte une robe de mariée, a deux nez, des boutons verts sur sa peau beige, des seins rouges, un nombril enluminé		Passive, Souriante	D'emblée contemporaine : sa description surréaliste avec ses deux nez, puis trois, est explicite
	Roberte II, jouée par la même comédienne que Roberte I et toute la pièce explique qu'elle en est une copie conforme	Même description que Roberte I, trois nez		Séductrice, malicieuse, entreprenante	

Ça saute aux yeux, tous les personnages de *Jacques ou la Soumission*, à l'exception de Roberte et ses parents, portent le nom de Jacques. D'ailleurs, la famille de Roberte porte le nom de sa fille. Ubersfeld explique que : « *La remise en question*

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre II : contemporanéité ionescienne

du personnage "moderne" passe par la remise en question du nom. »¹. Ce propos a pour source un commentaire sur les Bobby Watson, personnages de *La Cantatrice chauve* qui s'appellent tous Bobby Watson et sont tous commis-voyageurs.

Ionesco reprend ici ce même principe. Conséquence, par leurs noms, tous les personnages acquièrent un caractère contemporain. Eugénie Ionesco² rapporte que, petite pour l'endormir, son père lui racontait ce qu'il nommait *Premier conte pour enfant de moins de trois ans* :

*Jacqueline était une petite fille, elle avait une maman qui s'appelait Madame Jacqueline. Le papa de la petite Jacqueline s'appelait Monsieur Jacqueline. La petite Jacqueline avait deux sœurs qui s'appelaient toutes les deux Jacqueline, et deux cousins qui s'appelaient Jacqueline, et deux cousines qui s'appelaient Jacqueline, et une tante et un oncle qui s'appelaient Jacqueline.*³

Il retient la version masculine du prénom pour *Jacques ou la Soumission*. Cet usage incongru du nom est d'autant plus intéressant dans une perspective sociocritique, nous y reviendrons dans la dernière partie de notre travail.

Pas de tableau pour *L'avenir est dans les œufs* pour la simple raison qu'il serait, à quelques différences près, la réplique conforme de *Jacques* à tous les niveaux. Nous avons déjà précisé, plus haut, que la pièce ne comportait pas de liste de personnages certainement parce que c'est la suite de *Jacques ou la Soumission*.

En termes de divergences, Jacques Grand-père est mort, installé dans un cadre. En outre, un autre personnage, si on peut ainsi le nommer, fait son entrée : l'œuf. Les différents personnages prêtent à la couvée d'œufs que Roberte pond des traits humains :

ROBERTE MERE : Ce sont les premiers œufs de ma fille ! Ils lui ressemblent !
JACQUES GRAND-MERE : Au contraire, c'est Jacques tout craché !
ROBERT PERE : Je ne trouve pas !
JACQUES MERE : Ils n'ont pas trois nez !
ROBERTE MERE : C'est parce qu'ils sont trop petits. Ça va leur pousser.

¹UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, op.cit., p.102.

²IONESCO, Eugénie, fille de l'auteur in RAMADE, Frédéric, op.cit.

³IONESCO, Eugène, *Présent passé passé présent*, op.cit., p.47.

Partie I : Réalité théâtrale
Chapitre II : contemporanéité ionescienne

Les œufs ressembleront à leurs parents, évidemment ! Cet épisode fantastique affermit la contemporanéité de la pièce.

<i>Rhinocéros</i>					
Nom du personnage	Incarnation	Caractérisation		Statut/ Attitude	Catégorie
		Physique	Psychologique		
L'épicière	Elle-même		Sympathique	Peureuse	Les personnages sont, au départ, conventionnels. Quand on apprend que les rhinocéros sont des gens transformés, et de surcroît après la métamorphose de Jean, le contemporain domine la pièce
Jean	Lui-même	Soigneusement vêtu : costume, cravate, chapeau, souliers cirés	Mesuré, a un cœur d'or	Moralisateur , intellectuel	
Bérenger	Lui-même	Pas rasé, cheveux mal peignés, vêtements chiffonnés	Fatigué, mort de sommeil, alcoolique	Passif, amoureux de Daisy, moins passif, révolté	
Le Rhinocéros	Le troupeau de rhinocéros	Sauvage, bruyant		Il écrase	
La Serveuse	Elle-même				
Le Logicien	Lui-même		Cartésien		
La Ménagère	Elle-même		Peureuse		
Le Vieux Monsieur	Lui-même		Aimable		
L'Épicier	Lui-même				
Le Patron	Lui-même				
Daisy	Elle-même	Jeune, blonde	Gentille, douce	Compagne de Bérenger, Egoïste	
M.Boeuf	Rhinocéros de Bœuf				
Dudard	Lui-même	Trente-cinq ans	Indifférent	Licencié en droit, sous-	

Partie I : Réalité théâtrale
Chapitre II : contemporanéité ionescienne

				chef, intellectuel, philosophe	
Monsieur Papillon	Lui-même	Une cinquantaine d'année, vêtu correctement, cravate, grosse moustache			
Botard	Lui-même	Petit de taille	Râleur, grincheux	Instituteur à la retraite	
Un Pompier	Lui-même				

<i>Macbett</i>					
Nom du personnage	Incarnation	Caractérisation		Statut/ Attitude	Catégorie
		Physique	Psychologique		
Candor	Lui-même			Baron, vicieux, calculateur	Sachant que la pièce est une adaptation transculturelle, l'auteur a actualisé la pièce en lui donnant des airs contemporains
Glamiss	Lui-même			Baron, vicieux, calculateur	
Banco	Lui-même		Torturé	Général, fidèle à Duncan, rancunier, infidèle, meurtrier	
Macbett	Lui-même		Torturé, morose	Général, brave, fidèle à Duncan, incorruptible, indécis, fiancé à Lady Duncan, infidèle, meurtrier	
Duncan	Lui-même			Archiduc, lâche, fourbe,	

Partie I : Réalité théâtrale
Chapitre II : contemporanéité ionescienne

				profiteur
Lady Duncan	Lady Macbett La première Sorcière	Elle porte une couronne, une croix en collier, une robe	Bonne, belle, charitable	Archiduchesse, charmeuse, machiavélique
La suivante de Lady Duncan	La seconde sorcière			Elle suit la Reine
Un limonadier	Lui-même			
Un premier soldat	Lui-même			Médusé, apeuré
Un autre soldat	Lui-même			
L'ordonnance	Lui-même			
La première sorcière	Lady Duncan	Vieille robe pouilleuse, cheveux gris et sales, nez pointu, bâton ferré au bout empoisonné		Machiavélique, sème le trouble
La deuxième sorcière	La suivante			Aide la première sorcière dans ses méfaits
Macol	Lui-même			Fils adoptif de Duncan, vengeur, Fils de Banco et d'une gazelle
Le Moine	Lui-même			Bénit le Duc et lui donne l'absolution

Après le personnage, nous passons à l'analyse de la disposition spatiale des pièces pour explorer le mouvement des personnages.

I.II.5 Spatialité eugénique

Nous allons nous concentrer sur la concrétisation de l'espace dramatique en espace scénique dans les pièces de notre corpus. Dans une optique de dramaturgie textuelle, la gestion de l'espace est transcrite dans les didascalies. De surcroît, la spatialité peut être déduite, dans les dialogues, du champ textuel sémio-lexical¹.

Il est évident que certains espaces dramatiques sont plus simples à retranscrire que d'autres. Si l'on prend l'exemple de *Victimes du devoir* dont les faits sont placés dans un appartement en comparaison avec *Macbett* qui se déroule dans des lieux divers (cour d'un palais, forêt...etc.), la fixation scénique du lieu unique et "stable" qu'est l'appartement est plus gérable que pour *Macbett*.

Nous allons étudier, dans ce qui suit, la mise en place de tout cela à travers les pièces de notre corpus.

<i>Victimes du devoir</i>		
Espace scénique		
Espace actuel	Espace virtuel	
	Espace prochain	Espace lointain
Intérieur petit bourgeois	<ul style="list-style-type: none"> -Le palier d'où le Policier frappe à la porte des voisins du couple (p.18) ; - L'endroit où se trouve Madeleine lorsqu'elle quitte la scène pour préparer le café (p.28). 	<ul style="list-style-type: none"> - L'endroit dans lequel se seraient prétendument rencontrés Choubert et Mallot (actualisation du souvenir de Choubert) (p.31) ; - Le lieu de la descente de Choubert pour rechercher Mallot (p.35) ; - La forêt où il divague (p.71) ; - Le lieu de son ascension (p.80).

¹ Nominalisation du lieu, de la personne...etc. ; compléments de lieu, adverbes...etc. ; tout ce qui être figurable/comptable in UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I, op.cit.*, p.128.

Partie I : Réalité théâtrale
Chapitre II : contemporanéité ionescienne

<i>Jacques ou la Soumission</i>		
Espace scénique		
Espace actuel	Espace virtuel	
	Espace prochain	Espace lointain
« <i>Décor sombre, en grisaille. Une chambre mal tenue. Une porte étroite, assez basse, au fond, à droite. Au fond, au milieu, une fenêtre – d'où nous vient une lumière blême – aux rideaux sales</i> » (Didascalies p.35)	<ul style="list-style-type: none"> - Là où se dirige le père lorsqu'il quitte la scène, sa chambre (p.39) ; - Là où se dirigent la Mère de Jacques et Jacqueline lorsqu'elles quittent la scène. Puis la Grand-mère et le Grand-père (p.39). 	

Quand Jacques exige une fiancée à trois nez et que Roberte I est expulsée de la scène, il y a une superposition de l'espace scénique et de l'espace dramatique :

ROBERTE I, avant de disparaître : Au revoir, assistance !

Révérance.

(Jacques ou la Soumission p.56)

En s'adressant directement au public, Roberte brise le quatrième mur et le spectateur saisit à ce moment-là que c'est non seulement la fin du personnage mais aussi du rôle que la comédienne interprète. Ionesco, par le biais de cette taquinerie, traite son espace de façon contemporaine.

<i>L'avenir est dans les œufs</i>		
Espace scénique		
Espace actuel	Espace virtuel	
	Espace prochain	Espace lointain
Même décor ou presque que celui de <i>Jacques</i>	<ul style="list-style-type: none"> - L'endroit dans lequel les femmes emmènent Roberte pour la préparer à la ponte. (p.100) ; - Le même endroit d'où les œufs seront ramassés (p.101-110 fin de la pièce) 	

Partie I : Réalité théâtrale
Chapitre II : contemporanéité ionescienne

<i>Rhinocéros</i>		
Espace scénique		
Espace actuel	Espace virtuel	
	Espace prochain	Espace lointain
<ul style="list-style-type: none"> - « Une petite ville de province [...] devanture d'une épicerie [...] assez sur la gauche le clocher d'une église [...] sur la droite la devanture d'un café » (<i>didascalies p.13</i>) ; - ACTE II. TABLEAU I: les bureaux d'une administration ; TABLEAU II : L'appartement de Jean. (p.137) ; ACTE III : Chez Bérenger. (p.169) 	<ul style="list-style-type: none"> - Là où se trouvent les pompiers, par où ils font glisser leur échelle dans les bureaux. (p.130) ; - les rues où circulent les rhinocéros dès leur arrivée. 	

<i>Macbett</i>		
Espace scénique		
Espace actuel	Espace virtuel	
	Espace prochain	Espace lointain
<p>Il change à chaque fois :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Le lieu où discutent Glamiss et Candor ; - Le champ de bataille ; - La cour du Palais ; - L'endroit où se baladent Banco et Macbett lorsqu'ils rencontrent les sorcières 	<ul style="list-style-type: none"> - Le champ de bataille que Duncan observe, depuis la scène à travers, sa longue-vue (p.39) ; - L'endroit d'où l'on on entend la voix de Macbett (p.41) ou celle de n'importe qui d'autre ; - Le lieu de provenance des hourras de la victoire (p.46) ; - Le sous-sol/cave où Lady Duncan a prétendument été enfermée (p.127). 	<ul style="list-style-type: none"> - Le champ de Bataille d'où vient le soldat blessé (p.35) ; - Là où retournent la sorcière et sa suivante voir leur patron (p.125).

Le champ de bataille est à la fois espace actuel, espace prochain et lointain. Il est actuel lorsque l'échange entre le personnage se produit "dedans". Il est espace prochain au moment où un personnage l'atteint via un rapport, – dans ce cas oculaire –. Et il est lointain quand les personnages en parlent.

En matière de gestion spatiale, il demeure d'autres éléments à traiter : les objets, le mouvement des personnages, l'atmosphère.

Les objets, en occupant l'espace, lui confère une opacité significative. Nous estimons que c'est une approche sémiotique qui sied le mieux pour cela, ainsi nous en parlerons alors dans le chapitre II (Partie II). Il en va de même pour le mouvement des personnage et l'atmosphère qui traduisent l'un et l'autre un effet significatif important donc nous y reviendrons ultérieurement.

I.II.6 Arrêter le temps

La dialectique du temps est une chose alambiquée étant donné que :

L'analyse des marques spatio-temporelles dans le texte croise une démarche objective (qu'est-ce qui semble indispensable à la représentation) ?) et une démarche plus libre autour de la poétique du texte.¹

Nous avons scindé l'aspect temporel dans les pièces que nous étudions en deux plans. Le premier concerne les moments où le facteur-temps est diagnostiqué à partir d'éléments sensibles. Le second se rapporte aux situations à partir desquelles le temps est à découvrir.

I.II.6.1 Temps découvert

Souvent, l'âge des personnages est un bon point de départ pour évaluer le rapport aux temps parce qu'il est dit, dans le texte, tel quel. Si l'on ignore l'âge de Madeleine et Choubert, on peut supposer en se référant au contexte de la pièce qu'ils ont la quarantaine. Le fait que le texte révèle que leur ami Nicolas ait précisément quarante-cinq en serait une preuve.

Dans *Jacques ou la Soumission*, il n'y pas d'information sur l'âge des personnages à part une : Jacques est parait-il né à l'âge de quatorze ans. Une question d'ordre philosophique se pose : comment peut-on naître à l'âge de quatorze ans ? La biologie pourrait nous fournir une réponse : Jacques est né à quatorze ans car c'est l'âge de la puberté, de l'éveil sexuel. D'ailleurs, si sa famille cherche à le marier, c'est

¹ RYNGAERT, Jean-Pierre, *op.cit.*, p.86.

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre II : contemporanéité ionescienne

qu'elle estime qu'il est "en âge" de l'être. Suivant ce principe, nous pouvons déduire que Roberte a, plus au moins, le même âge que lui.

Nous savons que, dans la réalité dramatique de *L'avenir est dans les œufs*, les faits se produisent trois ans après la fin de *Jacques ou la Soumission* :

JACQUES PERE, à Robert père : Monsieur, il y a trois ans que nous avons conclu la noce ! Depuis ce temps, ils ont là, à chatoyer sans arrêt et nous à les regarder. Ça ne donne rien.

(L'avenir est dans les œufs p.82)

Trois ans¹ pendant lesquels Jacques et Roberte consumaient leur amour, examinés par le regard impatient du père de Jacques qui attend que quelque chose se produise...

Il y a aussi un effet d'attente dans *Jacques ou la Soumission* sachant qu'il est chronométrable. Un compte à rebours se met en marche jusqu'à la fin de la pièce. Par ailleurs, Ionesco ironise sur cette attente en superposant les deux temps dramatique et scénique :

JACQUELINE, à sa mère : Ne t'évanouis pas tout de suite ! Attends la fin de la scène !

(Jacques ou la Soumission p.59)

Cette confusion est, en outre, une confusion entre le temps scénique et le temps réel donc une marque de contemporanéité.

Rhinocéros regroupe des personnages d'âge différent. Il est connu pour certain (voir le tableau au-dessus relatif à la description des personnages) et pas pour d'autres mais cela n'a semble-il pas d'incidence sur l'œuvre.

Dans *Macbett*, le rapport de filiation entre personnage est un indicateur qui permet de catégoriser les tranches d'âge. Macol, fils de Duncan, fils de Banco est sans doute plus jeune que Macbett par exemple.

¹ Pour l'anecdote, la durée rappelle le roman *L'Amour dure trois ans* de Frédéric Beigbeder dans lequel il raconte qu'une relation amoureuse s'étirole au bout de trois ans.

I.II.6.2 temps couvert

Anne Ubersfeld matérialise le passage du temps par le biais de grandes séquences¹ : les officielles (pause, lever de rideau...etc.) ; les officieuses (silence, noir sur scène...etc.). Même si les unes comme les autres ont pour point commun de de signifier que le temps s'est écoulé, il demeure que la durée exacte qui sépare un moment d'un autre est inconnue et c'est en cela que réside la difficulté. Pour ce faire, il faut repérer les détails qui "décrivent" le temps.

Dans *Victimes du devoir* comme *Jacques ou la Soumission* et *L'avenir est dans les œufs*, il n'y a pas de découpage séquentiel dans le temps. Les répliques s'enchaînent et le lecteur/spectateur a l'impression qu'au moment où la pièce commence, il n'y a aucun intervalle dans l'action jusqu'à la fin.

Le temps est linéaire dans toutes les pièces du corpus à l'exception de *Victimes du devoir* où les personnages le remontent. Le flash-back de Choubert lorsqu'il redevient enfant (*Victimes du devoir* p.46-58) qui assiste à une scène de dispute entre ses parents, lorsqu'il s'adresse dans cette même scène à son père, bouleverse le trajet dans lequel la temporalité était lancée. De surcroît, la narration de ce souvenir ralentit le rythme haletant que l'interrogatoire avait suscité et nous fait pénétrer dans un univers de torpeur.

Dans *Rhinocéros*, le temps correspond à la répartition en grandes séquences d'Ubersfeld étant donné qu'il y a une répartition en actes et tableaux. Il y a officiellement des pauses dans la fable qui indiquent clairement que le temps est passé.

L'exposition de la pièce indique que c'est « dimanche », jour de l'arrivée même du premier rhinocéros. Il semble qu'entre le premier et le deuxième acte une journée uniquement ce soit écoulée :

BERENGER :

*Vous m'en voulez sans doute encore, pour notre sottise querelle
d'hier, c'est ma faute, je le reconnais. Et justement j'étais venu
pour m'en excuser...*

(Rhinocéros, Acte II, Tableau II, p.152)

¹ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, op.cit., p.169.

Partie I : Réalité théâtrale

Chapitre II : contemporanéité ionescienne

Si l'on se fie à cet extrait, la transformation de Jean¹ survient le lendemain de l'arrivée du rhinocéros. Conséquence, la rhinocérite est une maladie dont le virus migre à une vitesse fulgurante.

En revanche, le temps se retrouve suspendu dans le monologue final de Bérenger (*Rhinocéros* p.243). Il est piégé dans son appartement et il en va de même pour le temps et l'action. L'avenir est incertain donc il y a une impossibilité de deviner les voies que le temps empruntera.

Le propos qui domine dans *Macbett* étant le complot, le lecteur/spectateur se prépare psychologiquement à ce que cela prenne du temps. Combien ? Il est difficile de le cerner.

L'auteur indique à plusieurs reprises, dans les didascalies que la scène est submergée par le noir. Tout porte alors à croire que plusieurs nuits s'écoulent entre les différents épisodes de la fable. Qui plus est, les astérisques qui se situent dans le corps du texte ne sont autre qu'une manifestation du passage du temps dans *Macbett*.

D'ailleurs, quand Macol revient pour venger ses deux pères, Lady Dunan apprend à Macbett qu'il rentre de Carthage, ce qui est un voyage très long qui se chiffre en semaines. Le hic, c'est que nous ne pouvons pas préciser la durée exacte de ce voyage.

Mais réellement avons-nous mesurer la réalité dramatique des autres pièces du corpus ? Savons-nous réellement combien de temps Jacques met-il à se décider à épouser Roberte ? Combien de temps doit-il couver les œufs ? Quelle est la durée exacte de la propagation de la rhinocérite dans la ville de Bérenger ? Plus de questions que de réponses, c'est ce que suscite le temps. C'est ce qui fait sa cruauté.

Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons exposé notre corpus sous plusieurs angles. Le détournement des mentions génériques, l'absence de séparations dramaturgiques, superposition des espaces scéniques et dramatiques, la façon dont les personnages se

¹ C'est au bout de cette scène que Jean se métamorphose en rhinocéros.

Partie I : Réalité théâtrale
Chapitre II : contemporanéité ionescienne

parlent, les jeux de mots, l'auteur qui s'invite dans ses pièces... Tout cela nous amène à confirmer que Ionesco est bien un auteur dramatique contemporain.

D'autre part, après nous être arrêtées de plus près sur quelques aspects, il nous paraît inexact de considérer les pièces de notre corpus comme appartenant au théâtre de l'Absurde. Ce ne sont pas des œuvres dépourvues de sens, bien au contraire. Ionesco y développe un sens dont la confection est spécifique.

Nous estimons que les signes textuels de ces pièces ont une potentialité symbolique qui mérite d'être étayée pour en révéler la portée. Nous tenterons dans la partie suivante, à travers une approche sémiotique, de justifier cela.

- Partie II -
Réalité nébuleuse

- Chapitre I -

Stratification du réel

Introduction

Le titre de notre présent chapitre, à savoir “stratification du réel” semble tout droit sorti d’un pamphlet du surréalisme. Or loin de nous revendiquer surréaliste, nous penchons vers le principe qui défend que la perception de la réalité, et par extension du monde, en l’occurrence dans la littérature et le théâtre, a un effet immédiatement palpable sur la façon de concevoir le “mot”.

Le mot ou, en termes plus élaborés, le dire littéraire se construit selon qu’on prétende dire la vérité, l’inventer ou la contrecarrer. Ainsi, nous verrons dans ce qui suit comment il prend sens à travers des réseaux sémiotiques bien complexes.

II.I.1 Réel, imaginaire et symbolique

Depuis que j’écris des pièces de théâtre que l’on joue, je n’ai pas réussi à m’habituer aux erreurs d’interprétation, ni à celles des “interprètes” que sont les comédiens, ni à la fausse interprétation des critiques, ou du public.¹

L’une des choses à laquelle le propos, ci-dessus, fait référence porte sur les erreurs se produisant dans l’étape de la théâtralisation de la pièce mais aussi sur les problèmes de réception de la part de la critique et du public. Or s’il est une question essentielle que ce propos soulève c’est bien celle du sens ou plus exactement celle de la multiplicité de significations² qui lui sont associées. Ionesco circonscrit le décalage qui puisse exister entre l’intention significative de l’auteur, la médiation du sens par les comédiens et les significations qui s’offrent comme résultat au public.

En outre, la structure interne de l’œuvre et la manière dont les systèmes de signification y sont agencés ont un effet immédiat sur la construction du sens. Qu’une œuvre d’art ou, dans le cas échéant, théâtrale soit présentée comme réaliste, de fiction ou autre, cela influe la manière d’envisager ses structures signifiantes et il serait

¹ IONESCO, Eugène, *Présent passé passé présent*, op.cit., p.254.

² SARFATI, Georges-Elia : « Le concept de signification désigne la relation sémantique par laquelle un terme est associé à une entité. Il porte sur les façons variables dont le signifié est défini et compris ; il diffère donc de celui de sens, qui désigne une relation stable entre un signifié et un signifiant. » in ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain, op.cit., p.572.

erroné de les recevoir similairement. De la sorte, nous mettrons en avant, dans ce qui suit, les différentes attitudes de l'œuvre théâtrale à l'égard de la "réalité" en tant qu'aspect.

Résignée devant l'idée qui dicte que « *Toute parole a plusieurs sens dont le plus remarquable est assurément la cause même qui a fait dire cette parole.* »¹, notre intention n'est pas de remonter aux sources de cette cause. Notre but est de chercher à comprendre comment la forme de cette "parole" conditionne le sens et ainsi faciliter notre entreprise sémiotique au moment d'établir les systèmes de signes dans notre corpus.

II.I.1.1 Le réel, une réputation à examiner

II.I.1.1.1 Littérature et réalisme

Evoquer le terme de réel en littérature, nous fait d'emblée basculer dans l'univers du XIXe siècle qui a vu naître le Réalisme. En réaction contre l'esprit de romantisme, jugé sentimentaliste et fantasque, des écrivains à l'instar de Balzac, Flaubert et Proust promettent de dépeindre, grâce à leurs plumes, la réalité "telle qu'elle se présente". Mouvement littéraire des plus dominants puisqu'on compte un nombre conséquent parmi les écrivains de notre époque qui revendiquent leurs œuvres comme réalistes.

Dans les faits, qu'est-ce que cela signifie-t-il ? S'il est perçu diamétralement en opposition avec la fiction, le Réalisme : « *désigne la prétention de dire le réel dans sa vérité [...] on appelle réaliste toute œuvre qui semble reproduire assez fidèlement la réalité à laquelle elle se réfère* »². Donc le facteur intrinsèque à l'œuvre réaliste, c'est la vérité. En tous cas, une intention de reporter la vérité car, là encore, c'est une notion discutable.

En sus de cette valeur de vérité, vient s'ajouter un aspect référentiel : **les signifiés dans l'œuvre réaliste renvoient à des référents réels**³ qu'il est matériellement possible d'identifier dans la "vraie" vie. Dans *Au bonheur des dames*,

¹ VALERY, Paul, *Rhumbs* in UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III*, *op.cit.*, p.89.

² ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain, *op.cit.*, p.510.

³ C'est nous qui accentuons.

roman naturaliste¹ d'Emile Zola paru 1883, le Paris de l'époque est "photographié" rue par rue au détail près : l'architecture haussmannienne, les habituées des Grands magasins, le système économique en vigueur...etc. Un documentaire version papier grâce auquel le lecteur intègre tout un épisode historique, qui sans cela, lui échapperait complètement.

C'est grâce à cette minutie double à la fois dans l'observation ainsi que dans la transcription que l'œuvre ou bien l'écriture réalistes opèrent en un système d'inventaire qui nous permet de mesurer ladite réalité, de la ressentir : « *Si le réel est généralement défini comme ce qui existe ou a existé, dans le cadre des études littéraires, il est pensé comme l'univers d'expérience (objets, êtres, manières d'être, valeurs...) auquel un texte revoie.* »².

C'est dans cette optique qu'Henri Mitterand compare l'écrivain réaliste à un anthropologue voire un historien, la poétique en plus. D'ailleurs, et pour mieux démontrer la portée du travail de cet écrivain, il raconte comment Guy de Maupassant³ avait prédit la Révolution algérienne de 1954 en analysant la révolte de Bouamama qui a eu lieu soixante-dix ans auparavant. Cela confirme une fois de plus que :

*Le réalisme en littérature (même si le mot n'y est pas toujours) est un idéal : celui de la représentation fidèle du réel, celui du discours véridique, qui n'est pas un discours comme les autres mais la perfection vers laquelle doit tendre tout discours ; toute révolution littéraire s'accomplissait alors au nom d'une représentation encore plus fidèle de la "vie".*⁴

Arrêtons-nous sur cette "prétendue perfection" du discours" qui ne fait que souligner que « *Le réalisme est un discours parmi tant d'autres* »⁵ mais aussi rappelle, en complément du propos de Mitterand sur le poétique, la littérarité de Jakobson (voir chapitre I.1: littérarité, théâtralisation, dramatisation) : le discours réaliste étant par

¹ Le Naturalisme est une variante du Réalisme dont l'approche est axée sur une scientificité recherchée dans le traitement de l'information dans le texte.

² ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain, *op.cit.*, p.521-522.

³ MITTERAND, Henri, *L'illusion réaliste*, Paris, PUF, 1994, p.176.

⁴ TODOROV, Tzvetan., *Littérature et réalité*, sous la direction de GENETTE, Gérard et TODOROV, Tzvetan, Paris, Seuil, 1982, p.07.

⁵ *Ibid.*

essence même littéraire – dans le cas échéant – il subit l'effet de l'esthétique et de la fiction. Conséquence, la vérité dont il se proclame est biaisée et il est de toute évidence que « *Par nature, le roman implique la fiction* »¹. Tout cela pour aboutir à une conclusion : le réalisme est un mode d'écriture parmi d'autres qui répond à des codes aussi littéraires que subjectifs :

Tantôt Valéry présente (et condamne) le réalisme en littérature comme la quintessence du non-contraint, c'est-à-dire à la fois du non-scriptible et du non-analysable (c'est-à-dire tout ce qu'il déteste : le prosaïque, le transitif, l'amorphe, le non-réglé, le non-déterminé, le romanesque, le non-nécessaire – marquise sortant à 5 heures, etc.), tantôt, allant jusqu'au bout de ses condamnations, il semble faire du discours réaliste un maniérisme, une sorte de "gymnastique", et le pose alors implicitement comme un type spécifique comportant des figures, conventions et rhétoriques propres (en effet quoi de plus "réglé", de plus "stylisé" qu'un mouvement de gymnastique ?) [...quant à Jakobson] Sa conclusion semble être que le "réalisme en littérature" est principalement une question de convention esthétique, une sorte de programme tactique invoqué par une génération d'écrivains pour se démarquer de la précédente, que par conséquent il est vain d'en chercher des critères formels spécifiques, et que l'on peut tenir pour acquise "la relativité de la notion de réalisme".²

Relativité certaine sachant qu'il est plus facile de regrouper des éléments qui prouvent que le réalisme ne traduit pas entièrement la vérité que l'inverse.

Il est plus judicieux dans ce cas-là de parler d'illusion du réel ou d'effet de réel étant donné qu'au final : « *Ce n'est jamais, en effet, le "réel" que l'on atteint dans un texte mais une rationalisation, une textualisation du réel, une reconstruction a posteriori encodée dans et par le texte* »³.

Ainsi le signifié, dans l'œuvre, n'est plus anticipé comme identique au référent dans la réalité (signifié = référent) mais le signifié est admis comme une version – vraisemblable - du référent auquel il renvoie dans la réalité (signifié ≈ référent) : « *La vérité de cette illusion [référentielle] est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à*

¹ MITTERAND, Henri, *op.cit.*, p.01.

² HAMON, Philippe, « Un discours contraint », in *Littérature et réalité, op.cit.*, p.120-121.

³ *Ibid.*, p.129.

titre de signifié de dénotation, le "réel" y revient à titre de signifié de connotation. »¹.

Le signifié est lu et compris comme un signe à interpréter.

L'un des exemples les plus parlants de notre propos demeure le mouvement du Réalisme socialiste – et ce qui lui est semblablement associé : la théorie du reflet – qui « exige de l'écrivain sincère une présentation historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire. »². Il est clair que quand le dire littéraire est au service des croyances communistes ou autres, la vérité qu'il expose ne peut être que partielle. C'est belle et bien la preuve que les "réalismes" sont orientés, de plus, « le vraisemblable n'est jamais que de l'opérable ; il est entièrement assujéti à l'opinion (du public) »³.

II.I.1.1.2 Théâtre et réalisme

Pour Kenneth Tynan⁴ : « une pièce réaliste se définit, en gros, par le fait que personnages et incidents sont visiblement enracinés dans la vie. »⁵. Or dans la représentation réaliste :

*Il ne s'agit pas pour [le réalisme] de faire coïncider la réalité et sa représentation, mais de donner de la fable et de la scène une image qui permette au spectateur grâce à son activité symbolique et ludique, **d'accéder à la compréhension des mécanismes sociaux de cette réalité.***⁶

Le rapport qu'entretient le théâtre avec le réel est différent de celui du roman. Dans ce dernier, la vérité ou la réalité sont palpables au niveau même de la diégèse. Dans le théâtre, comme l'exemple du théâtre classique, « Le "sérieux" de l'art réaliste repose sur l'absence de tout rappel du fait qu'il s'agit bien de l'art. »⁷. Tout est mis en œuvre pour donner l'impression au public que ce n'est pas une production théâtrale mais une

¹ BARTHES, Roland, « L'effet de réel », in *Littérature et réalité*, op.cit., p.89.

² ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain, op.cit., p.513.

³ BARTHES, Roland, « L'effet de réel », in *Littérature et réalité*, op.cit., p.88.

⁴ Critique dramatique anglais.

⁵ IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, op.cit., p.136.

⁶ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., p.286.

⁷ BERSANI, Léo, « Le réalisme et la peur du désir », in *Littérature et réalité*, op.cit., p.59.

tranche de vie. Et c'est le hors scène qui maintient cette illusion en prolongeant l'idée que la fable perdure au-delà de la scène. (Voir chapitre I.1.5 : l'espace en perdition.)

Dans le théâtre contemporain, nous l'avons déjà dit, les auteurs se sont insurgés contre les codes dramatiques en vigueur et ont définitivement rompu avec l'idée de :

ce naturalisme endémique qui, en vérité, recouvre une maladie esthétique consistant à vouloir faire passer l'imitation pour la chose et, surtout, à figer en nature immuable tout ce qui est mouvement et tout ce qui histoire¹.

II.1.1.3 Le réalisme du sincère ionescien

Si l'on demandait à Ionesco de définir ses rapports avec la réalité, il dirait que pour lui, l'écriture comme la peinture, doivent être teintées de sincérité. Et que sa quête de vérité se rapproche plus de l'impressionnisme que du réalisme : « *L'illusion est réalité. La seule chose vraie, c'est l'illusion.* »². Il met sur le même pied d'égalité sincérité, nouveauté et originalité. Il fait partie de ces gens qui éprouvent « *La contraignante mimesis [...] comme un carcan étouffant.* »³.

Eugène Ionesco admirait la lucidité d'André Breton dans son refus d'entrer dans "le jeu" du sens. Il admirait la façon surréaliste d'envisager la vérité vu qu'elle admet l'existence d'une vérité transcendante qu'on ne peut jamais atteindre mais qu'il ne faut cesser d'essayer d'atteindre :

C'est un nouveau surréalisme qu'il nous faudrait peut-être, mais plus puissant encore, plus libérateur, jetant à bas les préjugés logiques, politiques, révolutionnaires, bourgeois, les fixations idéologiques, le faux rationalisme, car on a l'habitude peut-être d'appeler logique ou rationnel un irrationnel établi et solidifié, un irrationnel ou un absurde devenu confortable.⁴

Patrice Pavis oppose une grille de lecture à deux étages : référentielle ou fictionnelle. Nous ne cherchons pas à opposer réalité et fiction mais tentons d'établir

¹ SARRAZAC, Jean-Pierre, *op.cit.*, p.09.

² IONESCO, Eugène, *Présent passé passé présent*, *op.cit.*, p.218.

³ ROUBINE, Jean-Jacques, *op.cit.*, p.106.

⁴ IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, *op.cit.*, p.365.

des ponts entre les deux. Comme nous nous intéressons au réel dans sa socialité, nous retiendrons que le réalisme est une façon d'approcher la littérature, un prisme avec lequel on regarde le monde.

II.I.1.2 L'imaginaire a les pieds sur terre

«Elles correspondent à une exigence profonde de l'esprit.»¹, voilà l'appréciation de Ionesco au sujet des constructions de l'imaginaire. C'est dire l'effort investi par l'auteur dans son œuvre, de surcroît, le nerf de la guerre de ce propos met en évidence le fait que l'imaginaire est une fabrication.

Il est à rappeler que, dans le cas de notre thèse, les termes d' "imaginaire, invention littéraire, fiction et surnaturel" sont admis comme synonymes.

II.I.1.2.1 Circonscription de la fiction

Au théâtre, Patrice Pavis opte de définir la fiction par ceci :

*Forme du discours qui fait référence à des personnes et à des choses n'existant que dans l'imagination de leur auteur, puis du lecteur/spectateur. [...] Dans le discours théâtral, le texte et la représentation ne sont qu'une fiction puisqu'ils sont inventés de toute pièce et que les assertions qu'ils contiennent n'ont pas de valeur de vérité.*²

Au moment de définir la fiction, – comme ce fut le cas pour le réalisme dans le sens inverse –, elle se retrouve le plus souvent placée en opposition vis-à-vis de la réalité. Ce couple est indissociable dans une démarche définitoire bien que « *La fiction ne saurait être définie en opposition polaire à "la" réalité : elle doit plutôt être située sur une échelle continue de mondes plus ou moins "vrais" ou plus ou moins "fictifs" dont les interactions définissent la réalité humaine.* »³. Donc, le fictif et le réel ont plutôt un rapport contigu en étant constitutif l'un de l'autre de façon graduelle. Quant à la fiction en soi, si elle n'a pas de valeur de vérité, elle n'est pas pour autant synonyme du mensonge.

¹ *Ibid.*, p.124.

² PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., p.140.

³ DUCROT, Oswald et SCHAEFFER, Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1995, p.376.

D'ailleurs, il faudrait revenir à une acception discursive pour que la définition de la fiction soit plus parlante. Ici, les traits de la fiction sont comme ceci :

Du point de vue logique, et plus précisément vérifonctionnel, on définit le discours fictionnel par la dénotation nulle : les constituants linguistiques qui dans le discours factuel ont une fonction dénotative (descriptions définies, noms propres, démonstratifs, déictiques, etc.) sont (du moins majoritairement) dénotativement vides. Selon Frege, les énoncés fictionnels ont un sens (Sinn) mais pas de référent (Bedeutung) [...] la spécificité de la fiction réside avant tout dans le fait que sa vacance dénotationnelle est liée à une "stipulation explicite" (Goodman) ou à un présupposé implicite en vertu duquel "il nous est égal que, par exemple, le nom "Ulysse" ait un référent ou non" (Frege)¹

Incompatiblement avec le réalisme, dans le cas de la fiction le signifié n'est pas palpable sur un plan concret, en d'autres termes, au-delà du dire littéraire il n'a pas d'existence (signifié = référent 0). En outre, dans le cas du mensonge, on prétend qu'il y a bien un référent dans l'intention de duper le destinataire de l'information à dessein. La fiction va de pair avec la suspension d'incrédulité² et n'est valable que dans l'espace discursif délimité par l'auteur et auquel le lecteur est invité à participer de son propre chef.

En prime, pour que l'opération fictionnelle agisse : « *il semblerait que le récit fictif doive rester assez proche du récit factuel, afin que le lecteur puisse entretenir l'idée qu'il pourrait s'agir d'un récit factuel.* »³. C'est ce que l'on nomme la feintise.

II.I.1.2 Degrés fictionnels

Des différents entrecroisements de la fiction avec le réalisme ou plutôt au regard du degré d'imbrication ou de l'éloignement de la réalité dans une œuvre, se créent différentes stratifications qu'il nous paraît obligatoire de classer. Néanmoins, la confusion entre ces genres fictifs est tout à fait possible, Todorov même l'affirme.

¹*Ibid.*, p.373-374.

² Procédé littéraire au moyen duquel le lecteur suspend le temps d'une œuvre son refus de croire aux faits fictifs qui s'y produisent. Il accepte l'univers de l'œuvre avec ses lois propres.

³ DUCROT, Oswald et SCHAEFFER, Jean-Marie, *op.cit.*, p.380.

Pour commencer, voici le Réalisme magique :

Contre le réalisme traditionnel et ses présupposés rationalistes, le réalisme magique entend proposer une vision du réel renouvelée et élargit par la mise en considération de la part d'étrangeté, d'irrationalités ou de mystère qu'il recèle.¹

Comme son appellation un tant soit peu ésotérique le suggère, ce genre comporte à la fois les composantes de la réalité en y mêlant une perception ouverte à tous les amalgames allant de la pure réalité au fictif absolu. L'exemple le plus célèbre de ce genre est l'œuvre de Gabriel Garcia Marquez, *Cent ans de solitude*.

Genre voisin, voire une sous-catégorie car cela dépend de la phase de la fable pendant laquelle on s'arrête, le fantastique ressemble dans sa définition au réalisme magique :

Réalité ou rêve ? Vérité ou illusion ? Ainsi se trouve-t-on amené au cœur du fantastique. Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'évènement doit opter pour l'une des solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion de sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'évènement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. [...] Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles [réel], face à un évènement en apparence surnaturel [imaginaire]²

A la différence du réalisme magique qui conjugue à la fois réalité et fiction (réel+fictif), le fantastique est marqué par le doute. Le personnage mais aussi le lecteur n'a pas de réponse face à ce qui se produit (réel/fiction). C'est dans cet étonnement qui questionne les lois de l'univers que demeure le fantastique. Dès que le personnage cesse de douter, le fantastique est suspendu.

En complément au fantastique subsiste deux autres genres aussi théorisés par Tzvetan Todorov, à savoir l'étrange et le merveilleux :

¹ ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain, *op.cit.*, p.512.

² TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p.29.

*S'il décide que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d'expliquer les phénomènes décrits, nous dirons que l'œuvre relève d'un autre genre : **l'étrange**. Si, au contraire, il décide qu'on doit admettre de nouvelles lois de la nature, par lesquelles le phénomène peut être expliqué, nous entrons dans le genre du **merveilleux**.¹*

L'étrange est donc une rationalisation des phénomènes survenus on ne sait d'où (hégémonie de la réalité). Cela nous fait penser aux films américains traitant de la métamorphose de petits insectes sans défense, abeilles ou fourmis généralement, en créatures tueuses – et qui, pour expliquer cela, démontrent que cela s'est produit suite à des expériences scientifiques qui ont déraillé. Quant au merveilleux, il est aux antipodes du discours réaliste parce qu'il développe un monde doté de sa propre structure qui ne correspond pas à celle de la réalité (hégémonie de la fiction).

Nous estimons que ce panel générique de la fictionnalité et malgré les différences qu'il englobe a une qualité première : montrer que les référents ne sont pas réalistes ou fictifs mais ont des caractères réalistes auxquels viennent se greffer des traits fabriqués de toutes pièces.

II.I.1.2.3 Du fictionnel au symbolique

Nous avons exposé, plus haut, dans la définition de la fiction qu'elle était un discours sans dénotation. Or, « *le discours fictionnel [fait] référence par la métaphore, [c'est un] système symbolique.* »². Nous nous expliquons : étant une forme donnée au texte tout comme le réalisme, le passage de la fiction sans aucun référent à un référent masqué qu'il faut décoder en analysant ses structures signifiantes dépend de la façon dont le texte est examiné.

(N.Goodman) maintient l'idée que le discours fictionnel est un discours à dénotation littérale nulle, mais elle élargit la notion de référence en y incluant d'une part la dénotation métaphorique, d'autre part des modes de référence non dénotationnelle. Ainsi une assertion dont la dénotation est nulle lorsqu'elle est lue

¹ *Ibid.*, p.45.

² DUCROT, Oswald et SCHAEFFER, Jean-Marie, *op.cit.*, p.373-374.

*littéralement peut devenir vraie (c'est-à-dire peut dénoter)
lorsqu'elle est lue métaphoriquement.¹*

Pour l'exemple, le fantastique peut opérer comme un système allégorique au sens où « *L'allégorie implique l'existence d'au moins deux sens pour les mêmes mots* »². Etendre cela à tout un texte est tout à fait logique. Prenons le cas du *Petit chaperon rouge* de Perrault qui peut être lu au minimum de deux façons : la première, naïve et simpliste limite enfantine, d'une fille engloutie dans le ventre d'un loup pour la punir de ne point avoir écouté les bons conseils de sa mère ; la seconde, sexuellement connotée, assimile l'acte de dévorer la petite fille par le loup à une scène de viol.

Dans le point suivant, nous étayerons de manière plus explicite notre propos.

II.I.1.3 Symptomatologie des symboles

En nous basant sur le principe dictant que la sémiologie sert à établir des systèmes de signes et observe leur processus de significations, nous présenterons dans le point suivant certaines définitions du signe théâtral. Nous verrons si dans les faits une typologie des signes telle qu'établie par la linguistique saussurienne ou par la sémiotique peircienne est transposable dans le cas de l'œuvre théâtrale. Globalement, la question qui se pose est celle-ci : y a-t-il vraiment une sémiotique théâtrale ? Ou, pour revenir sur l'ouvrage hyponyme, une sémiologie du théâtre ?

II.I.1.3.1 Figure du signe théâtral

Certains, en apercevant une étoile filante dans un ciel sombre par une nuit de hasard, y voient le signe d'un vœu qui finira par se réaliser. Dans les croyances populaires ou religieuses voire dans les attitudes les plus scientifiques qui soient, on voit des signes partout. Qu'ils soient de bon augure ou mauvais présage, les signes

¹ *Ibid.*

² TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, *op.cit.*, p.68.

envahissent le monde quoi que nous puissions aussi penser que ce sont les signes qui le motivent.

Dans sa définition la plus sommaire, le signe se présente comme : « *quelque chose qui tient lieu d'autre chose* »¹. Le terme signe a ce trait qui lui est intrinsèque, la connotation, car face à un signe nous ne pouvons que nous interroger sur ce à quoi il renvoie et chercher ainsi à lever le voile sur ce qu'il recouvre puisqu'il n'est que le "symptôme" de quelque chose.

Ferdinand de Saussure considère que le signe est l'unité minimale de la subdivision linguistique et qu'il est formé d'un signifiant (forme, graphie ou son) et d'un signifié (concept). Cependant, nous ne pouvons pas envisager le signe théâtral de cet angle-là.

D'une part, car « *tout est langage dans le théâtre : les mots, les gestes, les objets, l'action elle-même car tout sert à exprimer, à signifier.* »². Même dans l'hypothèse d'une dramaturgie textuelle et vu la multiplicité de paramètres dont il faut tenir compte dans l'analyse du texte dans sa théâtralité (voir I.1 : Littéarité, théâtralité, théâtralisation et dramatisation), il n'est pas plausible de définir le signe théâtral à la manière de Saussure parce que la nature du signe linguistique ne saurait être compatible avec la sienne :

De même que Christian Metz nie qu'il y ait un "signe cinématographique", on ne peut parler en toute rigueur de "signe théâtral" : il n'y a pas d'élément isolable dans la représentation théâtrale qui soit l'équivalent des signes linguistiques avec leur double caractère arbitraire (relatif) et de double articulation (en morphèmes et phonèmes).³

Patrice Pavis affirme aussi de son côté qu'il serait bancal de chercher à découper dans l'ensemble dramatique une petite unité quelle qu'elle soit, ou bien de réduire la complexité du matériau théâtral à une dualité binaire, étant donné qu' :

Au théâtre, le plan du signifiant (de l'expression) est constitué par des matériaux scéniques (un objet, une couleur, une forme, un éclairage, une mimique, un mouvement, etc.) tandis que le

¹ KOWZAN, Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, Nathan université, 1992, p.11.

² IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, op.cit., p.194.

³ UBERSFLED, Anne, *Lire le théâtre I*, op.cit., p.20.

plan du signifié est le concept, la représentation ou la signification que l'on attache au signifiant, étant entendu que le signifiant varie dans ses dimensions, sa nature, sa composition.¹

Des signifiants multiples dont la totalité équivaut à un signifié auquel il faut donner sens. Mais quel en est alors le référent ? Ce n'est pas au niveau scénique qu'il faut se tourner puisque c'est une illusion référentielle (*mimesis*). Le référent de la représentation n'est pas exactement le même que dans la réalité. Encore, faut-il qu'il y en ait réellement un. Ubersfeld, quant à elle, considère que le signe théâtral est à la fois signe et référent.

D'ailleurs, elle préfère parler de superposition de signes² au sein même du signe théâtral. Elle les synthétise dans la formule suivante : Texte = Signifiant/Signifié revoyant à R (référent textuel) et Représentation = Signifiant'/Signifié' revoyant à R' (référent scénique).

D'autre part, le signe théâtral correspond à une situation singulière parce que :

La nature du travail mené au sein de l'espace énonciatif [dramatique]: [pour] Erika Fischer-Lichte (1992) évoque un travail esthétique particulier qui consiste non seulement à interpréter un objet comme signe mais à le montrer aux autres en tant que signe.³

Au théâtre, donc, les signes sont fabriqués. Ils sont le produit d'une artificialité intentionnelle, en d'autres termes, le signe théâtral subit une opération de sémiotisation ou resémantisation : « *Sur la scène les choses qui jouent le rôle de signes théâtraux acquièrent au cours de la pièce des traits, des qualités et des propriétés qu'ils n'ont pas dans la vie réelle.* »⁴. Théorisé par le Cercle de Prague, ce concept témoigne de la complexité ainsi que de la difficulté de l'approche sémiotique du texte dramatique eu égard à la nature mouvante des signes théâtraux.

¹ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., p.324-325.

² UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, op.cit., p.27.

³ HELBO, André, op.cit., p.29.

⁴ BOGATYREV, Petr, « Semiotic in the folk Theatre », 1938 in PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., p.323.

Néanmoins, nous allons essayer, dans sa densité, de donner des traits plus limpides à ce fameux signe théâtral et les répertorier afin de faciliter la suite de notre analyse.

II.I.1.3.2 Traitement symptomatique des signes

Dans l'opération qui consiste à établir un listing des signes, nous nous heurterons sûrement à des contradictions certaines à la fois de notre part mais aussi dans la confrontation des différentes classifications de signes par les théoriciens. Patrice Pavis et Anne Ubersfeld les "gèrent" de manière plus pragmatique par rapport aux autres car toutes leurs réflexions se font à partir du texte dramatique et dans l'optique d'élucider ses mystères. Nous axerons donc notre analyse sur leur façon d'envisager le signe théâtral et examinerons cela ici.

André Lalande, pour commencer, distingue deux catégories de signes :

Signes naturels, ceux dont le rapport à la chose signifiée ne résulte que des lois de la nature : p.ex. la fumée signe du feu [aucune volonté de transmettre une information]; signes artificiels, ceux dont le rapport à la chose signifiée repose sur une décision volontaire, et le plus souvent collective. [Intention de communication, signes intentionnels].¹

Ainsi, dans le domaine littéraire et précisément dans l'art dramatique, nous pouvons sans conteste affirmer que ce sont des signes artificiels qui sont mis en jeu puisque le signe théâtral passe d'emblée par une étape de sémiotisation.

Autre exemple de typologie binaire sur la même lancée, celle de Luis Prieto qui distingue : « *les signes non-intentionnels qu'il nomme indices (ainsi la fumée est l'indice du feu) et les signes intentionnels qu'il nomme signaux (la même fumée peut signaler ma présence dans la forêt, si tel est le code de reconnaissance convenu).* »². Cette catégorie, désignation à part, repose sur le même paradigme que la précédente. Les signes naturels sont non-intentionnels, quant aux signaux ce sont bien des signes artificiels qui ont une valeur signifiante.

¹ KOWZAN, Tadeusz, *op.cit.*, p.25-26.

²UBERSFLED, Anne, *Lire le théâtre I, op.cit.*, p.22.

Le terme indice nous renvoie logiquement à une autre typologie, certainement la plus célèbre qui soit : la typologie de Peirce¹ avec l'indice ou l'index, l'icône et le symbole. L'indice est un signe ayant un lien de contigüité avec l'objet auquel il réfère, par exemple, la fumée pour le feu. L'icône concerne la similitude voire la ressemblance avec l'objet, du moins une ressemblance sous certains rapports comme dans le portrait. Pour sa part, le symbole est un signe répondant à une convention à l'exemple de la blanche colombe interprétée comme signe de paix, car le signe symbolique est toujours connoté.

Si nous revenons encore une fois à la typologie de Lalande et Prieto, nous pouvons rapprocher l'indice du signe naturel/non-intentionnel. Or dramatiquement parlant, cette catégorisation se manifeste de la sorte :

On peut dire d'une façon générale que, dans le domaine littéraire, l'indice sert plutôt à annoncer ou à articuler les épisodes du récit, il renvoie à la diégèse. L'icône fonctionne comme "effet du réel" et comme stimulus. Quant à la symbolique du signe, nous la verrons mieux à propos de l'objet théâtral²

Certes, ces trois aspects, – que ce soit les signes ou les différentes parties de la pièce –, sont complémentaires et indissociables. Sauf que nous estimons qu'opposer les signes de cette manière ne permet d'atteindre les structures significatives que de manière superficielle. D'ailleurs, il est compliqué d'analyser la fable sous ce prisme-là. La logique peircienne ne s'avère pas fonctionnelle, du moins, dans le cas de notre corpus.

Pavis statue contre cette classification et propose de recourir à ce qu'il nomme une sémiologie de l'intégration :

Plutôt que de types de signes (comme l'icône, l'index, le symbole, le signal, le symptôme), on préférera désormais parler, avec U.ECO, de fonction signifiante : le signe est conçu comme le résultat d'une sémiosis, c'est-à-dire d'une corrélation et d'une présupposition réciproque entre plan de l'expression et plan du contenu.³

¹ PEIRCE, Charles Sanders, *Ecrits 32* in KOWZAN, Tadeusz, *op.cit.*, p.20.

²UBERSFLED, Anne, *Lire le théâtre I*, *op.cit.*, p.23.

³ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, *op.cit.*, p.319.

N'est-ce pas là une autre façon d'évoquer les rapports qu'entretiennent signifiant et signifié comme nous l'avons fait précédemment au sujet du réel et du fictionnel ? On parlera alors de rhétorique de la scène : « *métaphore (utilisation iconique du symbole par renvoi); métonymie (indice : arbre pour la forêt); allégorie (La Mouette de Tchekhov de Nina de Strindberg pour l'innocence)* »¹.

Il faut chercher dans ce cas à démêler, dans le signe, les différentes attaches qui lient le signifiant au signifié dans leur manière de dénoter le référent à travers des nuances d'opacité (signifié = [réfèrent] indirect). Nous pouvons, pour simplifier, parler de la teneur symbolique d'un signe qui irait de la plus légère à la plus dense.

De la sorte, nous allons examiner les différentes manières dont l'usage de la langue se sert pour encoder un signe et pour appliquer, ultérieurement, cette rhétorique scénique dans notre corpus.

Nous allons commencer par le signe dont l'opacité est totale, c'est-à-dire le symbole. Puis, nous introduirons des signes où elle est plus nuancée.

II.I.1.3.2.1 Opacité totale

Peirce définit le symbole comme : « *un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote en vertu d'une loi, d'ordinaire une association d'idées générales, qui détermine l'interprétation du symbole par référence à cet objet.* »². Le symbole est une construction abstraite qu'il n'est pas évident de saisir. Il est fondé sur un ensemble de codes conventionnels, et ces mêmes conventions nous fournissent les clés pour le déchiffrer.

Opération qui pourrait s'avérer impossible à défaut de la maîtrise de ces codes car « *Même si tous les symboles ne sont pas basés uniquement sur la convention, il n'y pas de symboles où les éléments conventionnels n'interviennent pas.* »³. Dans le cas de la symbolique des couleurs par exemple, nous ne sommes pas sans savoir que sans la maîtrise de la signification de chacune en fonction des contextes culturels et environnementaux, nous ne serions pas en mesure de les dénoter. Dans le théâtre

¹ *Ibid.*, p.344.

² PEIRCE Charles, *Ecrits sur le signe*, Seuil, Paris, 1978, p. 140 in *Ibid.*

³ PELC, Jerzy in KOWZAN, Tadeusz, *op.cit.*, p.132.

japonais, par exemple, la signification du blanc est aux antipodes de l'usage occidental : c'est la couleur de la mort.

Paul Ricœur, cependant, ne définit pas le symbole proportionnellement aux aspects culturels de la convention. Son "symbole" est axé sur l'analogie tel un signe iconique. Concrètement, cela concernerait un trait commun voire de ressemblance entre le signifiant-signifié et le référent comme la balance, analogie de l'équilibre, pour la justice :

Le symbole est un signe [...] les signes symboliques sont opaques parce que le sens premier, littéral, patent, vise lui-même analogiquement un sens qui n'est pas donné autrement qu'en lui. Cette opacité, c'est la profondeur même du symbole, inépuisable comme on dira.¹

Cette source intarissable de significations symboliques ne crée-t-elle pas l'essence de la littérature ? De ce maniement masqué de la langue par le biais du quel « *L'œuvre du poète symboliste serait de découvrir l'idée à travers sa représentation figurée* »² se profile la beauté du dire poétique. De surcroît, dans ce dessein « *Le poète symboliste en particulier ne va pas du sens au signe, mais bien du signe au sens. On ne peut concevoir un sens comme une donnée première. Il est le résultat d'un effort, le prix d'une recherche* »³.

Toutefois, le recours au symbole dans une intention littéraire ainsi que l'emploi que nous faisons de l'expression "poète symboliste" dans un entendement sémiotique ne doivent pas se confondre avec le Symbolisme en tant que mouvement littéraire de la fin du XIX siècle. Quoiqu'il soit fécond, dans le cas échéant, de s'arrêter sur cette notion :

Le Symbolisme, au sens précis du mot, est une forme littéraire caractérisée par la fréquence d'œuvres à double sens, c'est-à-dire mythiques et allégoriques. D'une façon plus générale, ce fut une période où, par réaction contre un temps antérieur soucieux d'exactitude et de réalisme, l'art se rejeta vers les sujets de rêve

¹ RICŒUR, Paul, *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, p.285-286 in *Ibid.*, p.133.

² VANOR, Georges, *L'Art symboliste*, 1889 in ILLOUZ, Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Paris, Librairie générale française, 2014, p.164.

³ ROBICHEZ, Jacques., *Le Symbolisme au théâtre. Lugué-Poe et le Théâtre de l'Œuvre*, Paris, L'Arche, 1957, p.182 in KOWZAN, Tadeusz, *op.cit.*, p.146.

et de légende, et s'attacha à donner à ses œuvres une signification plus lointaine en s'inspirant d'idées philosophiques et religieuses.¹

Le Symbolisme est venu conséquemment, comme le Théâtre Contemporain, pour renverser les codes littéraires, et par la même, les codes sociétaux en vigueur. Faisant du symbole son cheval de bataille, il délaisse les formes réalistes jugées assiégeantes pour laisser s'épanouir l'intelligence créatrice et l'esprit de divagation. Somme toute, le symbolisme est un style d'écriture.

Nous retiendrons que le symbolisme est le travail de la connotation. Dans la circonstance actuelle, nous envisageons le symbole comme procédé de modalisation sémique qui, allié à des formes réalistes ou complètement imaginaires, contribue à la fabrique du sens. Le symbole garantit que « *l'œuvre d'art [soit...] à cheval sur le temporel et l'atemporel.* »² parce que ses significations et interprétations sont actualisées à chaque fois par les lecteurs.

Concernant l'archétype éventuel du Symbolisme dans le théâtre :

Il n'y a pas eu malheureusement de texte doctrinal exposant systématiquement la conception symboliste de la représentation. [...] Pour la première fois depuis le Classicisme, la représentation se trouvait déliée de l'obligation mimétique et de la sujétion à un modèle emprunté au réel.³

C'est pourquoi il n'existe pas réellement de traits définitoires du théâtre symboliste. Ce dernier se manifeste principalement au niveau de la mise en scène. Nous avons essayé de rassembler des critères mettant en avant deux grandes visions de la mise en scène symboliste⁴ :

- La tentation wagnérienne : elle se présente par une obscurité de la salle, la vaporisation généreuse de parfums...etc. C'est une mise en scène très recherchée ;

¹ MAZEL, Henri, « Qu'est-ce que le Symbolisme ? », Revue de l'Ermitage, Juin 1894 in ILLOUZ, Jean-Nicolas, *op.cit.*, p.85.

² IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, *op.cit.*, p.188.

³ ROUBINE, Jean-Jacques, *op.cit.*, p.107.

⁴ BERTRAND, Marchal, *op.cit.* p.152-154.

- La tentation mallarméenne : elle se démarque par une tentative d'effacement de l'acteur qui disparaît quasiment de la scène, telle une figure fantomatique. Le décor est suggestif. C'est une mise en scène discrète à l'atmosphère abstraite.

L'œuvre dramatique symboliste la plus célèbre est sans conteste *Pelléas et Mélisande* du belge Maurice Maeterlinck datant de 1893, elle raconte l'histoire d'amour inavouée entre les deux protagonistes principaux. Sinon les auteurs dramatiques scandinaves Ibsen et surtout¹Strindberg sont les figures de proue du mouvement. Leur théâtre est un amalgame de réalisme et de mysticisme. Il est à noter qu'Eugène Ionesco revendique l'influence de Strindberg dans son œuvre. Nous y referons mention dans le chapitre suivant.

II.I.1.3.2.2 Opacité partielle

Nous venons de le dire, ci-dessus, le signifié du symbole renvoie au référent de manière absolument connotée. Dans les cas des signes suivants dont l'opacité est, en théorie, plus nuancée, le signifié emprunte certains traits au référent qu'il codifie partiellement en présentant d'autres tels quels.

Ces signes ont un fonctionnement propre à chacun et prennent des formes variées. Ces traits différentiels sont le plus souvent repris sous le terme générique de figure. Terme dont les acceptions définitives sont aussi bien nombreuses.

Au théâtre, la figure est relative au personnage². Gérard Genette considère que la figure : « *c'est à la fois la forme que prend l'espace et celle que se donne le langage ; et c'est le symbole même de la spatialité du langage littéraire dans son rapport au sens.* »³. La figure serait par conséquent un découpage opéré sur le plan linguistique mais aussi une accentuation de certains traits significatifs : on découpe un élément pour mieux le projeter en avant, l'exposer à la lumière.

Les sciences du langage proposent une autre acception :

Sous le terme de figure, la rhétorique a rangé jusqu'au siècle dernier un ensemble de phénomènes syntaxiques, pragmatiques, sémantiques et stylistiques variées pour lequel elle n'est jamais

¹ *Ibid.*, p.151.

² PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., p.141.

³ GENETTE, Gérard, *Figures II*, p.43-48 in UBERSFLED, Anne, *Lire le théâtre I*, op.cit., p.119.

tout à fait parvenue à proposer un cadre cohérent, stable et suffisamment englobant. [...] La constance et le caractère fédérateur du terme semblent imputables à l'idée de forme qui lui est attachée. Skhèma est un des noms grecs de la forme qui peut s'appliquer aux gestes, à la posture, à l'allure, aux figures de danse, de la géométrie, de la syntaxe, de la rhétorique. Il en résulte que la figure "est la forme quelle qu'elle soit, donnée à l'expression d'une pensée, tout comme le corps ou manière d'être" (Quintilien, Institution oratoire, IX, 1, 10).¹

Autrement dit, la figure est un ensemble de traits linguistiques ou autres dont la somme établit une forme. Ici, nous nous rangeons du côté de la figure linguistique. Elle se répartit en deux catégories² :

- Les figures de mots et figures phonologiques touchant la manière sonore du discours (aux signifiants) à l'exemple de l'aphérèse et l'apocope ;
- Les figures de construction et figures syntaxiques touchant à la structure de la phrase (aux signifiés) comme les tropes.

Ce sont ces dernières qui nous intéressent particulièrement. Le terme de trope désigne une figure rhétorique dans laquelle un mot ou une expression sont détournés de leur sens premier, littéral, vers un sens indirect, figuré.

En référence au *Traité des tropes* de Dumarsais, nous en comptons deux grandes catégories, à savoir la métaphore et la métonymie :

La métaphore est une figure par laquelle on transporte, pour ainsi dire, la signification propre d'un mot à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit.³

Dans le cas de la métaphore, le plus souvent la figure prend forme au moyen d'une comparaison qui n'est cependant pas clairement explicitée.

Dans la comparaison, l'élément établissant le lien entre comparé et comparant est simple "à lire". Tandis que, dans la métaphore, les degrés de revoie de l'un à

¹ DUCROT, Oswald et SCHAEFFER, Jean-Marie, *op.cit.*, p.577.

² *Ibid.*, p.578-579.

³ DUMARSAIS, *Traité des tropes*, I, 4 in GUERN, Michel Le, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Librairie Larousse, 1973, p.11.

l'autre nécessitent un effort intellectuel pour la raison que le sens est encodé. Prenons l'exemple de la célèbre réplique tirée de *La leçon* de Ionesco, « *la philologie mène au crime* », – qui depuis sa parution en 1951 est rentrée dans le langage courant –. Il faudrait un peu connaître l'histoire de cette jeune fille assassinée par son professeur particulier, harassé par ses questions incessantes pour en dénoter le sens. Il est possible d'interpréter cette réplique par l'hypothèse que poser trop de questions n'a jamais amené rien de bon à personne ou, en d'autres termes, aussi que chercher à découvrir la vérité rend malheureux.

Il faut toutefois préciser que même si son emploi est fréquent en littérature, dans des besoins esthétiques à l'instar de toute figure de style, « *La métaphore n'a pas [uniquement] une fonction ornementale mais signifiante et cognitive.* »¹.

En outre, « *La métaphore peut avoir une valeur symbolique, si elle est déjà inscrite dans la culture.* »². Dans la chanson de Jacques Brel, *Les vieux*, qu'il a écrit et interprété en 1963, le refrain : « *Et le temps d'un sanglot oublier la pendule d'argent, qui ronronne au salon, qui dit oui, qui dit non, et puis qui les attend.* » a une valeur double. Il est à la fois une métaphore de la mort qui guette le couple de vieux, qui attend de les faucher ; mais d'autre part, le recours au terme "pendule" nous amène à une symbolique du temps dans lequel on se retrouve coincé en toute désolation.

Quant au fait de la métonymie, autre trope ou figure de style, elle épouse parfaitement ce qui a été évoqué, ci-dessus, à propos du découpage linguistique et significatif vu qu'elle se présente comme ceci :

*la métonymie complète la fonction référentielle normale du langage en superposant à la désignation de la réalité décrite une information sur la manière particulière dont le locuteur envisage cette réalité. Ainsi, la métonymie sert à exprimer une manière de voir, de sentir.*³

La métonymie joue avec les mots en les envisageant d'un "certain" angle. Elle procède en substituant le signifié par un autre dans lequel le référent est inclus :

¹ DUCROT, Oswald et SCHAEFFER, Jean-Marie, *op.cit.*, p.578-587.

² UBERSFLED, Anne, *Lire le théâtre III, op.cit.*, p.123.

³ GUERN, Michel le, *op.cit.*, p.78.

s. f. Terme de rhétorique. Figure par laquelle on met un mot à la place d'un autre dont il fait entendre la signification. En ce sens général la métonymie serait un nom commun à tous les tropes ; mais on la restreint aux usages suivants : 1° la cause pour un effet ; 2° l'effet pour la cause ; 3° le contenant pour le contenu ; 4° le nom du lieu où la chose se fait pour la chose elle-même ; 5° le signe pour la chose signifiée ; 6° le nom abstrait pour le concret ; 7° les parties du corps regardées comme le siège des sentiments ou des passions, pour ces passions et ces sentiments ; 8° le nom du maître de la maison pour la maison elle-même ; 9° l'antécédent pour le conséquent.¹

Aller au théâtre pour regarder un Ionesco, pour exprimer le fait d'aller regarder une pièce de théâtre dont l'auteur est Eugène Ionesco, tel est un exemple de métonymie.

A son tour, la métonymie a une sous-catégorie particulière dans laquelle le signifié est englobé dans le référent et vice-versa par déduction. Dans la critique qu'il fait *du Cid* de Pierre Corneille : « *Tout Paris a pour Chimène les yeux de Rodrigue* », Boileau représente l'amour que voue tous les spectateurs/lecteurs de la France entière à Chimène (le tout) par le public parisien (la partie) :

La synecdoque est donc une espèce de métonymie, par laquelle on donne une signification particulière à un mot, qui dans le sens propre, a une signification plus générale ; ou, au contraire, on donne une signification générale à un mot, qui dans le sens propre, n'a qu'une signification particulière. En un mot, dans la métonymie, je prends un nom pour un autre, au lieu que dans la synecdoque je prends le plus pour le moins ou le moins pour le plus.²

Après avoir établi cette typologie de signes dont les intrications sont évidentes, nous ne pouvons qu'espérer les manier de façon adéquate dans le chapitre suivant dans le cadre de l'étude de notre corpus. D'ailleurs, tout ce que nous avons expliqué avait pour mission principale de souligner le caractère à la fois dynamique et nébuleux du signe théâtral.

Au demeurant, le questionnement autour du signe sera toujours ouvert étant donné que : « *Signifier peut vouloir dire, soit ce que signifie le texte, soit ce qu'a voulu*

¹ DUMARSAIS, *Traité des tropes*, II, 2 in *Ibid.*, p.12.

² *Ibid.*

*dire l'auteur. (...) Eh bien, cette disjonction entre dire et signifier constitue déjà un phénomène de production, une création. »*¹. Dans cet espace, justement, entre dire et signifier se glissent des "choses" dont le but premier est de crypter le message. C'est ce que l'on a coutume d'appeler la distanciation.

II.1.2 De la distanciation et des détours

Dans le langage courant, distancier, dans l'expression prendre de la distance, signifie prendre du recul, s'éloigner pour mieux réfléchir dans l'intention de changer de point de vue sur une situation.

Par extension dans le discours littéraire, l'éloignement nous ramène à la notion de "Masque de discours"² parce qu'elle a comme objet les procédés qui façonnent les niveaux significatifs et implicites dans le texte. La notion de distanciation ainsi que de détour vont dans le même sens comme nous l'expliquerons dans le propos suivant.

Toutefois, précisons une chose : les définitions de ces notions sont plutôt sommaires, et ce n'est que dans l'analyse d'un corpus, dans ce cas le nôtre, qu'il est concrètement possible de les mettre en exergue.

II.1.2.1 Brechtisation du théâtre

Dans le paradigme actuel, la distanciation³ concerne en effet le changement de point de vue dans le contexte de l'œuvre théâtrale. Notion théorisée par l'Allemand Bertolt Brecht dans les années cinquante, – au même moment de l'expansion du Théâtre Contemporain –, la brechtisation⁴ du théâtre passe autant par sa forme que par son contenu : « *[Brecht] a revendiqué pour la matière théâtrale un statut entièrement neuf et tout entier soumis, non à quelque alibi d'engagement, mais à une véritable efficacité politique.* »⁵.

¹ RICCEUR, Paul, *Ecrits et conférences*, Paris, Seuil, 2010, p.37.

² La notion de Masques de discours a été développée au cours des travaux du colloque portant le même nom et qui a eu lieu à l'université Dokuz Eylül-Izmir, Turquie le 15-16 octobre 2015. Elle s'interroge sur « *les stratégies discursives et extra-discursives qui donnent accès à une strate du sens, implicite, latente, sous-tendant le plan de la manifestation du discours.* ».

³ Dite en allemand "Verfremdung".

⁴ Le terme de brechtisation est un néologisme de Michel Vanoosthuyse.

⁵ BARTHES, Roland, « Pourquoi Brecht ? » in *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002, p.164.

L'idéologie communiste avec son esprit socialiste inspire grandement son théâtre et n'est pas uniquement présente, comme toile de fond, dans la thématique de ses œuvres. Tous les procédés dramaturgiques dans le théâtre brechtien sont conditionnés par/pour la révolution : « *Brecht a bien pensé la responsabilité des techniques : le maquillage est lui aussi un acte politique.* »¹.

D'ailleurs, il existe selon lui deux sortes d'œuvres : les "basses" faites pour la réjouissance ; et celles sur laquelle il cherche à s'aligner : les "fortes" qui instruisent, les œuvres dramatiques dignes de ce titre. Brecht oppose à la *catharsis* du théâtre dramatique la distance introduite dans le théâtre épique². Or dans la réalité de la pratique théâtrale, le dramatique et l'épique coexistent malgré tout dans l'œuvre.

C'est en 1949 que l'idée jaillit lorsque Brecht crée, avec un groupe de comparses partageant les mêmes aspirations que lui, le théâtre du "*Berliner ensemble*". Leur ambition première : éclairer le spectateur sur sa propre condition ; faire évoluer le statut du spectateur d'un état passif, à un état participatif en lui insufflant un recul critique sachant que « *C'est seulement lorsque la "participation affective" du public est acquise que le travail de "distanciation" peut commencer.* »³.

La distanciation agit sur un plan double. D'un côté, elle passe donc par le spectateur dont il faut éveiller la conscience sociale et éduquer politiquement parlant. De l'autre, c'est sur les épaules du comédien que Brecht se repose pour porter sa mission de distanciation. Dans cet esprit, il veut un comédien « *évident mais insolite* ». *Une écriture automatique mais cohérente* ».⁴

Dans les faits, pour réaliser ce principe, il faut cesser tout processus d'identification (classique) entre spectateur et personnage :

les personnages centraux doivent nécessairement être tenus dans le général afin que le spectateur puisse plus facilement s'identifier à eux, et, en tout cas, tous les traits doivent provenir de cette sphère limitée à l'intérieur de laquelle chacun peut

¹ *Ibid.*

² Relatif à l'épopée grecque : « *Le théâtre épique entreprend de retrouver et de souligner l'intervention d'un narrateur, c'est-à-dire d'un point de vue sur la fable et sur sa mise en scène.* » in PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., p.116.

³ NOIRIEL, Gérard, *Histoire, Théâtre & politiques*, Marseille, Agone, 2009, p.63.

⁴ BRECHT, Bertolt, op.cit., p.53.

immédiatement dire : oui, c'est bien cela. Car le spectateur désire entrer en possession de sensations bien précises .¹

Le comédien ne doit pas se démarquer, son jeu doit être le plus sobre qui soit. Ce changement dans le *Gestus*² du comédien montre : « comment la disparition de l'identification ("concept psychologique") ne peut être détachée [...] de la disparition d'une autre conduite chez le spectateur, "sociale et culturellement esthétique, à ce titre conduite idéologique" »³. L'identification au personnage rend le spectateur subjectif.

Pour mieux expliquer l'entreprise brechtienne, arrêtons-nous de plus près sur la notion même de distanciation. Distancier consiste à « rendre étrange ce qui est familier »⁴. Autrement dit : « Une reproduction qui distancie est une reproduction qui fait reconnaître l'objet, mais qui le fait en même temps paraître étranger. »⁵. Cette démarche est garantie par l'intervention du narrateur pendant la trame dramatique qu'il ponctue, de temps à autre, de son point de vue.

Cet intervalle narratif, pendant le déroulement de l'action, reconnecte le spectateur à la réalité matérielle en dehors de la scène. C'est à ce moment qu'il peut méditer sur l'œuvre théâtrale et avoir un regard critique dessus. Distancier le sujet pour mieux s'en rapprocher, dans un second temps, de façon intelligente car au final : « distancier signifiant aussi rendre illustre »⁶.

Nous venons de le dire, c'est principalement à travers le comédien et le narrateur que la distanciation se crée. En outre, Brecht fait l'inventaire de certains procédés⁷ qui y participent : l'usage du masque, de la musique, du pantomime et il insiste sur le fait que les trois dépendent du contexte et usages culturels propre à chaque société ; aussi donner un titre à caractère social pour les sous-parties de la pièce.

En poursuivant l'élan brechtien, Jean-Pierre Sarrazac propose une notion voisine, qui n'est qu'une extension revisitée de la précédente, le détour. Et c'est tout

¹*Ibid.*, p.28.

² Gestus est un concept introduit par Brecht. Il définit l'ensemble de gestes, attitudes, comportement du comédien.

³ ALTHUSSER, Louis, *Notes sur le théâtre matérialiste* in DEMARCY, Richard, *op.cit.*, 1973, p.359.

⁴ NOIRIEL, Gérard, *op.cit.*, p.63.

⁵ BRECHT, Bertolt, *op.cit.*, p.40.

⁶*Ibid.*, p.63.

⁷*Ibid.*, p.40-43.

naturellement qu'elle a été également développée en référence à un corpus d'œuvres théâtrales. De ce fait, il distingue deux esthétiques dramatiques¹ : l'esthétique du reflet et l'esthétique du détour.

Le détour se présente comme ceci :

Une dramaturgie du détour est donc une dramaturgie qui, plutôt que le recul dans le temps et dans l'espace, plutôt que le "respect" devant la Belle nature du Classicisme, plutôt également que la promiscuité avec ce qu'on appelle "réalité", choisit l'écart, le pas de côté. [...] un art du détour qui rapproche tout en éloignant et éloigne tout en rapprochant, qui instaure la distance au cœur même de la proximité. Le proche n'est en définitive accessible que par ce passage au lointain que permet le détour.²

Si chez Brecht la distanciation est réalisée surtout grâce au narrateur et au comédien, Jean-Pierre Sarrazac parle du détour par la défiguration : « *Entendons qu'il [le détour] s'éloigne de la ressemblance pour faire ressortir la Figure.* »³. Sémiotiquement parlant, il s'agirait de retravailler le signifiant pour donner une autre image du signifié même si au final il renvoie au même référent.

D'ailleurs, on retrouve les figures de styles dans les procédés du détour sarrazacien⁴, précisément la parabole⁵. En outre, il y a détour par les mécanismes du rêve à l'exemple particulier de la condensation et du déplacement. Il y aussi le détour farcesque.

Sarrazac stipule dans sa théorie que, dans beaucoup de situations, le détour peut être inconscient. C'est-à-dire que l'auteur dramatique ne fait pas sciemment d'acrobatie pour détourner le sens. Il précise aussi que parmi les détours, pléthore est inclassable.

¹SARRAZAC, Jean-Pierre, *op.cit*, p.13.

² *Ibid.*, p.14-18.

³ *Ibid.*, p.20.

⁴ *Ibid.*, p.18-23.

⁵ La parabole tire son origine de la Bible. C'est un amalgame d'allégorie et de symbolisme.

II.1.2.2 Approche ionescienne de la distance

Dans ses *Ecrits sur le théâtre*, Roland Barthes, au sujet de Brecht, déclare :

Il ne faut pas avoir peur de penser intellectuellement les problèmes de la création théâtrale [...] l'homme de théâtre doit être lucide ; il ne doit plus suffire à son art d'être expressif, de traduire le malheur ou l'absurde ; il lui faut encore l'expliquer, l'art doit être consubstantiellement critique : le temps de géniales stupidités est passé. L'exemple de Brecht, sur ce point, est très important : son œuvre à toute la densité d'une création.¹

Opinion en total désaccord avec celle de Ionesco sur l'art et le théâtre, comme nous l'avions vu, ci-dessus, dans le premier point de ce chapitre. C'est son premier point de mésentente avec Brecht sachant qu'il prônait une totale liberté de l'artiste, qui pour ce faire doit se maintenir loin de toutes formes d'engagement, communiste ou autre.

Deuxièmement, ils divergent sur le principe de l'identification. Ionesco estime que tous les spectateurs ne sont pas susceptibles de s'identifier à ce qu'on leur expose :

Le public bourgeois se laisse engluier par le spectacle [de participation]. Le public non-bourgeois, le public populaire, a une autre mentalité : entre les héros et la pièce qu'il voit, d'une part, et lui-même, d'autre part, il établit une distance. Il se sépare de la représentation théâtrale pour la regarder lucidement, la juger.²

Dans son propos, Ionesco tend à avoir un raisonnement plus socialiste que Brecht parce qu'il pense le théâtre par rapport aux classes populaires. En plus, il n'apprécie pas ce que Brecht fait de ses personnages, trop manichéens à son goût.

Troisième point de discord, le concept de théâtre épique. Ionesco tranche : « *Je n'écris pas du théâtre pour raconter une histoire. Le théâtre ne peut être épique [...] puisqu'il est dramatique.* »³. Narration et théâtralisation sont pour lui incompatibles.

¹ BARTHES, Roland, « Pourquoi Brecht ? » in *op.cit.*, p.163.

² IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, *op.cit.*, p.278.

³ *Ibid.*, p.322.

Malgré cela, en empruntant des chemins différents, Ionesco adhère à Brecht dans l'intention de "distancier". Pour Ionesco, le réalisme ne suffit pas, le dire dramatique conventionnel n'est pas suffisant, ne "montre pas assez" et par conséquent : «*il faut réaliser une sorte de dislocation du réel, qui doit précéder à sa réintégration.*»¹. Il se rapproche énormément du détour par la défiguration de Sarrazac.

Selon lui, distancier² se réalise en jouant sur les effets textuels : greffer sur un texte absurde une mise en scène cérémonieuse ; jouer sur les contrastes : l'ombre pour amplifier la lumière et le comique pour accompagner le drame.

Distanciation, détour ou dislocation du réel, même si leur concrétisation ne répond pas aux mêmes critères, au fond ces trois notions sont des masques du discours dont l'objectif est le travail de la réorientation sémique.

Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons passé en revue diverses méthodes ou approches du signe ainsi que de la construction des réseaux signifiants. De la typologie des signes à travers différentes perceptions de la réalité à la distanciation, le signe est toujours insaisissable. Ce n'est que dans le chapitre suivant que notre réflexion, mise en parallèle avec notre corpus, sera pleinement pragmatique. Nous tenterons alors de figer le signe ionescien l'instant de quelques-unes de nos analyses.

¹*Ibid.*, p.60.

²*Ibid.*

- Chapitre II -
Stratifications
significatives

Introduction

Certes, l'ensemble des œuvres de notre corpus tend vers un certain réalisme dans la façon dont l'action s'articule, ou, plutôt, en donne l'impression. Néanmoins, il semble qu'au niveau des signes réalistes viennent se greffer des signes d'une autre nature, à savoir imaginaire et symbolique. C'est cet état de fait que nous cherchons à examiner dans ce chapitre, motivées par l'étendue du potentiel symbolique dont regorgent les pièces de notre corpus.

Partant d'un principe tant littéraire que dramatique, nous savons que la pièce la plus réaliste qui soit n'échappe pas à sa sémiotisation¹. Conséquence, cette même pièce n'est jamais identique à la réalité mais en constitue une copie. Par extension, elle correspond à un degré du réel ; d'ailleurs, à ce moment-là est-il encore adéquat de parler de "réel" ?

En outre, quel rôle joue le masquage voire la distanciation² vers lesquels s'inclinent les réseaux significatifs des œuvres que nous étudions ? Comment tout cela collabore-t-il à l'élaboration d'un sens ionescien ? C'est ce que nous espérons déchiffrer.

II.II.1 Tendances significatives

Nous cherchons à extraire, dans et à travers notre corpus, les trois tendances que sont le réel, l'imaginaire et le symbolique. Si nous choisissons d'utiliser le terme tendance, c'est parce que nous estimons que les trois représentent des voies que traversent le mouvement scripturaire d'un auteur. Ces voies laissent des traces chacune à sa manière. Autrement dit, ces tendances se manifestent par le moyen de signes qu'il faut distinguer.

Or ces dits signes ne fonctionnent pas en système clos, c'est toute la complexité du phénomène. En premier lieu, la nature disparate du signe théâtral, sa complexité qui traduit le cumul de plusieurs traits à la fois textuels et liés à la représentation fait qu'on ne peut l'isoler distinctement.

¹ Nous avons expliqué ce point au niveau du chapitre précédent, Partie II : I.2.1.2 Théâtre et réalisme.

² Telle que nous l'avons définie dans le chapitre précédent, Partie II : I.2.4 De la distanciation et des détours.

Ensuite, isoler le réel de l'imaginaire et du symbolique est une tâche critique étant donné qu'il nous faut observer le fonctionnement du triangle signifiant/signifié/référent. Là encore, nous nous heurtons à la nature du signe théâtral à laquelle cela ne peut toujours s'appliquer.

Il nous paraît alors que le moyen le plus efficace à cet effet est de regrouper, en plusieurs étapes, un certain nombre de signes théâtraux dont la somme aurait des tendances réel, imaginaire ou symbolique. Par ailleurs, l'observation de l'univers narratif autour des différentes pièces de notre corpus indique que, dans la fable, il y a des moments teintés de réalisme et d'autres non.

Ce qui est évident c'est qu'il y a un schéma qui se répète dans les différentes pièces du corpus : elles débutent dans le réalisme puis basculent dans l'imaginaire. Notre objectif est de décoder ce schéma et de démêler les fils qui le tirent.

Ainsi, nous soulignerons dans ce qui suit les parallèles et affinités qui réunissent certains signes et parties de la fable mais aussi ce qui les distingue car il est à rappeler qu'en sémiotique, il s'agit plus de faire des oppositions (de paradigmes) que d'établir des similitudes¹.

Nous allons aussi essayer de dresser des isotopies lorsque le contexte le permet. L'isotopie étant :

Un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et de la résolution de leur ambiguïté.²

En d'autres termes, les isotopies forment des catégories par le biais de la récurrence d'un ou de plusieurs éléments. Pour Patrice Pavis les isotopies sont formées par des sous-catégories nommées « sèmes », ces dernières constituent les thèmes.³

Dans cette opération de sémiotisation théâtrale, nous tenons à rappeler encore une fois que l'isotopie de la représentation axée sur le refrain musical ou l'atmosphère

¹UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, op.cit., p.82.

²GREIMAS, Algirdas, *Du sens*, Paris, Seuil, p.188 in PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., p.181.

³UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III*, op.cit., p.108.

et lumière¹ par exemple, ne nous concerne pas. Nous nous arrêterons à une isotopie textuelle dont la démonstration suivra dans les prochains points.

II.II.2 Signes à découvert

II.II.2.1 Le réel de la fable

A découvert est ce qui est censé être révélé dans sa nature, sans fard ni appareil. En d'autres termes, il s'agit du réel ou de tout élément qui en donne l'impression. D'ailleurs, il est à rappeler que la question du réalisme et des liens qu'il entretient avec l'œuvre dramatique amène une autre : la question de la socialité². Cet aspect ne nous concerne pas directement dans ce qui suit surtout que nous traiterons du rapport des pièces de notre corpus avec la société dans la troisième partie de ce travail.

La plupart des pièces de notre corpus débutent de manière "normale" sans qu'aucun élément rompant le caractère réel de la fable n'y soit recensé. *Victimes du devoir*, *Jacques ou la Soumission*, *Rhinocéros* et *Macbett* n'exigent de la part du lecteur/spectateur aucune suspension d'incrédulité. Le cas est différent quant à *L'avenir est dans les œufs*.

La banalité des échanges du couple Choubert/Madeleine à propos du quotidien et des voisins, la familiarité de la dispute de famille de *Jacques* – car, évidemment, toute famille se dispute de temps à autre –, la vie ordinairement ennuyeuse des habitants du village dans *Rhinocéros* et l'élaboration du coup d'état contre Duncan avec les composantes du complot...etc., tout cela est bien ancré dans le réel.

En revanche, l'exposition de *L'avenir est dans les œufs* tranche avec cette atmosphère réaliste. On y découvre Jacques et Roberte agissant tels des chats ; Roberte et ses trois nez pas du tout réalistes. Or la situation est vite rectifiée : le désir des parents de voir leurs enfants engendrer contrebalance l'étrangeté de la scène.

¹*Ibid.*, p.122.

² Nous avons expliqué ce point au niveau du chapitre précédent, Partie II : I.2.1.2 Théâtre et réalisme.

Leur désir si traditionnel d'avoir de petits-enfants réintègre de façon implacable la réalité absente de l'exposition de la pièce.

De surcroît, tous les personnages du corpus, à part Roberte un et deux, ont des traits tout ce qu'il y a de plus réaliste. Le personnage du rhinocéros apparaît aussi comme étant réaliste étant donné qu'au début de la pièce le signifiant rhinocéros n'a pour signifié et référent que la figure animale uniquement.

II.II.2.2 Le réel des objets et des lieux

Les objets présents sur les différentes scènes participent aussi à instaurer un climat à tendance réaliste. Dans *Victimes du devoir* (p.11), la didascalie initiale indique : « Choubert, assis dans un fauteuil près de la table, lit son journal. Sa femme, Madeleine, sur une chaise, devant la table raccommode des chaussettes ». Le journal ainsi que les chaussettes, par exemple, suggèrent une suite logiquement réaliste.

C'est aussi le cas dans *Rhinocéros*. Les didascalies mentionnent « plusieurs tables et chaises » pour le café (*Rhinocéros* p.13) ; sur la même page « Clocher de l'église » qui n'est autre qu'une référence à l'Eglise elle-même ; tous les objets que Jean a sur lui telle une Mary Poppins version masculine et qu'il prête à Bérenger : cravate, peigne, glace...etc. (*Rhinocéros* p.17-18) ; plus tard, la tenue de travail de Bérenger (*Rhinocéros* p.101). Tous ces exemples composent l'univers "normal" et banal dans lequel Ionesco introduit le lecteur/spectateur de sa pièce.

Dans *Jacques ou la Soumission* et *Macbett*, les dispositions spatiales corroborent la réalité. Si dans la première pièce, l'intrigue se situe dans une chambre pour mieux recentrer l'action sur les troubles familiaux, dans la seconde, on découvrira logiquement un château, – puisqu'il y a un roi –, des lieux de bataille chargés d'objets qui correspondent à la réalité de la guerre tels que des lances et des épées.

Cependant, cette construction narrative et significative n'est pas la même passer l'exposition. Les éléments se bousculent et muent autrement.

II.II.3 Signes fabriqués

Après la phase de l'exposition, la tournure des évènements prend une nouvelle teinte et cesse d'être réaliste dans *Victimes du devoir*, *Jacques ou la Soumission*, *Rhinocéros* et *Macbett*. Nous avons souligné, plus haut, que la pièce qu'est *L'avenir est dans les œufs* se démarque par le fait qu'elle soit initialement non-réaliste.

Nous cherchons donc à comprendre les mécanismes à travers lesquels s'effectue ce passage du réalisme vers le non-réalisme dont il faudra préciser l'affiliation typologique.

II.II.3.1 Signes de l'Imaginaire

II.II.3.1.1 Glissement dans l'imaginaire

*Choubert s'appuie sur le bras de Madeleine, comme si c'était une rampe d'escalier ; il fait comme s'il descendait les marches ; Madeleine retire son bras, Choubert ne s'en aperçoit pas, il continue de s'appuyer sur **une rampe imaginaire** ; il descend les marches, vers Madeleine.*

(Victime du devoir p.34)

Le mot est dit : « imaginaire ». Dans la quête de Mallot ordonnée par le Policier, Choubert s'en va divaguer dans des lieux inconnus.

Après la banalité des scènes de l'exposition, cette rampe amorce sa descente vers un univers auquel lui seul a accès, le lecteur/spectateur restant circonspect en l'absence de plus de précision. Il est le seul dans cette action de déplacement sachant que le Policier et Madeleine demeurent sur le lieu scénique initial, l'appartement.

Après sa longue descente, Choubert remonte à la surface (*Victimes du devoir p.68*) pour, ensuite, entamer l'ascension d'une montagne :

CHOUBERT : Le terrain est plat. Ça monte doucement. Je fais des pas. Je suis au pied de la montagne.

LE POLICIER : Vas-y.

CHOUBERT : Je grimpe. Sentier abrupt, je m'accroche. J'ai laissé, derrière, la forêt. Le village est tout en bas. J'avance. A droite un lac.

(Victime du devoir p.72)

Partie II : Réalité nébuleuse
Chapitre II : Stratifications significatives

Bien évidemment, ni le Policier avec Madeleine, ni les spectateurs ne voient cette montagne ou les lieux que traversent Choubert pendant l'escalade. Tous les découvrent par le biais de la narration qu'il en fait.

De la sorte, Choubert, mari tel qu'il est décrit incapable et paresseux, acquiert des traits « magiques » : il devient un homme ayant le pouvoir de se téléporter où il veut dans un mouvement vertical allant de bas en haut.

Le Policier et Madeleine interagissent avec un être aux capacités surnaturelles. De cette manière, l'imaginaire s'invite dans la fable et dans l'action grâce à Choubert. Il est l'instrument qui fait glisser l'exposition réaliste dans la fiction.

Le tableau suivant récapitule les tendances du réel et de l'imaginaire illustrées par personnage :

	<i>Victimes du devoir/ Personnages</i>			
Tendances	Choubert	Madeleine	Le Policier	Nicolas d'Eu
Réelles	+	+	+	+
Imaginaires	+	-	-	-
	Pouvoirs paranormaux			

Nous pouvons observer cette isotopie du glissement dans l'imaginaire dans les autres pièces du corpus : il est un personnage "hors-normes", un personnage qui cristallise la fiction. Les autres s'organisent autour de lui, leurs rapports font évoluer les tendances significatives réelles et imaginaires.

Dans le cas de *Jacques ou la Soumission*, les personnages formant les membres de la famille de Jacques sont plutôt classiques voire stéréotypés, c'est selon : mère colérique, père autoritaire, sœur manipulatrice et surtout belle-famille supposée cherchant par tous les moyens à convaincre l'époux présumé de la valeur de leur fille.

Au-delà du déroulement de l'action, un élément perturbe le réalisme de l'atmosphère :

*Robert père écarte le voile blanc qui cachait le visage de Roberte.
Elle est toute souriante et **a deux nez** [...]*

Partie II : Réalité nébuleuse
Chapitre II : Stratifications significatives

(Jacques ou la Soumission p.53)

Le personnage de Roberte I possède donc deux nez. Elle est l'élément qui produit ici l'opération de glissement dans l'imaginaire. De surcroît, on ne peut s'empêcher de penser à une œuvre de Picasso lorsqu'on découvre sa description surréaliste :

*ROBERT PERE : Et puis des boutons verts sur sa peau beige ; des seins rouges sur fond mauve ; un nombril enluminé ; une langue à la sauce tomate ; des épaules pannées, et tous les biftecks nécessaires à la meilleure considération. Que vous faut-il encore ?**

(Jacques ou la Soumission p.50)

Ionesco accentue cet aspect fictionnel, en poussant le principe plus loin encore, avec l'introduction du personnage de Roberte II, la Roberte qu'épouse Jacques. Elle est trinaire (*Jacques ou la Soumission p.55*), arborant un nez de plus que sa sœur, et a la main gauche décorée de neuf doigts (*Jacques ou la Soumission p.73*).

Les deux Roberte sont des personnages complètement vidés de toute substance réaliste. Le tableau suivant résume cela :

Personnages	Tendances de <i>Jacques ou la Soumission</i>		
	Réelles	Imaginaires	
Jacques	+	-	
Roberte I	-	+	Deux nez*
Roberte II	-	+	Trois nez et neuf doigts/main gauche
Jacqueline	+	-	
Jacques Mère	+	-	
Jacques Père	+	-	
Robert Père	+	-	
Robert Mère	+	-	
Jacques Grand-père	+	-	
Jacques Grand-mère	+	-	

Nous l'avons déjà explicité, plus haut, *L'avenir dans les œufs* est une œuvre où l'on retrouve d'emblée l'imaginaire du fait de la présence de Roberte et ses multiples nez lors de l'exposition. Une question s'impose alors : si l'œuvre est d'abord non-réaliste, comment est-il envisageable de discuter le phénomène de glissement dans l'imaginaire ? Car il faut que le schéma que nous avons repéré dans les deux précédentes pièces du corpus se répète – logiquement !

L'avenir est dans les œufs commence avec Jacques et Roberte, privés de parole, qui empruntent des traits animaliers aux chats en agissant pareillement (*L'avenir est dans les œufs p.79-84*). Cette attitude est-elle humaine ? Correspond-elle à la réalité ? Bien sûr que non.

Ionesco ne se contente pas de ce degré fictionnel, il le pousse plus loin encore. C'est là que réside la manœuvre : il n'y a pas de glissement dans l'imaginaire à proprement parler mais un soin recherché de développer plus encore les tendances fictionnelles. Et cela est constatable dans plusieurs situations.

Après l'exemple du miaulement irréaliste vient l'épisode de la procréation revendiquée par les parents. Le Grand-père Jacques, censé être décédé, placé lui-même dans un tableau au fond de la scène (*L'avenir est dans les œufs p.79*), se met à parler et à commenter la situation. Jacqueline en indiquant à Jacques que leur grand-père est bien le mort-vivant s'exprimant dans le cadre (*L'avenir est dans les œufs p.88*) ne fait que mettre le doigt sur la frontière qui sépare le réel de l'imaginaire, pour la briser.

Dans une scène tant drôle qu'incongrue, le grand-père sort de son cadre, au sens propre du terme, pour évoquer la façon dont il est mort. Et comme c'est un cadavre et que ce dernier est censé sentir mauvais, les autres personnages font mine d'être embarrassés par son odeur :

JACQUES PERE, à Jaques fils : Voilà ton grand-père en chair et en os qui va nous raconter lui-même les circonstances de son décès.

Silence respectueux. A l'approche du grand-père, les personnages se bouche le nez.
(L'avenir est dans les œufs p.94)

Cette attitude du grand-père zombie ainsi que celle des autres personnages à son égard ne fait que renforcer l'aspect fictionnel de la pièce jusqu'à donner l'impression que les trois nez de Roberte n'en rien d'étonnant. De surcroît, Roberte et ses traits inhabituels dans *Jacques ou la Soumission* sont intégrés comme une réalité basique dans *L'avenir est dans les œufs*.

Le personnage de Jacques aux allures tout ce qu'il y a de plus réaliste dans *Jacques ou la Soumission* développe lui aussi des traits imaginaires ici. Jacques fils de ses parents, époux de Roberte, est sur le point de devenir père. Comment et surtout de quoi ?

Jacques et Roberte ne procréent pas comme un couple est censé le faire. Lui d'un côté, elle de l'autre, dans une sorte de fécondation in vitro opérée dans un laboratoire de la façon la plus impersonnelle qui soit, accompagnée d'une onomatopée inspirée d'une poule :

*VOIX DE ROBERTE LA FILLE, très aiguë : **Cot-cot-codac ! Cot-cot-codac ! Cot-cot-codac ! Cot-cot-codac ! Cot-cot-codac ! Cot-cot-codac ! Cot-cot-codac ! Cot-cot-codac !***
JACQUES FILS : Aïe ! Aïe ! Aïe ! Aïe !

(L'avenir est dans les œufs p.100)

Le délire imaginaire atteint son apogée lorsque le lecteur/spectateur comprend que Roberte pond des œufs :

LA VOIX DE ROBERTE PERE : Ça y est ! Apportez une corbeille !
[...]
ROBERT PERE apparaît, à droite, la corbeille pleine d'œufs à la main : Voici les premiers œufs !
[...]
*ROBERTE MERE : **Ce sont les premiers œufs de ma fille ! Ils lui ressemblent !***
JACQUES GRAND-MERE : Au contraire, c'est Jacques tout craché !
ROBERT PERE : Je ne trouve pas !
*JACQUES MERE : **Ils n'ont pas trois nez !***
*ROBERTE MERE : **C'est parce qu'ils sont trop petits. Ça va leur pousser.***

(L'avenir est dans les œufs p.101-102)

Partie II : Réalité nébuleuse
Chapitre II : Stratifications significatives

L'œuf ou les œufs sont censés avoir pour traits le nez trinaire de leur mère, logique, une simple question de génétique. Là encore, l'aspect de Roberte est intégré comme une réalité absolue faisant donc partie de la conception de sa progéniture.

Le tableau suivant montre bien l'évolution des tendances imaginaires amenées de *Jacques ou la Soumission* à *L'avenir est dans les œufs*.

Personnages	Tendances de <i>L'avenir est dans les œufs</i>		
	Réelles	Imaginaires	
Jacques	+	+	Chat/père de l'œuf
Roberte II	-	+	Trois nez et neuf doigts/mère des œufs
L'œuf/Les œufs	-	+	Né(s) de parents
Jacqueline	+	-	
Jacques Mère	+	-	
Jacques Père	+	-	
Robert Père	+	-	
Robert Mère	+	-	
Jacques Grand-père	-	+	Cadavre parlant
Jacques Grand-mère	+	-	

Il est aussi possible de se demander si tous les personnages ne glissent pas dans l'imaginaire. Les grands-parents ont pour descendance une couvée d'œufs et tout le monde a la capacité de communiquer avec les morts, en l'occurrence, le cadavre du grand-père.

Quand un rhinocéros débarque dans le village, tous pensent à un animal sauvage échappé de quelque endroit :

JEAN

Vous rêvez quand vous dites que le rhinocéros s'est échappé du jardin zoologique...

BERENGER

J'ai dit : peut-être...

JEAN, continuant.

Partie II : Réalité nébuleuse
Chapitre II : Stratifications significatives

*...car il n'y a plus de jardin zoologique dans notre ville depuis que
les animaux ont été décimés par la peste...il y a fort longtemps...*

BERENGER

Alors, peut-être vient-il du cirque ?

JEAN

De quel cirque parlez-vous ?

BERENGER

Je ne sais pas...un cirque ambulante.

(Rhinocéros p.35)

Tous ne tardent à réaliser que l'animal n'est autre que le personnage de Monsieur Bœuf, collègue et ami (*Rhinocéros p.119*), métamorphosé. *Rhinocéros* abandonne le réalisme implanté dans l'exposition au moment de la découverte de ce mystère. Cet état de fait abasourdit tous les personnages.

Or Madame Bœuf accepte cette nouvelle réalité de la manière la plus naturelle qui soit. Ce sera progressivement le cas de tous les personnages à l'exception de Bérenger : un à un, ils épousent cette réalité rhinocérique et se métamorphosent à leur tour. De la sorte, chaque transformation augmente le degré fictionnel de la pièce et évince toute forme de réalisme.

Le texte de la pièce ne permet de recenser que le nom de certains personnages qui se sont métamorphosés même si nous savons que c'est le cas de tous abstraction faite de Bérenger. Globalement, tous les personnages sont, au départ, réalistes puis développent des tendances imaginaires. Exception faite de Monsieur Bœuf dont nous ne rencontrons à travers la pièce que la version imaginaire :

Personnages	Tendances de <i>Rhinocéros</i>		
	Réelles	Imaginaires	
L'épicière	+	+	Métamorphosée
Jean	+	+	Métamorphosé
Bérenger	+	-	Dernier homme
Le Rhinocéros	-	+	Fruit d'une métamorphose
La Serveuse	+	+	Métamorphosée
Le Logicien	+	+	Métamorphosé
La Ménagère	+	+	Métamorphosée

Partie II : Réalité nébuleuse
Chapitre II : Stratifications significatives

Le Vieux Monsieur	+	+	Métamorphosé
L'Épicier	+	+	Métamorphosé
Le Patron	+	+	Métamorphosé
Daisy	+	+	Métamorphosée
M. Bœuf	-	+	Premier Métamorphosé
Dudard	+	+	Métamorphosé
Monsieur Papillon	+	+	Métamorphosé
Botard	+	+	Métamorphosé
Un pompier	+	+	Métamorphosé

Dans l'adaptation transculturelle qu'est *Macbett*, un élément demeure inchangé : la rencontre de Macbett et Banco avec des sorcières. Cette donnée verse la fable dans l'imaginaire alors que ses débuts complotistes répondaient à la réalité :

PREMIERE SORCIERE

Salut Macbett, baron de Candor !

[...]

DEUXIEME SORCIERE, à Macbett

Salut, Macbett, baron de Glamiss

(Macbett p.58)

L'introduction dans la fiction est complétée par un présage que les deux personnages adressent, d'abord à Macbett, ensuite à Banco :

PREMIERE SORCIERE

Tu seras archiduc, souverain de ce pays.

MACBETT

Tu mens. Je n'ai pas d'ambition. Ou plutôt je n'en ai qu'une : servir mon souverain.

PREMIERE SORCIERE

Tu seras toi-même souverain. Tu es prédestiné. Je vois l'étoile à ton front.

[...]

MACBETT

Balivernes que tout ceci. (Il sort son épée :) Périssiez sorcières ! (Il brandit son arme, la fait tourner, lance des coups dans le vide. On entend rire les sorcières, de leurs voix effrayantes, évidemment.) Démoniaques créatures ! (Elles ont disparu). Les ai-je bien vues, bien entendues ? Elles sont la pluie et l'orage. Elles sont devenues les racines des arbres.

(Macbett p.59-60)

Partie II : Réalité nébuleuse
Chapitre II : Stratifications significatives

Dans un premier Macbett est sceptique. Il ne croit pas ce qu'on lui raconte, du moins il en doute. Chemin faisant, son ambition le dévore et le fait d'assister à certains épisodes imaginaires le conforte dans sa lancée. L'exemple le plus frappant est la scène, – que Macbett épiait –, de la transformation des sorcières en simples gens (*Macbett p.80-82*) et qui lui fait miroiter l'idée que tout cela est bien "vrai".

D'autres composantes fictionnelles sont manifestes dans la fable comme l'apparition des spectres de Duncan (*Macbett p.133*) et de Banco à la vue des personnages :

PREMIER CONVIVE, à Macbett.

Ce n'est pas Banco, Monseigneur !

MACBETT

C'est lui, je vous le jure.

DEUXIEME CONVIVE

Ce n'est pas lui en chair et en os, ce n'est que son spectre.

MACBETT

Son spectre ? (Il rit.) En effet, ce n'est qu'un spectre. Ma main passe à travers et je vois derrière son dos. Ainsi, tu es bien mort. Tu ne m'effrayes pas. Que ne puis-je te tuer une deuxième fois. Ta place n'est pas ici.

(Macbett p.131)

En outre, ces deux spectres ne sont pas que des apparitions immatérielles. Ils sont dotés de la parole qu'ils échangent avec Macbett pour l'accuser de ses crimes.

Avoir cru à la magie des sorcières a été fatal pour Macbett car, comme le révélait leur prémonition, il finit assassiné par une créature d'inspiration mythique, mi-homme mi-animal :

MACOL

On t'a trompé, Macbett! On t'a roulé. (Chanté ou parlé, wagnérien :) Je ne suis pas le fils de Duncan, je ne suis que son fils adoptif. Je suis l'enfant de Banco et d'une gazelle, qu'une sorcière avait métamorphosée en femme. Banco ignorait qu'il l'avait fécondée. Elle est redevenue gazelle avant de me mettre au monde. [...]

(Macbett p.142)

Partie II : Réalité nébuleuse
Chapitre II : Stratifications significatives

Sur une échelle de tendances allant du réel à l'imaginaire, les sorcières sont à la fois réelles et imaginaires car, par moment, elles ont une apparence et un comportement humain. Quant à Macol et sa mère, ils incarnent uniquement des caractères chimériques, purs produits de fiction. Les tendances peuvent être reprises comme ceci :

Personnages	Tendances de <i>Macbett</i>		
	Réelles	Imaginaires	
Candor	+	-	
Glamiss	+	-	
Banco	+	+	Spectre
Macbett	+	-	
Duncan	+	+	Spectre
Lady Duncan	+	-	
La suivante de Lady Duncan	+	-	
Un limonadier	+	-	
Un premier soldat	+	-	
Un autre soldat	+	-	
L'ordonnance	+	-	
La première sorcière	+	+	Au service de Satan
La deuxième sorcière	+	+	Au service de Satan
Macol	-	+	Fils d'un homme et d'une gazelle
Le Moine	+	-	
Mère de Macol	-	+	Gazelle/Humaine/Gazelle

En conclusion, toutes les pièces du corpus se rejoignent dans la même isotopie du glissement : ce sont des œuvres dont l'exposition correspond à la réalité où est intégrée comme réalité (cas de *L'avenir est dans les œufs*) et qui se muent en fiction. C'est au moyen d'un ou plusieurs personnages que ce processus est entamé : la descente de Choubert, les nez de Roberte, la métamorphose de Bœuf et l'apparition des sorcières.

Nous allons, dans le point suivant, essayer de ranger ces univers fictifs dans des catégories précises.

II.II.3.1.2 Typologie de l'imaginaire ionescien

Nous avons mis en évidence que les tendances imaginaires l'emportent dans notre corpus en apportant les preuves. Dans le chapitre précédant, nous avons retenu les quatre catégories que sont : le réalisme magique, le fantastique, l'étrange et le merveilleux¹. Nous classerons nos cinq pièces corrélativement à cela.

Victimes du devoir comprend des caractéristiques qui permettent de la classer dans le registre fantastique. Certes, les personnages ne semblent ni étonnés ni bouleversés par ce qui se passe mais Choubert montre quand même une attitude particulière. Il a un comportement paranormal or lui-même se trouve surpris d'accomplir ses descentes et montées. Il suit des ordres, stupéfait du résultat.

Jacques ou la soumission ou *l'avenir dans les œufs* pourraient relever de l'étrange si l'on parvient à justifier logiquement la présence des multiples nez de Roberte. Ce n'est cependant pas le cas. Il ne s'agit pas d'un nez déformé ou ayant subi quelque manipulation ; un coup, il y en a deux, un autre, trois. Ça relève du hasard ou bien d'un caprice narratif.

Nous l'avons expliqué plutôt : l'apparence de Roberte est intégrée comme composante d'une nouvelle forme de réalité, réalité dont héritera sa progéniture. Cette dernière, faite d'œufs, est aussi intégrée comme réalité constitutive de l'histoire sans inspirer ni étrangeté ni questionnement. Roberte pond des œufs. Il en est ainsi, ils auront ses nez ! Les deux œuvres s'inscrivent dans le merveilleux.

Dans la première phase de la fable, *Rhinocéros* tend à être de l'ordre du fantastique parce que les personnages sont sidérés par la situation. Plus tard, quand les métamorphoses se propagent, une nouvelle vision de la réalité s'installe. Dudard évoquera « l'évidence rhinocérique » (*Rhinocéros p.126*) et Jean exprimera qu' : « *il n'y a rien d'extraordinaire à cela* » (*Rhinocéros p.158*). Cette nouvelle situation s'affirme comme une revendication de l'irréalisme dans la pièce et niche celle-ci dans le merveilleux.

¹ Définitions au niveau de la Partie II, I.2.2.2 Degrés fictionnels

Ionesco instaure pour ce merveilleux des règles qui lui sont propres. Il est à noter que : « *Dans le programme réaliste, le monde est descriptible, accessible à la dénomination. Par-là, il s'oppose au monde du discours fantastique (l'innommable, l'indescriptible, le monstre...)* ». ¹. Dans l'objectif que fiction et réalité se confondent, Ionesco invente un vocabulaire fait d'une série de verbes et d'adjectifs relatifs au rhinocéros pour le personnifier !

Il crée ce que nous appellerons une « Symptomatologie de la rhinocérite » :

Symptôme	Page
« <i>une légère grippe</i> » pour M. Bœuf	11
Chez Jean : «tousser »	137
« <i>didascalies . voix rauque</i> »	138
« <i>grognement</i> »	139
« <i>perte de la mémoire</i> »	140
« <i>ça bouillonne</i> » à l'intérieur	142
« <i>enroué</i> »	143
« <i>bosse sur le nez</i> »	145
« <i>teint verdâtre</i> »	146
« <i>respiration très bruyante</i> »	147
« <i>veines [qui] ont l'air de se gonfler. Elles sont saillantes</i> »	149
« <i>on dirait du cuir</i> » pour la peau de Jean	153
« <i>barrissement</i> »	154
« <i>la fièvre</i> »	155
Chez Dudard : « <i>je n'aime pas réellement les conserves. J'ai envie de manger de l'herbe</i> »	125

Nous finissons par Macbett et la rangeons dans la catégorie fantastique. Macbett doute, finit par croire mais la surprise et l'interrogation demeurent jusqu'à la fin. Était-ce vraiment une sorcière qui motiva ses actes ou Lady Duncan. La réponse à ce questionnement va au-delà d'un clivage générique de la fiction.

II.II.3.2 Signes du symbolique

Nous évoquâmes dans le chapitre deux de la première partie notre vision quant à la présumée réputation du théâtre d'Eugène Ionesco dite absurde et sommes, au fil de ce travail en train d'amener des éléments pour contredire cela. Nous rappelons

¹ HAMON, Philippe, « Un discours contraint », in *Littérature et réalité, op.cit.*, p.129.

que notre hypothèse de recherche estime que les pièces ont bien un sens, – en cours d’analyse dans ce travail –, cependant il est masqué.

En outre, nous estimons qu’au-delà de son existence même, il y a un travail sur ce sens qui suggère une intention sous-jacente qui reste à définir. Il faudra, encore une fois, établir des isotopies quant au fonctionnement des structures significatives des œuvres de notre corpus afin de la révéler.

II.II.3.2.1 Glissement dans l’imaginaire et les sens

Pour revenir au titre précédant, « glissement dans l’imaginaire », nous avons expliqué comment le cheminement de la fable commence par le réalisme puis verse dans l’imaginaire. De la même façon, ce glissement est double : quand la fable quitte le réalisme pour l’imaginaire, elle développe par la même occasion une épaisseur symbolique bien dense.

Si dans le titre précédant, nous étions préoccupées par la description de la forme scripturaire ionescienne aux abords fictifs, nous allons essayer de nous concentrer sur la teneur sémantique que laissent échapper divers signes de notre corpus.

Une série de questions sur les éléments imaginaires amène à des pistes sémiotiques liées au fait même de leur présence/existence. Le tableau suivant annonce cela :

Signes	Tendances significatives	
	Imaginaires	Symboliques
Choubert	+	+
Roberte	+	+
L’Œuf	+	+
Le Grand-père zombie	+	+
Le Rhinocéros	+	+
Macbett	+	+
Les sorcières	+	+

La liste des signes susmentionnés n'est pas exhaustive et ne fonctionnent pas isolément. Un signe, dans sa sémantisation, est attaché à plusieurs autres ; plusieurs vecteurs régissent sa compréhension.

Choubert est intéressant, d'un point de vue sémiotique, non pas en tant que personnage mais en tant qu'actant. Choubert est le sujet qui exécute les ordres de Madeleine et du Policier dans la quête de l'objet qu'est Mallot. Cependant, pourquoi, dans cette démarche, monte-il et descend-il ? Pourquoi se projette-il dans le souvenir d'une scène de ménage entre ses parents ? Ces éléments sont forcément le signe de quelque chose. Quelle est-elle ?

Roberte est un être surréaliste, soit. Pour la saisir en tant que signe, il faut l'associer aux matières qui le composent : son apparence physique, précisément ses nez. Pourquoi deux pour Roberte I puis trois pour Roberte II qui a, qui plus est, neuf doigts ?

Dans *L'Avenir est dans les œufs*, nous l'avons abordé plus haut, il y a l'épisode de reproduction par la ponte. De quoi les œufs sont-ils le signe ? Pourquoi, encore une fois, les actants Jacques et Roberte sont déligentés par leurs parents dans une mission qui dépasse l'entendement ? Le réveil du mort, Grand-père Jacques, est censé nous apprendre quelque vérité ?

Qu'est-on censés déduire de *Rhinocéros* ? De quoi la métamorphose progressive est-elle le signe ? Qu'est-ce qui a motivé Ionesco à choisir un rhinocéros en guise d'animal ?

Dans *Macbett*, – par rapport à *Macbeth* –, Ionesco a éludé maints détails mais préservé ce qui l'arrange : supprimer la narration, garder l'action et surtout maintenir les mêmes statuts pour les actants. Macbett devient le sujet de l'histoire lorsqu'il est emporté par le désir de devenir roi. D'ailleurs, ce désir lui a-t-il été insufflé par les sorcières ou cela dénote-il d'autre chose ? De quoi les voix que Macbett entend sont-elles le symptôme ?

Autant d'interrogations et plus encore dont les tentatives de réponses nous ferons traverser des mers de significations. Et c'est à partir des eaux de ces mers qu'Eugène Ionesco a confectionné la dialectique de ses œuvres.

II.II.3.2.2 Objets et figures symboliques

Afin de mettre le doigt sur les éléments concrets dont dénotent les signes masqués tirés des fables, nous organiserons notre paradigme sémiotique sous le prisme des figures suivantes :

- Celles de la sémiotique de l'intégration de Pavis¹ (métaphore, métonymie, allégorie²) ;
- Le symbole³ au sens de construction qui relève de paramètres conventionnels et culturels.

« *Le corps du comédien est un objet animé* »⁴ disait Ubersfeld puisqu'il occupe l'espace. Ainsi, par syllogisme, tout ce qui occupe l'espace scénique est objet. De même, tout ce qui fait sens est objet sémiotique. Nous avons donc sélectionné une catégorie de signes désignée comme objet d'analyse sémiotique.

Nous répartissons lesdits éléments d'analyse en tableau allant de la première à la dernière œuvre du corpus, suivant les figures auxquels nous jugeons qu'ils correspondent :

Commençons donc par *Victimes du devoir* :

<i>Victimes du devoir</i>					
Objet	Détail	Métaphore	Métonymie	Allégorie	Symbole
Choubert				De la victime	
Madeleine				De la trahison	
Le Policier				De	

¹Nous avons explicité cela dans le titre : Partie II : 1.2.3.2 Traitement symptomatique des signes.

² Pavis assimile l'allégorie au symbole dans le sens de : « *Personnification d'un principe ou d'une idée abstraite qui, au théâtre, est réalisée par un personnage affublé d'attributs et de propriétés bien définis.* » in PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre, op.cit.*, p.14. Nous appliquerons l'allégorie au principe concret et le symbole à l'abstrait.

³ Suivant le sens préconisé par Tadeusz et Ubersfeld : Partie II : I.2.3.2.1 Opacité totale.

⁴ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I, op.cit.*, p.148.

Partie II : Réalité nébuleuse
Chapitre II : Stratifications significatives

				l'autorité	
Mallot					Quête inachevée
Grand portrait de Mallot (p.29)	Photo semblable à Mallot dans la main de Choubert au même moment	Du dédoublement de l'esprit de Choubert			
Couteau de Choubert (p.109)			Indice du meurtre du policier à venir		

Si dans le cas de Choubert et du Policier l'allégorie est évidente, dans le cas de Madeleine les choses sont plus subtiles. Elle correspond à cette figure dans la mesure où elle trahit son mari et sape son rôle d'épouse. Elle qui est censée le défendre et lui venir en aide l'accable en devenant, de par son attitude, l'assistante du Policier.

L'élément le plus remarquable du tableau, ci-dessus, c'est bien le portrait de Mallot éclairé sur scène sachant qu'au moment même où ce personnage est décrit, Choubert détient dans sa main une probable photo de lui. Que signifie donc ce dédoublement de Mallot sur scène ? Nous pensons que c'est une métaphore de la dualité de l'esprit de Choubert, impuissant face à la demande incessante du Policier. A défaut de trouver Mallot, comme l'exige le Policier, il l'invente. N'est-ce pas cela sa mission : matérialiser Mallot.

Ensuite, vient l'œuvre de *Jacques ou la Soumission* :

<i>Jacques ou la Soumission</i>				
Objet	Métaphore	Métonymie	Allégorie	Symbole
Jacques			Du « vilain petit canard » de la famille	
Vêtements de Jacques trop petits pour lui (p.35)		Malaise de Jacques		
Les parents de Jacques			De l'autorité familiale	
Les parents de Roberte				

Partie II : Réalité nébuleuse
Chapitre II : Stratifications significatives

Les deux ¹ nez de Roberte I	Du binaire, du couple			
Histoire du bébé tué par son père (p.68)	De la culpabilité parentale			
Cheval (p.69)			De la sexualité	
Crinière enflammée (p.70)			De la jouissance	
Masques pour tous à l'exception de Jacques (didascalie initiale)				Resémantisation du masque : jouer un rôle. Symbolise la différence de Jacques

Au moment de la rencontre de Jacques et Roberte I, le projet est de le faire passer du statut de célibataire à celui d'homme marié. Ainsi, par analogie entre le nombre de nez de Roberte et la symbolique numérolgique du chiffre deux, nous lui en donnons la signification mentionnée ci-dessus.

Quant à l'histoire que Roberte narre à Jacques se rapportant à un meunier qui a noyé son propre enfant (*Jacques ou la Soumission p.68*), elle sonne telle une critique ouverte adressée aux parents : au lieu de préserver leurs enfants, les parents finissent par les assassiner. Cette métaphore semble s'inspirer de la comparaison inconsciente qu'opèrerait Jacques entre son histoire personnelle et celle de ce bébé.

Dans *L'avenir est dans les œufs*, les significations rattachées à Jacques et Roberte demeurent, d'autres viendront s'y ajouter :

<i>L'avenir est dans les œufs</i>				
Objet	Métaphore	Métonymie	Allégorie	Symbole
Tableau du Grand-père Jacques (p.79)		Du grand-père même s'il est là en personne		
Le Grand-père zombie	Icône de la mort			

¹ Plus bas, un tableau analyse le chiffre trois. Le nez trinaire de Roberte y figure.

Partie II : Réalité nébuleuse
Chapitre II : Stratifications significatives

L'œuf/ les œufs			Du succès du projet des parents Jacques et Roberte	
Jacques au milieu des œufs			Instrument de la fonction biologique	

L'œuf a toujours été un thème artistique et littéraire à l'exemple de la sculpture du même nom de Brancusi, ami et contemporain roumain de Ionesco : « *"L'œuf" ressemblait assez au "nouveau-né" dans ses langes.* »¹. Certes, les œufs qu'engendrent Jacques et Roberte représentent des enfants. Par ailleurs, dans une optique symbolique, ils incarnent l'aboutissement de l'autorité parentale à l'origine de cette entreprise.

Lorsque Jacques fils : « *est installé sur ou au milieu des œufs. [...]* » (*L'avenir est dans les œufs, didascalie p.103*), il cesse d'être sujet car il est dépourvu de désir. Jacques se transforme en objet, un outil au service de la couvaison uniquement.

Rhinocéros, nous l'avons précisé, est l'œuvre la plus volumineuse de notre corpus. Cependant, au moment de classer la masse de figures signifiantes, nous sommes frappée par une évidence. L'ensemble des personnages à l'exclusion de Bérenger renvoie à la même catégorie sémantique. La transformation graduelle de ces personnages est conditionnée par le même paradigme :

<i>Rhinocéros</i>				
Objet	Métaphore	Métonymie	Allégorie	Symbole
Chat de la ménagère écrasé par un rhinocéros (p.62)	Des évènements à avenir			
Rhinocéros ²			D'un état d'esprit	
La rhinocérite				Maladie idéelle

¹ IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes, op.cit.*, p.348.

² L'allégorie relative au « Rhinocéros » est détaillée, plus bas, dans le titre II.3.2.4.1 Circulation horizontale

Partie II : Réalité nébuleuse
Chapitre II : Stratifications significatives

Tous les personnages			De l'abdication	
Bérenger			De la résistance	

Le chat de la ménagère est à la fois :

- métaphore par ressemblance, si l'on compare l'écrasement que va subir le chat, au sens propre, à la manière dont la rhinocérite va écraser l'ensemble des personnages au sens figuré ;
- métonymie car il représente un indice des événements à venir, un indice de la future domination du rhinocéros dans le village.

Pour sa part, la rhinocérite est envisagée comme un symbole fabriqué à partir d'une pensée qui domine la fable. Elle est une maladie avec ses propres lois et symptômes et cela lui confère une valeur culturelle.

Dans *Macbett*, divers sont les signes nébuleux. La complexité de leur classification réside dans leur nature irréductible :

<i>Macbett</i>				
Objet	Métaphore	Métonymie	Allégorie	Symbole
Duncan			Du pouvoir – statut de Roi	
Sceptre de Duncan (p.108)		Du pouvoir		Du pouvoir
Les sorcières		Du diable/du mal		
Présage des sorcières/Voix des sorcières (p.57)		Voix intérieures de Macbett		
Le Moine (p.106)		De Dieu		
Macbett			De l'ambition malsaine	
Les guillotines (p.51)		De la mort		
Les poignards du soldat (p.26) et de Lady Duncan (p.84)		De la trahison		
Lady Duncan/Macbett			Du désir de semer le trouble	
Macol fis de gazelle			De la vengeance	

Dans un souci d'équilibre actantiel certain, nous constatons que dans l'œuvre de *Macbett*, il y a un représentant du diable qu'est la sorcière et un représentant de Dieu, le Moine.

Avant qu'il ne les voie, Macbett entend d'abord les voix des sorcières. Elles lui murmurent des choses impensables et pourtant, il finira par boire leurs paroles. Et si les voix de ces sorcières n'étaient qu'un écran de l'esprit de Macbett ? Nous le croyons et c'est pour cette raison que nous classons ces signes comme métonymie, indicateur de son désir inconscient qu'il ne cherche qu'à contenter.

Le terme "poignard" revient plusieurs fois dans le texte. Il y a le Soldat qui « *montre son poignard* » (*Macbett*, p.26) et celui que tend Lady Duncan (p.84) à Macbett, qui l'utilisera pour tuer Duncan puis Banco. Cela ne va s'en rappeler l'expression "poignarder quelqu'un dans le dos. Le poignard est de la sorte un indice de la future félonie.

Avec Macbett, le lecteur/spectateur découvre avec stupeur que Lady Duncan, puis Lady Macbett, n'est en réalité que la sorcière qui s'est grimée après l'avoir kidnappée et usurpé son identité :

LADY DUNCAN

Ce n'est pas à mon mariage que vous avez assisté. Vous avez assisté au mariage de Macbett avec la sorcière qui a pris les traits de mon visage, les formes de mon corps et le son de ma voix. [...] Je n'ai rien à faire avec toi, Macbett. Je ne suis pas ta complice, assassin de ton maître et de tes amis, usurpateur et imposteur !

(Macbett, p.139)

Ce coup de théâtre a beau souligné une rupture avec la Lady Macbeth de l'œuvre originale de Shakespeare, – qui sombre dans la folie après la mort de son mari –, le résultat est le même. Macbett a été dupé par une femme quelle qu'elle soit, et crimes et trahisons ont bien été perpétrés. Dans un cas, comme dans l'autre, Lady Duncan/Macbett/Sorcière est l'actant à l'origine de la déchéance de Macbett.

Dernier point de ce tableau, la figure de Macol, allégorie de la vengeance. L'explication qui nous paraît la plus plausible quant à sa nature mythique, se base sur la logique fantastique de la pièce. Macbett est devenu ce qu'il est grâce à la magie, par

conséquent, seule un être surnaturel a le pouvoir de l'annihiler. La magie annule la magie, conséquence, l'équilibre actantiel est de nouveau instauré.

II.II.3.2.3 Isotopie du vert et du trois

Nous avons aussi pu repérer deux isotopies dans les œuvres de notre corpus. La première associée à la couleur verte, la seconde issue de la récurrence du chiffre trois.

La couleur verte est dans le monde théâtre couleur de deuil. Ce symbole est une référence culturelle dont les sources remontent à la mort de Molière. L'histoire raconte que lors de sa dernière représentation, durant laquelle il interprétait un personnage du malade imaginaire, Molière portait un costume de couleur verte au moment où il s'est écroulé sur scène. Depuis une superstition s'est établie, le vert est quasiment proscrit de la scène. C'est à travers cette connotation que nous interpréterons les signes suivants.

Le tableau suivant rassemble des signifiants associés à la couleur verte dans trois des œuvres de notre corpus, respectivement *Jacques ou la Soumission*, *Rhinocéros* et *Macbett* :

<i>Corpus</i>						
Objet	Couleur verte	Métaphore	Métonymie	Allégorie	Symbole	
Cheveux de Jacques						De la mort
Pyjama de Jean						
Robe de Lady Duncan						

Jacques porte de la sorte la mort sur sa tête. Le lecteur/spectateur découvre que Jacques a les cheveux verts au moment où il retire son chapeau pour Roberte (*Jacques ou la Soumission*, p.72) à la fin de la pièce. Ironiquement, sa fin présumée commence à l'instant où il accepte d'épouser Roberte.

Jean, peu avant sa transformation en rhinocéros (p.139), est affublé d'un pyjama vert. D'autre part, Ionesco décrit dans la symptomatologie de la rhinocérite le

teint verdâtre qui apparaît au moment de la métamorphose. La rhinocérite n'est-elle pas donc la fin de l'humanité ? Indubitablement.

Quant à Lady Duncan, la robe qu'elle porte est aussi verte (*Macbett*, p.33). Lady Duncan ne meurt pas, certes, mais elle entraîne la mort et la déchéance de plusieurs personnages.

La seconde isotopie résulte de la répétition du chiffre trois. Ses significations se dressent comme ceci dans la numérologie occidentale :

Nombre représentant la Sainte Trinité, il est aussi le chiffre du Saint-Esprit, la troisième personne de la Trinité. Par ailleurs, le chiffre 3 étant associé au triangle de par sa forme géométrique, [...] Nombre de l'homme car celui-ci est composé d'un corps, d'une âme et d'un esprit. [...] Nombre parfait selon les chinois. Nombre favorable associé à l'accouchement et à la naissance. [...] Exprime la totalité, sans doute parce qu'il y a trois dimensions au temps : le passé, le présent et l'avenir.¹

Nous pouvons aussi ajouter qu'il est le nombre qui décrit un état parfait, un acte complet, puisqu'il revoie aux trois phases que sont le début, le déroulement et la fin.

Ainsi, le chiffre trois est une figure symbolique compte tenu de ses multiples connotations culturelles, en revanche l'interprétation et le classement des signes du corpus qui lui sont corrélés dépend de leur nature et contexte :

<i>Corpus</i>						
Objet	Chiffre trois	Métaphore	Métonymie	Allégorie	Symbole	
3 comédiens sur scène (<i>Victimes</i>)						Unité
3 coups de poignard à l'encontre du Policier				Indice d'une épanadiplose		
3 nez de Roberte II					Perfection, féminité, fertilité	
La main gauche de Roberte II (neuf doigts)				De l'enfantement à venir	Acte achevé	
Amour charnelle de Jacques et Roberte						Unité

¹ *Symbolisme*, [en ligne : <http://anagogie.online.fr/nombres/nb3.htm>] Consulté le 20 juillet 2016.

Partie II : Réalité nébuleuse
Chapitre II : Stratifications significatives

Les assassins de Duncan				Unité
3 coups de poignard à l'encontre de Duncan				Acte achevé
Injonction du silence par Macol		Indice d'une épanadiplose		

Dans *Victimes du devoir*, dès l'arrivée du policier et durant la majeure partie de la pièce, il y a trois protagonistes sur scène. Cette unité se brise quand débarque Nicolas d'Eu. Cependant, il y aura Choubert d'un côté et Nicolas, Madeleine et le Policier de l'autre, sachant que la dame est passive. D'une certaine manière le jeu à trois est maintenu.

Cette situation est rapidement rééquilibrée après le meurtre du Policier. Demeurent ainsi Nicolas, Madeleine et Choubert qui rejouent les mêmes actions. L'essentiel est qu'il y ait, dans *Victimes du devoir*, des protagonistes au nombre de trois dont la somme constitue l'intrigue actantielle.

Le personnage de Roberte fascine autant qu'il inquiète en raison de ses nez divers. Ionesco la décrit comme ceci :

Il s'agit d'une femme parfaite. C'est un modèle de femme qui a tout ce qu'un homme peut demander. Disons aussi que c'est une divinité dans laquelle se rejoignent tous les attributs contradictoires [...]. C'est la femme qui n'a pas seulement trois visages, mais une infinité de visages puisqu'elle est toute femme.
(Jacques ou la Soumission, Préface, p.14-15)

Les significations du trois se cristallisent dans le rôle pour lequel Roberte a été mandatée. Elle est à la fois l'allégorie de la fille modèle, – à la merci de ses parents –, la charmeuse, l'épouse et aussi la reproductrice dans le cas de *L'avenir est dans les œufs*¹. Elle est le symbole du mythe de la féminité absolue.

¹ *L'avenir est dans les œufs* ne fait mention d'aucun chiffre trois. Or la durée de gestation du couple Jacques/Roberte de leur mariage jusqu'au moment où ils sont tirés de leur torpeur dure trois ans. Leur unité est brisée par l'injonction de se reproduire (*L'avenir est dans les œufs*, p.84).

En outre, nous recensons un cas que nous rapprochons de la symbolique du chiffre trois dont il est la racine carrée : le chiffre neuf. Il ne saurait être au demeurant qu'une amplification de la valeur du trois :

Symbolise la plénitude des dons [...] Symbole de la création et de la vie en tant que rythme, imbrication et développement. En tant que produit de 3 x 3, il est l'expression de la perfection, le symbole de la puissance virile, en plus d'être associé au couple. [...] Neuf est le nombre de celui qui accomplit la volonté divine. Selon la kabbale, c'est aussi le chiffre de l'accomplissement. [...] Nombre de l'homme, en tant que symbole numéral de sa gestation - neuf mois.¹

Ce cas se rapporte à la main gauche de Roberte II gratifiée de neuf doigts. Dans le tableau, plus haut, nous avons classé ce signe comme métonymie et aussi comme symbole.

Elle est symbole corrélativement à la signification de l'accomplissement. C'est de la sorte qu'à la fin de la pièce, nous apprenons avec Jacques cet état de fait :

JACQUES : Oh oui ! C'est facile de parler...Ce n'est même plus la peine... (il aperçoit la main à neuf doigt) Oh ! vous avez neuf doigts à votre main gauche ? Vous êtes riche, je me marie avec vous...

(Jacques ou la Soumission, p.73)

La fin de la pièce est aussi la concrétisation de la parade amoureuse entamée ultérieurement par Roberte. C'est là que son objectif est atteint. Jacques n'y voit pas d'inconvénient bien au contraire. Il estime que cette anomalie physique ajoute à la valeur de sa promesse.

En outre, la signification du neuf est une métonymie : dans l'acception de l'enfantement, – et comme ça prend place à la fin de *Jacques ou la Soumission* qui constitue l'exposition de *L'avenir est dans les œufs* –, la main de Roberte est un indice annonciateur des événements à venir.

Quant à *Macbett*, le chiffre trois y retentit à plusieurs reprises. Il y a des trios de personnages : Macbett et les sorcières, Banco et les sorcières, Macbett face aux deux

¹ *Symbolisme, op.cit.*

spectres...etc. Les assassins de l'Archiduc sont au nombre de trois. Ils font front contre le tyran et l'achèvent d'ailleurs de trois coups de poignards précisément (*Macbett*, p.113).

A l'épilogue, quand Macol décide de faire sa proclamation dantesque, il exige le silence à trois reprises (*Macbett*, p.145, 146, 147). Nous pensons que la signification du trois renvoie ici à une fermeture de l'action sur-elle-même. Il y a implicitement une épanadiplose narrative : si la fin de *Macbett* est ouverte, elle suggère un avenir marqué par le joug de la dictature. Le peuple subira un dictateur de plus, aucune échappatoire n'est possible...

II.II.3.2.4 Spatialisation signifiante

S'alignant sur les principes qui prônent que « *L'espace dramatique apparait comme la projection d'un espace psychique. [Et que] La scène se fait le miroir de l'autre scène dont parle Freud. »*¹ et que l'espace peut être aussi une métaphore des rapports sociaux², nous analyserons les éléments suivants de notre corpus.

Dans notre quête des sens émanant du rapport à l'espace, nous nous arrêterons sur les mouvements qu'ils soient horizontaux ou verticaux, la circulation des personnages sur scènes et leurs gestes.

II.II.3.2.4.1 Circulation horizontale

Nous entendons par la circulation horizontale, le déplacement des personnages sur scène de gauche à droite, leur entrée sur scène côté cour ou côté jardin. Il est à noter que : « *pour qu'il y ait réellement renversement du signe, il faut qu'il y ait deux zones scéniques, de sens inverse. »*³. De la sorte, l'opposition des espaces engendre une opposition de paradigmes. Il y a, par exemple l'espace du roi en comparaison à l'espace du non-roi.

¹PUNER, Michel, *op.cit.*, p.56.

²UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, *op.cit.*, p.125.

³*Ibid.*, p.40.

A l'exposition, Madeleine et Choubert sont tranquillement assis en autarcie dans leur appartement. Le danger vient de l'extérieur : le Policier. Dès son entrée, il modifie le mouvement de personnages surtout Choubert¹.

Dans un déplacement frénétique inarrêtable, Madeleine effectue des va-et-vient de la coulisse à la scène transportant à chaque fois une nouvelle tasse de café qu'elle pose sur la table (*Victimes du devoir, p.90*). Cette attitude mécanique est une métonymie de la tournure dramatique des événements futures. La situation ne tarde pas à dérapier et échappe au contrôle des personnages quand Nicolas d'Eu tue le Policier (*Victimes du devoir, p.111*).

Dans *Rhinocéros*, quand Jean apparaît sur scène côté cour, Bérenger apparaît côté Jardin. Ce mouvement indique d'emblée leur opposition à la fois d'opinion et de comportement.

Cependant, le plus significatif en matière de circulation, c'est la manière dont se déplace le rhinocéros. C'est probablement ce qui explique que Ionesco ait porté son choix sur cet animal.

La didascalie précise : « *Les bruits de l'animal s'éloigneront à la même vitesse* » (*Rhinocéros, p.22*). Le rhinocéros est réputé pour sa vitesse fulgurante, lorsqu'il charge il écrase tout sur son passage. Cela est dû au fait qu'il soit le plus gros mammifère terrestre après l'éléphant, sa masse peut aller jusqu'à trois tonnes.

En outre, dans la savane, les rhinocéros s'organisent souvent en troupeau même si ce sont des animaux assez solitaires. Dotés d'une piètre vision, leur élan est plus instinctif que calculé.

Lors de sa transformation, Jean cesse d'user d'une gestuelle humaine. Il acquiert peu à peu les mouvements brutaux du rhinocéros. Dans la scène suivante, il traverse son appartement d'un bout à l'autre, d'une allure violente et répétée :

Grand bruit dans la salle de bain, barrissements, bruit d'objets et d'une glace qui tombe et se brise ; puis on voit apparaître Bérenger tout effrayé qui ferme avec peine la porte de la salle de bain, malgré la poussée contraire que l'on devine.

¹ Les mouvements de montée et de descente de Choubert seront analysés dans le point suivant : II.3.2.4.2 Circulation verticale.

(Rhinocéros, didascalie, p.164)

Ainsi, nous présumons que c'est pour cette raison qu'Eugène Ionesco opta pour cet animal. Le rhinocéros est l'allégorie d'une certaine manière d'interagir avec ses semblables. Une façon assez improbable de poser son regard sur le monde car le but étant est de tout détruire sur son passage.

Dans *Macbett*, les personnages de Banco et Macbett sont souvent assimilés l'un à l'autre : dans les propos de Lady Duncan, la prophétie des sorcières, leurs paroles. Tout cela constitue une métonymie de leur rapprochement à venir qui n'est autre qu'une confrontation.

Or dans leur façon de circuler, le cas est différent. Passer la prophétie, le plus souvent quand Macbett est "là", Banco est "ailleurs" et vice-versa. La disparité spatiale de ces deux signes crée deux modèles dont l'évolution, différente, est connue dans la pièce.

II.II.3.2.4.2 Circulation verticale

Dans ce point, nous commencerons par analyser les mouvements allant vers le bas puis ceux se dirigeant vers le haut.

Il y a une marque commune à toutes les pièces de notre corpus : l'évocation d'un mouvement vers le bas, d'un effondrement mais aussi d'une isotopie de l'eau. Nous allons nous y plonger pour explorer les significations qui lui sont attachées.

Le tableau suivant reprend tous les termes listés qui renvoient à cela :

Pièce	Isotopies & mouvements	Métaphore	Métonymie	Allégorie	Symbole
<i>Victimes du devoir</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Descente de Choubert p.35 ; - Mallot « <i>est en bas</i> » p.33 ; - Endroit « <i>sombre, glissant, boueux</i> » p.37 ; - « <i>Eau de sources</i> » p.40 ; - « <i>Noyade</i> » p.43 	De la mort			

Partie II : Réalité nébuleuse
Chapitre II : Stratifications significatives

Jacques ou la Soumission	- cheval « qui s'enlise dans le marais, l'enterré vivant que l'on entend bondir, rugir, qui fait trembler sa tombe avant de mourir » p.68.	De la sexualité			
L'avenir est dans les œufs	« une trappe peut ou non s'ouvrir ; ou bien le plancher peut ou non lentement s'effondrer, les personnages - à leur insu - doucement s'enfoncer et disparaître » p.110		De l'effondrement de l'humanité		
Rhinocéros	- Effondrement de l'escalier p.113				
	- Jean : « Les marécages, les marécages » p.163 ; - Dudard descend l'escalier pour se transformer p.217	De la bestialité			

Dans sa descente, Choubert s'enlise « jusqu'aux cheveux » (*Victimes du devoir*, p.42) au pont de se noyer et d'en avoir le souffle coupé. Tout laisse supposer que c'est une métaphore de sa mort surtout que Madeleine déclare : « il a dépassé le mur du son. Il a dépassé le mur optique [...] » et renchérit avec : « je n'entendrai plus sa voix adorée... » (*Victimes du devoir*, p.44).

Dans *Jacques ou la Soumission*, l'enlissement du cheval a une toute autre connotation. Le cheval s'enlise, se meurt puis fini par prendre feu. Cet oxymore eau/feu n'est autre qu'une métaphore de « la petite mort » qui survient suite à l'acte sexuel. Jacques, en faisant référence au bas, fait des allusions d'ordre libidinal.

A la fin de *L'avenir est dans les œufs*, la scène est noyée par les œufs jusqu'à l'effondrement du plancher. Il y aussi effondrement dans *Rhinocéros* quand l'animal tente de grimper l'escalier pour rejoindre les autres personnages qui sont, par conséquent, coincés.

Ces deux actions suggèrent de façon indicielle l'inextricable sort de l'humanité, à l'exemple de Bérenger qui se retrouve aussi cloîtré dans son appartement à la fin de la pièce, sans aucune issue.

En outre, le mouvement vers le bas renvoie à une forme primaire du comportement que l'on découvre au moment de la métamorphose des personnages :

Dudard ouvre la porte et s'enfuit ; on le voit descendre les escaliers à toute vitesse, suivi par Bérenger qui crie après Dudard, du haut du palier.

BERENGER

Revenez, Dudard. On vous aime bien, n'y allez pas ! Trop tard ! (Il rentre.) Trop tard !

(Rhinocéros, p.217)

Dudard, en descendant, laisse place à ses bas instincts, à ses instincts animaux. De la même manière, Jean cherche les marécages. D'ailleurs, le niveau de l'eau se situe toujours au plus bas du niveau de la terre.

Suivant la même dialectique, Eugène Ionesco cite dans ses écrits ce type de circulation :

Dans des chambres ressemblant à celles que l'on peut trouver dans les faubourgs sinistres de Bucarest. Pire, nous emménageâmes dans un sous-sol sombre [...] Je me réveille. Je crois comprendre que nos deux chambres au sous-sol symbolisaient le tombeau et que tout ce monde était venu à notre enterrement ou à un enterrement. »¹

Outre le point de vue de Ionesco, en termes de lexique, l'adjectif bas a pour synonyme : vil, abject, immoral, immonde, honteux...etc. Au demeurant, il n'est entouré que par des connotations péjoratives.

Maintenons que nous avons exploré le bas, dirigeons-nous vers le sens inverse, à savoir l'ascension. Il n'y a que deux références répertoriées à travers les cinq pièces du corpus : la montée de Choubert ; Lady Macbett quittant le sous-sol.

¹IONESCO, Eugène, *Présent passé passé présent*, op.cit., p.186.

Partie II : Réalité nébuleuse
Chapitre II : Stratifications significatives

Le tableau ci-dessous récapitule cela :

Pièce	Isotopies & mouvements	Métaphore	Métonymie	Allégorie	Symbole
<i>Victimes du devoir</i>	Ascension de Choubert p.79	De la mort			
<i>Macbett</i>	Lady Duncan remontant du sous-sol p.137			De la vérité	

Le mouvement d'ascension de Choubert vient après sa descente. Toutefois, il semble renforcer l'idée de sa mort puisque qu'il semble correspondre au voyage de l'âme vers le ciel une fois qu'elle quitte le corps :

MADELEINE : Il va s'envoler... Choubert ! Ecoute...

CHOUBERT : Je suis seul. J'ai perdu pied. Je n'ai plus peur de mourir.

(Victimes du devoir, p.77)

Dans cette ascension, Choubert décrit de manière décousue ce qu'il voit. Ainsi, il évoque une forêt qui serait peut-être une métonymie du paradis ? Ce n'est pas certain car la description suivante laisse plutôt supposer qu'il se trouve aux portes de l'enfer :

CHOUBERT : Pas un coin d'ombre. Le soleil est énorme. La fournaise. J'étouffe. Je grille.

(Victimes du devoir, p.74)

Mais Choubert finit par revenir à l'espace dramatique même de la scène. Est-il ainsi ressuscité ou bien la maltraitance que lui inflige du Policier est son châtement divin ?

Juste avant de raconter son kidnapping, Lady Duncan remonte à la surface :

LA SERVANTE

Voici Lady Macbett.

Lady Duncan apparaît

Elle venait du sous-sol, montait les escaliers.

(Macbett, p.137)

Lady Macbett/Duncan jaillit du sous-sol comme jaillit l'évidence. Dans ce mouvement et à travers ses paroles, elle devient la personnification de la vérité, celle qui révèle la supercherie des sorcières et le complot de Macbett.

II.II.4 De proximité en distance

Nous avons exposé dans le chapitre précédent¹ diverses postures de distanciation selon Brecht, Sarrazac ou Ionesco. Nous analyserons les points suivants sous le prisme d'une synthèse englobant ces différents éléments.

II.II.4.1 Distanciation par la fiction

Il est un fait incontestable : toutes les composantes du glissement dans l'imaginaire que nous avons analysées, plus haut, sont des procédés à travers lesquels Ionesco opère, sciemment ou pas, un effet de distanciation.

Cette séparation que nous avons constatée entre le réel et l'imaginaire qu'il soit de l'ordre du fantastique ou du merveilleux n'est qu'une façon de disloquer le réel pour ensuite le réintégrer comme le suggère Ionesco. La circulation verticale de Choubert dans les deux sens, les multiples nez de Roberte, le Grand-père zombie, des œufs en guise de bébé, la métamorphose en rhinocéros, les sorcières, les spectres et l'entité mythique (Macol) sont des aspects de cette distanciation. Nous allons en expliquer le fonctionnement et la portée.

Citant l'exemple de son œuvre *Amédée ou comment s'en débarrasser*, Ionesco commente : « *une pièce réaliste dans laquelle j'introduisais des éléments fantastiques, servant à la fois à détruire et à souligner par le contraste, "le réalisme"*. »². De la sorte, cette action s'inscrit dans une perspective de détour et de masquage du sens.

Ce schéma par lequel passent toutes les œuvres du corpus produit le même effet : oublier le réel propos de l'œuvre sinon le détourner. Le recours à la fiction voile quelconque thèse abordée dans la pièce tandis que le résultat est palpable : la

¹ Dans la partie II, I.2.4.

² IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, op.cit., p.62.

dynamique entre le personnage principal et les autres est révélatrice d'une certaine tendance sociale¹.

Qui plus est, l'identification aux personnages est bloquée voire brisée sachant que la nature de certains personnages rend la chose impossible. Certains traits comme les nez de Roberte ou la nature de l'œuf tendent à faire oublier le "sérieux" de la situation.

Selon sa propre consigne, le personnage ionescien : « *doit être aussi comique qu'émouvant, aussi douloureux que ridicule.* »². C'est ainsi que la plupart des personnages de notre corpus sont des figures isolables que l'on peut observer avec étonnement mais sans qu'on puisse s'y projeter. Ils sont à la fois drôles, tristes, pathétiques et complètement loufoques.

Ionesco pensait la narration antidramatique cependant il la pratique et cela au moyen du rêve. De la sorte, un autre aspect de la distanciation prend place dans *Victimes du devoir* et *Jacques ou la Soumission*, la distanciation par l'onirisme :

*L'apport le plus original d'Ionesco au théâtre réside probablement dans le recours systématique à l'onirisme comme moyen de se distancier du réel et d'exprimer symboliquement les obsessions et les angoisses dont il a fait le fondement de son œuvre. Contrairement aux rêves de la tragédie classique, qui émanaient de la puissance divine et dont le rôle était purement prémonitoire, les hallucinations hypnagogiques de Jacques, de Choubert, d'Amédée ou de Jean traduisent leurs pulsions inconscientes et connotent leur comportement social en l'éclairant de l'intérieur.*³

Lors de sa descente, Choubert fait un rêve, qui est en soi une projection mnésique, qui le ramène à l'âge de huit ans (*Victimes du devoir*, p-48-58). A partir de cet instant, il ne joue plus, il narre (sur une dizaine de pages). Il décrit minutieusement sa détresse et douleur d'enfant apeuré. Il ira jusqu'à échanger dans un long dialogue

¹ La tendance sociale inhérente aux œuvres de notre corpus sera analysée dans la Partie III.

² IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, op.cit., p.178

³ FRICKX, Robert, *Ionesco. Lettre préface d'Eugène Ionesco*, Bruxelles, Labor, 1974, p. 225 in FRICKX, Robert, *De Maeterlinck à Ionesco*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1994. p.5 [en ligne : www.arllfb.be] Consulté le : 25 mars 2016.

de sourds une réconciliation maladroite avec son père. Peut-être ces mots, d'ailleurs, sont ceux qu'aurait voulu partager Ionesco avec le sien.

Dans *Jacques ou la Soumission*, Roberte narre à Jacques un rêve qui raconte comment elle a trouvé, dans sa baignoire, un petit cochon d'Inde (*Jacques ou la Soumission* p.64-65). Pareillement, l'action est suspendue par cette narration qui intervient alors que Roberte tentait de séduire Jacques.

Ces deux épisodes oniriques constituent des intermèdes dans l'action dramatique, ils la perturbent et l'éloignent de son thème d'origine. En substance, ils le distancient.

Une autre conduite bifurque le propos principal de *Victimes du devoir* : la permutation de Madeleine et du Policier en deux autres couples de personnages :

- Ils deviennent la mère et le père de Choubert, que l'enfant qu'il est, observe se disputer d'un coin de la scène (*Victimes du devoir*, p.46-48) ;

- Ils se transforment en spectateurs de théâtre, Choubert en comédien. Ce qui donne lieu à une mise en abyme de théâtre dans le théâtre (*Victimes du devoir*, p.59-67) :

Le Policier et Madeleine vont s'installer ; Choubert disparaît quelques instants dans la pénombre, après s'être éloigné d'un même pas hésitant ; il réapparaît, à un bout opposé du plateau, sur une estrade ou une petite scène.

LE POLICIER, à MADELEINE : Asseyez-vous. Installons-nous. Ça va commencer. Il se donne en spectacle tous les soirs.

MADELEINE : Vous avez bien fait de retenir des places.

LE POLICIER : Prenez un fauteuil.

(Victimes du devoir, p.59)

La première permutation inspire de la pitié, la seconde un rire railleur néanmoins, elles nous font négliger passagèrement la quête incessante de Mallot.

Dans *Jacques ou la Soumission*, il est signalé que : « *Sauf Jacques, les personnages peuvent porter des masques* » (p.35). Ce cas typique de distanciation brechtienne s'explique par le fait que :

Le masque déréalise le personnage, introduisant un corps étranger dans la relation d'identification du spectateur avec le

*comédien. Il sera donc souvent utilisé lorsque la mise en scène cherche à éviter un transfert affectif et distancie le caractère.*¹

Le masque est censé stopper l'identification alors que, même en en faisant abstraction, les nez de Roberte l'empêchent.

Si dans une pièce classique : « *Le costume, d'abord. Comme le décor, [doit] obéir à la vérité, qui est simple et naturelle. Ni éblouir, ni distraire, mais informer et apporter une touche d'authenticité, génératrice d'émotion.* »², l'aspect de Roberte nous fait complètement oublier les histoires des familles Jacques et Roberte.

Dernier système de distanciation par l'imaginaire relevé dans le corpus, l'emploi de contrastes dans diverses situations.

Miche Pruner mentionne la façon dont : « *Ionesco plante avec minutie l'espace du premier acte de Rhinocéros, une petite place banale, comme s'il voulait permettre à l'effet de surprise d'être plus total lorsque, dans ce cadre fleurant bon la province, surgira un rhinocéros.* »³. C'est effectivement le cas, le lecteur/spectateur sera aussi interrogatif, effrayé, interloqué par l'arrivée de l'animal. La banalité ne fait qu'amplifier l'étrangeté de l'évènement.

Dans *Macbett*, au milieu des complots, scènes de combat et meurtres, débarque, de nulle part, un chasseur de papillons :

*[Macbett] sort par la gauche
Quelques instants la scène vide.
Un chasseur de papillons, son épuisette à la main, vêtu d'un
costume clair, coiffé d'un canotier, entre par la gauche. Il a une
petite moustache noire, il porte des lorgnons, il court après un ou
deux papillons et sort à droite, en courant après un troisième.
Banco entre par la droite.
(Macbett, p.70)*

Ce personnage tombé du ciel nous laisse à peine le temps de souffler entre deux séquences narratives mais forme tout de même une distanciation. D'ailleurs, le

¹ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., p.198.

² ABIRACHED, Robert, op.cit., p.127-128.

³ PUNER, Michel, op.cit., p.35.

second passage du chasseur de Papillon marque d'un ton léger la fin de la pièce après le discours apocalyptique de Macol (*Macbett*, p.149).

Un autre exemple se produit dans la scène pendant laquelle Duncan guérit, un à un, des malades (*Macbett*, p.108-111). Le plus frappant, c'est qu'à la fin de cette scène, Duncan se fait assassiner. Quoi de plus tranché et choquant qu'une mort qui survient après des guérisons soi-disant miraculeuses.

D'ailleurs, dans le sens inverse, vient la douceur de la plaisanterie après que Macol assassine Macbett. Il déclare :

La dynastie Banco. Je serai Banco II. Voici les premiers descendants qui me succéderont : Banco III (on voit apparaître les têtes des Pieds Nickelés, successivement, d'abord Filochard), Banco VI (tête de Ribouldingue), Banco V (tête de Croquignol), Banco VI (tête de l'auteur de cette pièce, riant, la bouche grande ouverte) ... et il y en aura des dizaines d'autres.

(Macbett, p.142)

Le contraste est flagrant entre menace et drôlerie. L'intrusion contemporaine de Ionesco, dans la réplique, et des personnages de la bande dessinée des *Pieds nickelés* ébranle radicalement le sérieux.

II.II.4.2 Distanciation par le langage

Quoi de plus drôle que deux généraux préparant un coup d'état qui revendiquent leur droit au bonheur ! (*Macbett*, p.14). C'est pourtant le cas de Candor et Glamiss dans l'exposition de *Macbett*. Cette déclaration tout droit inspirée de la déclaration de droits de l'homme, dans une pièce à tendance historique, n'est pas seulement une marque de contemporanéité mais un fin dispositif de détournement de sens. Une façon d'installer une atmosphère de distanciation.

Ainsi, nous formulons le postulat que toutes les marques de contemporanéité aussi nombreuses soient-elles dans le corpus¹ sont des dispositions de distanciation. Qu'il s'agisse de la désignation commune à tous les personnages, des bouclages à retardement, des détournements logiques, de l'argumentation par l'absurde...etc.

¹ Toutes les marques de contemporanéité tirées du corpus sont présentées de façon exhaustive dans PARTIE I, II.3.3 Jeux de mots et autres facéties.

Une trêve dans l'action survient dans *Victimes du devoir* quand Nicolas et le Policier conversent au sujet du théâtre contemporain. Ce changement total de sujet marque un arrêt dans la quête de Mallot et interrompt le traitement que le Policier inflige à Choubert.

Dans *Jacques ou la Soumission*, les procédés de distanciation sont multiples. Il y a le silence de Jacques d'un côté et les détournements par l'absurde de l'autre. Premièrement, à l'exposition (*Jacques ou la Soumission p.31-41*), tous les personnages parlent sauf Jacques. D'ailleurs, il a beau être le personnage principal de l'œuvre, c'est celui qui s'exprime le moins. Son mutisme crée un contraste avec l'effervescence environnante et permet de mettre Jacques en valeur car ce non-dit laisse entendre beaucoup de choses.

Deuxièmement, l'effet comique provoqué par le caprice de Jacques qui exige une fiancée des plus laides (*Jacques ou la Soumission, p.56*) rompt avec toute forme de cohérence logique¹. Cette rupture des codes linguistiques et esthétiques distancie la trajectoire significative de la pièce.

Dans *L'avenir est dans les œufs*, après que la mort du Grand-père Jacques est annoncée, – lui-même fixé à un cadre sur scène –, une absurde cérémonie de présentation de condoléances débute :

*LES TROIS ROBERT, à Jacques père : Nos chaleureuses
cordoléances !*

*JACQUES PERE : Merci, infiniment mes amis, je les accepte avec
joie.*

*LES TROIS ROBERT et JACQUES PERE, se tournent vers Jacques
mère et disent en chœur : nous vous présentons nos chaleureuses
cordoléances, cordoléances, cordoléances, cordoléances !*

JACQUES MERE : Merci, merci, très heureuse, merci.

(L'avenir est dans les œufs, p.91-92)

Ce drôle de discours associé, par contraste, l'alternance d'une réplique triste avec une réplique joyeuse. D'ailleurs, même le mort reçoit des condoléances qu'il lance, à son tour, pour lui-même. Cette scène qui se place entre le réveil de Jacques et Roberte et l'injonction de reproduction crée un intermède dans le propos de l'œuvre.

¹ Voir PARTIE I, II.3.3 Jeux de mots et autres facéties

Partie II : Réalité nébuleuse

Chapitre II : Stratifications significatives

Dans *Rhinocéros*, l'argument principal et dominant est relatif à l'arrivée du rhinocéros. A diverses reprises, les personnages basculent sur d'autres sujets générant une suspension dans l'action. Exemple, l'échange de Botard, Dudard et Monsieur Papillon à propos des universitaires :

BOTARD, à Dudard.

Ce qui manque aux universitaires, ce sont les idées claires, l'esprit d'observation, le sens pratiques.

(Rhinocéros, p.101)

Dans *Macbett*, Ionesco se moque ouvertement des artifices dramatiques employés pour simuler la magie tels les accoutrements des sorcières :

La deuxième sorcière enlève le reste du masque de la première sorcière, c'est-à-dire le nez pointu et ce qui retenait les cheveux de la première sorcière.

(Macbett, p.82)

Cette oscillation entre vérité dramatique et réalité scénique distancie aussi le rôle que jouent les sorcières dans l'action. Par ailleurs, une "vraie" sorcière n'a-t-elle pas le pouvoir de se transformer d'une simple chiquenaude.

Un dernier outil linguistique est employé dans les pièces de notre corpus : les leitmotivs. Dans *l'avenir est dans les œufs*, la Grand-mère répète à tout bout de champ : « *voulez-vous un conseil ?* » sans que personne ne bronche. Il y a aussi le slogan que tous scandent : « *et surtout beaucoup d'omelettes* », « *vive la race blanche* ». Tout cela pour faire l'impasse sur le zombie présent sur scène ou sur les bébés-œufs.

Ainsi, tous les exemples de distanciation que nous venons d'exposer, plus haut, suspendent l'action, la détournent ou la font temporairement oubliée. Mais le fait est que ces épisodes de détour ne font qu'amorcer le pas à une réintégration de l'action avec d'autant plus de panache et d'ampleur. De la sorte, pour l'exemple, donner naissance à des œufs ne pousse-t-il pas le lecteur/spectateur à se questionner au sujet de l'acte même de procréer ? Nous y reviendrons.

Conclusion

Après avoir passé en revue et analysé la nature des signes les plus chargés de signification dans les œuvres de notre corpus, et après avoir identifié une certaine manière à travers laquelle Eugène Ionesco fabrique le cheminement mais aussi le masquage du sens, nous en sommes arrivées à la conclusion que cela va au-delà des rapports imaginaires et symboliques.

S'interroger sur les significations profondes des œuvres que sont *Victimes du devoir*, *Jacques ou la Soumission*, *L'avenir est dans les œufs*, *Rhinocéros* et *Macbett* nous amène à des problématiques d'ordre social et sociocritique.

Et si toutes ces œuvres ne sont que des métaphores, - par effet de ressemblance et d'iconicité -, d'un système social ? Et si le statut et les relations entre les personnages étaient motivés par une dialectique sociale ? Youri Lotman suggère que : « *La structure de l'espace du texte devient un modèle de la structure de l'espace de l'univers.* »¹. C'est ce que nous allons tenter d'identifier et de comprendre dans la troisième et dernière partie de notre thèse.

¹UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, op.cit., p.132.

- Partie III -
Réalité sociale

- Chapitre I -
Sociocritique théâtrale

Introduction

Maintenant que les figures symboliques existant dans le corpus ont été déconstruites et analysées dans le chapitre précédant, il nous est possible, dans l'actuel, de retracer les connexions textuelles d'un point de vue sociocritique.

En outre, nous avons pu identifier, à travers nos lectures, certaines concordances entre les représentations¹ que cultivent Ionesco en tant qu'écrivain, penseur et homme de théâtre et les représentations établies dans notre corpus même. Ces concordances portent sur la place de l'être humain dans la société et ses rapports quant à ses semblables.

Ainsi, nous dresserons dans la première partie de ce chapitre un portrait de sa personne étant donné que sa biographie peut nous être utile pour cerner quelques-unes de ses obsessions qu'il reproduit systématiquement dans les œuvres que nous avons choisi pour corpus.

Ensuite, il faudra passer en revue les acceptions de la sociocritique comme théorie, de manière générale, et identifier les rapports qu'elle tisse avec le théâtre et, plus précisément, le texte dramatique pour montrer la manière dont socialité et théâtralité se conjuguent.

III.I.1 Ionesco, ou la bizarrerie Eugène ?

Dans la tentative de cerner une personnalité aussi disparate que le fût Eugène Ionesco, à la fois en tant qu'homme et écrivain, nous reconnaissons que nous nous engageons dans une entreprise de mutilation. Nous allons, en quelque sorte, jouer le jeu de l'entomologiste, qui pour ses études, entaille un papillon sous l'effet de ses épingles. Néanmoins, cette technique barbare ne permet-elle pas de conserver la beauté de cet être pour l'éternité ?

Nous soutenons que nous ne sommes pas directement intéressées par le parcours biographique de Ionesco. Si, dans le propos qui suit, nous en retracerons certains moments, c'est parce que nous estimons que cela à contribuer à modeler sa

¹ Cette notion sera explicitée dans ce qui suit.

manière de penser et, plus tard, influencer ses rapports à la littérature ainsi que sa façon d'appréhender le genre dramatique.

III.1.1.1 Inclinations idéologiques

III.1.1.1.1 Oppressions roumaines

Eugène Ionesco est né à Slatina en Roumanie le 13 novembre 1909. Il décède à Paris le 28 mars 1994. Ces quatre-vingt-cinq ans de vie ont été d'une grande richesse. De père roumain et de mère française ayant grandi en Roumanie, il passe son enfance entre cette dernière et la France jusqu'à l'âge adulte. Binational et bercé entre deux langues, sa vision des choses quant aux deux espaces géographiques où il a vécu est, cependant, manichéenne.

La Roumanie, pays du père comme il aime à la qualifier, lui inspire étouffement et mépris. Il l'assimile presque à une prison. D'ailleurs, dans les trois recueils¹ qui exposent longuement sa manière de voir le monde, il l'évoque souvent en l'associant à des termes tels que "sombre, noir et froid". Cela est dû, en grande partie, à son régime politique communiste où l'expression individuelle n'existe pas.

En outre, sa compassion envers les intellectuels de l'Est privés du droit de s'exprimer dans leur art comme ils l'entendent, de peur des réactions qu'engendreraient leurs œuvres, renforce son sentiment. Ionesco le sait pertinemment, il n'aurait jamais pu donner à son théâtre la forme que nous connaissons s'il y vivait. De l'enfermement par procuration, voilà ce que l'intellectuel qu'il était éprouvait vis-à-vis de la Roumanie. Orson Welles conforte sa position en déclarant :

M. Ionesco ne s'aviserait sûrement pas d'aller chercher refuge dans les pays totalitaires. Il ne peut guère espérer introduire en contrebande son petit univers intime dans un univers politique où l'intimité est tenue pour crime, et où l'individu souverain est un proscrit.²

¹ A savoir : *Notes et contre-notes, Présent passé présent et Journal en miettes.*

² IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes, op.cit.*, p.151.

L'activité théâtrale inquiète les politiciens selon les dire de Ionesco. De même que toute forme d'art est crainte, le genre dramatique l'est particulièrement étant donné que le contact avec le public se fait sans intermédiaire, pareillement aux messages qu'il renferme. Ionesco souffre pour les artistes de son pays sachant qu'à peu de choses près, il aurait pu partager leur tragédie :

Ainsi, les intellectuels des pays de l'Est essayent, dans la solitude, dans l'incompréhension des intellectuels de l'Occident de gagner petit à petit un peu de liberté : [...] quand ils ont réussi à faire jouer une pièce de théâtre un peu plus libre, de celles qu'on appelle d'Avant-garde, par exemple, ils sont tout heureux. Ils parlent d'amour, ils parlent de la beauté du monde, ils font des critiques, ils s'humanisent, on les met en prison.¹

Sous le joug des autorités despotiques, nul n'avait de choix que celui de se conformer. Le mot d'ordre était de s'assujettir, aucune divergence de pensée n'était tolérée. Il fallait entrer "dans le rang" et tous se ressembler. Ressembler surtout à l'image que le pouvoir avait dessinée et se comporter selon les standards qu'il avait établis. C'est cela que Ionesco nomme **l'effet de massification**².

Autre raison de son mépris pour la Roumanie, et à l'image de ces sujets que l'autorité affectionnait et qu'il dédaignait au plus haut point, son opportuniste de père, en quête constante de galons :

Je n'aimais pas l'autorité, je détestais l'Etat, je ne croyais pas à l'Etat, quel qu'il fût. Pour [mon père], dès qu'un parti prenait le pouvoir, il avait raison. C'est ainsi qu'il fût garde de fer, démocrate, franc-maçon, nationaliste, stalinien. Toute opposition avait tort pour lui. Pour moi, toute opposition avait raison.³

De la sorte, pour son père comme d'autres personnes, suivre tel ou tel partis politiques n'est point une question de conviction mais de pragmatisme aveugle motivé par une convoitise insatiable. Peu importe à qui l'on se soumet, à tort ou à raison, tant qu'il est au sommet de la pyramide du pouvoir. Ionesco ajoute :

¹ IONESCO, Eugène, *Présent passé passé présent*, op.cit., p.263.

² C'est nous qui accentuons.

³ IONESCO, Eugène, *Présent passé passé présent*, op.cit., p.25.

*Tout ce que j'ai fait, c'est en quelques sortes contre lui que je l'ai fait. **J'ai publié des pamphlets contre sa partie** (le mot patrie n'est pas supportable puisqu'il signifie le pays du père ; mon pays était pour moi la France. [...]) J'ai été condamné pour les pamphlets que j'ai écrits contre l'armée et les magistrats de son pays. J'en étais fier. Je sais que toute justice est injuste, et que **toute autorité est arbitraire**, même si cet arbitraire est appuyé par une foi ou bien une idéologie facile à démystifier.¹*

Il est clair qu'attribuer l'opinion de Ionesco à l'égard de son père à un Œdipe non dépassé serait simpliste. Pour lui, son père n'était que l'illustration parfaite de ce qu'il nommait **la contagion des idées** qui se manifeste par un mimétisme comportemental. L'individu ne répond plus ainsi à sa volonté individuelle mais cherche, par tous les moyens, à correspondre à la volonté du groupe.

Contrairement à ce que la critique de son temps avait clamé, Ionesco tendait vers le politique. Sa façon de percevoir le monde et ses opinions qu'il ne cachait pas le démontraient. Certaines de ses œuvres dont celles constitutives de notre corpus aussi. C'est sous ce prisme que nous les examinerons dans le chapitre suivant.

Dans cette optique, Ionesco a été monté au Portugal comme auteur résistant. Nous ignorons s'il aurait cautionné cette étiquette puisqu'il nourrissait une méfiance affirmée vis-à-vis des révolutions et des révolutionnaires. Selon lui, ces derniers en remplaçant l'ancien régime qu'ils ont renversé, instaurent un nouveau qui ne peut être, au final, que totalitaire. Ionesco se méfiait de tout et remettait tout en cause. S'il devait s'assujettir à une chose, ce serait **le culte du doute**.

III.1.1.1.2 Fantômes français

La France, pour Ionesco, aux antipodes de la Roumanie est le pays de la liberté. Après maintes va et vient entre deux, il s'y installe définitivement à long terme. Même s'il y avait trouvé refuge et maîtrisait sa langue depuis son enfance grâce à sa mère, il n'en demeurerait pas moins un apatride comme tant d'autres ayant fui avant lui, ou au même moment, leurs pays respectifs :

¹ *Ibid.*, p.23-24.

*Les Français gênent Ionesco. Les Français ne comprennent pas Ionesco. Toutefois, il se considère Français lui-même, mais se sent également devenir de plus en plus Roumain [...] **Son fort attachement politique** ne fait qu'alourdir cette double appartenance. [...] **Se sentir métèque en France tout comme se sentir métèque en Roumanie**, vivre en Roumain en France, respirer le Français en Roumanie¹*

Dans les faits, nous n'avons pas grand-chose à ajouter sur sa vie française. La meilleure façon de l'explorer c'est de le faire par le biais de sa littérature, d'autant plus que Ionesco est la figure emblématique du théâtre français d'Avant-garde.

III.1.1.2 Pérégrinations littéraires

Robert Abirached a dit au sujet d'Eugène Ionesco qu' : « *il est l'Aristophane du théâtre nouveau bâti sur les décombres du verbe.* »². Lui s'étonne des étiquettes dont on le gratifie : « *Je suis paraît-il un auteur dramatique d'avant-garde.* »³. Somme importante de choses a été énoncée à son sujet, et même ceux qui ne le connaissent que de réputations dirons que son théâtre est de l'Absurde⁴.

Ionesco n'a entamé sa carrière dramatique qu'à la quarantaine. Il a vu passé son statut d'auteur joué dans de petits théâtres qu'on avait de la peine à remplir à celui de l'auteur célèbre de l'Odéon théâtre de France. Également auteur de la pièce la plus jouée dans le même pays, comme nous l'avions déjà évoqué dans le premier chapitre de notre première partie.

Pour couronner cela, c'est le premier écrivain à recevoir de son vivant l'honneur d'être publié dans la prestigieuse collection de *la Pléiade* des éditions Gallimard. De surcroît, il est élu à l'Académie française, le vingt-deux janvier mille neuf-cent-soixante-dix, par dix-huit voix contre neuf :

Il me semblait que c'était très audacieux de ma part de penser faire partie d'une Académie qui, en plus de trois siècles, a réuni les noms les plus grands de la littérature française, j'allais dire de la littérature mondiale. Par la suite, d'autres académiciens me

¹ GHITA, Bogdan, *Eugène Ionesco un chemin entre deux langues*, Paris, Harmattan, 2011, p.176.

² ABIRACHED, Robert, *op.cit.*, p.401.

³ IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, *op.cit.*, p.75.

⁴ Chose que nous réfutons depuis le début de ce travail, du moins quant aux œuvres de nos corpus.

firent l'amitié et l'estime de décider pour moi que je n'étais pas tout à fait indigne d'appartenir à la Haute Assemblée dont vous faites partie, Messieurs. Il y a eu François Mauriac, le comte d'Ormesson, Pierre Gaxotte, Paul Morand, René Clair, Jean Guéhenno, Jean Rostand, Maurice Genevoix ainsi que mon ami et médecin Jean Delay qui me fait l'honneur de me recevoir. Qu'irai-je faire, m'étais-je dit, au milieu de tant de savants et d'érudits ? Mais j'aurais été bien stupide et bien orgueilleux de ne pas faire confiance à ceux qui me font confiance.¹

A relire les mots de Ionesco, il nous est possible d'imaginer sa timidité et sa retenue à l'instant même où il prononçait son discours. Il savait que cette consécration bien méritée venue au bout d'un long périple n'était pas gagnée au départ :

Ainsi ce n'est que lorsque j'ai écrit pour le théâtre, tout à fait, par hasard et dans l'intention de le tourner en dérision, que je me suis mis à l'aimer, à le redécouvrir en moi, à le comprendre, à en être fasciné ; et j'ai compris ce que, moi, j'avais à faire.²

L'étonnement et la distance vis-à-vis de son œuvre ainsi que lui-même sont des attitudes typiquement ionesciennes. En outre, **le doute et l'interrogation**, qu'il est tout à fait logique de mettre sur un plan d'égalité, constituent les bases de sa philosophie :

Rien n'est plus fort que le pourquoi, rien n'est au-dessus du pourquoi, parce qu'il y a à la fin un pourquoi sans réponse possible. En effet, de pourquoi en pourquoi, d'échelon en échelon on arrive au bout des choses. Ce n'est que lorsqu'on arrive de pourquoi en pourquoi, au pourquoi sans réponse, que l'homme est au niveau du principe créateur, face à l'infini, égal peut-être l'infini. Tant que l'on peut répondre au pourquoi on se perd, on s'égaré dans les choses.³

Dans ses propos, Ionesco associe souvent "tout" et son contraire, en opposition voire paradoxalement comme synonyme, ce qui confère à sa langue une poéticité oxymorique particulière.

¹ IONESCO, Eugène, « Discours de réception à l'académie française », le 25 février 1971, [en ligne : <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-eugene-ionesco>]. Consulté le 05 mai 2014.

² IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, op.cit., p.59.

³ IONESCO, Eugène, *Journal en miettes*, Paris, Gallimard, 1967, p.37.

Après avoir déclaré un propos, il le tourne en dérision. Il affirme une chose puis soutient l'inverse. Cette remise en cause perpétuelle est, peut-être que, ce qui le rend « *tout à fait pertinent par rapport à nos angoisses contemporaines dans la société moderne* »¹.

Et c'est à ce titre que nous arrivons à la sociocritique pour, dans un second temps, déchiffrer les signes du social dans les œuvres de notre corpus.

III.I.2 Socialité, sociocritique et représentativité

III.I.2.1 De la socialité

De tous les rapports qu'entretient la littérature avec la réalité, avec le monde à l'entour, celui qui semble le plus naturel vu qu'une certaine logique intuitive l'impose comme allant de soi, c'est son rapport avec la société.

Ce lien puise ses sources dans le paradigme qui prône que :

*Tout phénomène littéraire, comme tout autre phénomène idéologique, est simultanément déterminé de l'extérieur (de manière extrinsèque) et de l'intérieur (de manière intrinsèque). De l'intérieur, il est déterminé par la littérature elle-même, et de l'extérieur par d'autres sphères de la vie sociale.*²

Ainsi, cette passerelle qui unit la littérature, et par extension l'œuvre littéraire, « *avec la sémosis sociale environnante [Duchet]* »³ est ce que l'on nomme la socialité.

Bâti sur le même modèle que la littérarité, – tout comme la théâtralité⁴ –, ce terme désigne de manière claire et sans équivoque le : « *statut social dans le texte et non le statut social du texte* »⁵. De la sorte, la socialité naît de l'intégration de la dimension sociale dans le tissu textuel, au cours de l'activité narrative.

¹ DEMARCY-MOTA, Emmanuel in RAMADE, Frédéric, *op.cit.*

² BAKHTINE, Mikhaïl in SAYRE, Robert, *La sociologie de la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2011, p.136.

³ BARA, Olivier, « Présentation » in *Sociocritique du théâtre, op.cit.*, p.08.

⁴ Concept étudié dans la partie I, chapitre 1.

⁵ FAYOLLE, Roger, « Quelle sociocritique pour quelle littérature ? », *Littérature*, n° 1, p.14 in DUCHET, Claude, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p.215.

Quant au statut social du texte, il est intéressant du point de vue d'autres disciplines. Dans le titre suivant, nous démêlerons les éventuelles ambiguïtés qui puissent subsister entre les deux.

III.1.2.2 Sociocritique ou Sociologie de la littérature ?

La discipline ayant pour objet l'étude de la socialité est la sociocritique. Toutefois, les théories qui s'y rapportent se confondent souvent avec une discipline voisine qui n'est autre que la sociologie de la littérature. Certains théoriciens les placent en analogie, d'autres les clivent d'entrée.

Pierre Zima suggère que les deux termes sont synonymes. Cependant, il les définit d'un point de vue textuel :

une sociologie du texte a donc deux aspects essentiels : elle étend son champ de recherches à toute la textualité en tenant compte des idéologies, des théories, des littératures, des textes commerciaux spécialisés. En même temps, elle se propose d'analyser les aspects linguistiques, discursifs de ces phénomènes.¹

Paul Dirx rapproche, sous certains aspects, les deux disciplines. Toutefois, il caractérise la "sociologie du texte littéraire" dite "sociocritique" par le fait qu'elle doit : « d'abord se concentrer sur le social dans les textes – à leur "socialité" »²; différente de la "sociologie du texte littéraire" dite "sociologie des faits littéraires" (au sens étroit) : « tout ce qui relève des textes dans la société : leurs conditions de production, de diffusion et de réception. »³. En résumé, il sépare « l'analyse textuelle (ou critique savante) [de] la sociologie ? »⁴.

Dans la même perspective, Ruth Amossy valide cette distinction avec aplomb :

La sociocritique n'est pas une sociologie de la littérature et elle n'a pas seulement la littérature pour objet mais tous les ensembles socio-sémio-tiques. Si elle privilégie la littérature dans ses études

¹ ZIMA, Pierre V., *Texte et société*, Paris, L'Harmattan, 2011, p.11.

² DIRKX, Paul, *Sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2000, p.09.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

des phénomènes socio-grammatiques, c'est parce que la littérature en offre les états et les modes les plus complexes¹

Finalement, en revendiquant la même posture relativement à une signification dramatique, Olivier Bara distingue lui aussi de façon évidente entre la sociologie du théâtre : « *histoire culturelle du théâtre²* » et la sociocritique du théâtre.

Dans ce qui suit, nous détaillerons les principes de la théorie sociocritique loin de ses rapports avec quelque sociologie de la littérature/du théâtre.

III.1.2.3 Fondements de la théorie sociocritique

Depuis son avènement, la sociocritique laisse entendre que : « *La société est devenue la référence explicative du phénomène esthétique* »³. Fondateur de la discipline à partir des années soixante-dix en France, Claude Duchet a pour objectif de : « *montrer que toute création artistique est aussi une pratique sociale, et partant production idéologique* »⁴.

D'ailleurs, les études et théories sociocritiques ont quasiment toujours tendances à verser dans l'idéologie⁵. L'exemple le plus célèbre est la théorie de "la vision du monde" de Lucien Goldmann qui s'inspire grandement des principes marxistes où : « *La sociocritique cherche scrupuleusement à déchiffrer [les] marques [socio-économiques] et à lire notamment, dans les textes littéraires, les luttes idéologiques à différents moments de la lutte des classes* »⁶.

Bara considère, d'ailleurs, que Goldmann est quelque part l'un des ancêtres de la sociocritique puisque sa démarche a le mérite d'être structurée. Néanmoins, il réfute sa théorie puisqu'il lui reproche de fournir un jugement total, voire arrêté, sur

¹ AMOSSY, Ruth, DUCHET, Claude, « Entretien avec Claude Duchet » in *Littérature, Analyse du discours et sociocritique*, n°140, décembre 2005, p.132. [En ligne : http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2005_num_140_4_1916]. Consulté le 17 septembre 2017.

² BARA, Olivier, *op.cit.*, p.14.

³ LONCLE, Stéphanie, « Le théâtre, la littérature et les valeurs marchandes. Une analyse sociocritique de Chatterton et Ruy Blas entre hier et aujourd'hui » in *Sociocritique du théâtre, op.cit.*, p.77.

⁴ DUCHET, Claude, « Positions et perspectives », *Sociocritique, op.cit.*, p.3.

⁵ « *Au sens moderne, l'idéologie désigne le système des idées, considérées comme des modes de représentation, perception et projections, où l'impensé joue un rôle capital.* » in ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain, *op.cit.*, p.292.

⁶ FAYOLLE, Roger, *op.cit.*, p.215.

l'œuvre alors que c'est en inadéquation avec la réalité littéraire. Bara, plus pragmatique, admet qu'une œuvre, dans son ensemble, est la somme de multiples discours sociaux (politiques, psychologiques, amoureux...etc.) souvent contradictoires¹ et loin d'être cumulatifs.

De notre point de vue, nous préférons nous éloigner de cette pensée unique, – qu'elle soit de souffle marxiste ou autre –, et optons pour une sociocritique "ouverte". C'est pourquoi, il nous paraît que la lutte des classes, notamment, est un élément social à explorer parmi d'autres.

Nous n'inventons rien. Et Bara, dans sa réflexion, ne fait que remonter à la thèse sociocritique originelle défendue par Claude Duchet qui s'énonce comme ceci :

Il n'y a pas de texte 'pur'. Toute rencontre avec l'œuvre, même sans prélude, dans l'espace absolu entre livre et lisant, est déjà orientée par le champ intellectuel où elle survient. L'œuvre n'est lue, ne prend figure, n'est écrite qu'au travers d'habitudes mentales, de traditions culturelles, de pratiques différenciées de la langue, qui sont les conditions de la lecture. Nul n'est jamais le premier lecteur d'un texte, même pas son 'auteur'. Tout texte est déjà lu par la 'tribu' sociale, et ses voix étrangères – et familières – se mêlent à la voix du texte pour lui donner volume et tessiture.²

III.1.2.4 Représentations théâtrale et sociale

L'œuvre littéraire est une mosaïque issue de tant de fragments sociaux. Une question s'impose alors : de ces fragments, lesquels retient-on au juste ? Est-ce que certains méritent plus que d'autres d'être conservés ? La sélection de ces fragments est-elle fortuite ou relève-t-elle d'un acte délibéré de l'auteur ? Tout cela nous amène à une problématique de représentation :

Par rapport à l'homme, sujet pensant, le monde, tout ce qui est extérieur au moi, n'existe que selon l'idée qu'il s'en fait. Nous ne connaissons que des phénomènes, nous ne raisonnons que sur des apparences ; tout vérité en soi nous échappe ; l'essence est inattaquable. C'est ce que Schopenhauer a vulgarisé selon cette formule si simple et si claire : le monde est ma représentation. Je ne vois pas ce qui est ; ce qui est, c'est ce que je vois. Autant

¹ BARA, Olivier, *op.cit.*, p.12.

² DUCHET Claude, « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, 1971, p.86.

*d'hommes pensants, autant de mondes divers et peut-être différents.*¹

Constat de base : une représentation est le summum de la subjectivité, elle en est même l'incarnation.

Au XIX siècle, dans une optique sociocritique, «*la conscience collective représentée est celle d'une société tout entière, soit tout au long de son histoire, soit à une période particulière.*»². Sayre rajoute que la représentation peut avoir pour cible un pays, un espace géographique précis (le Maghreb), une ethnie³... Or dans notre cas, ce qui nous concerne directement, ce sont les représentations sociales associées aux représentations théâtrales dans un nombre précis de pièces d'Eugène Ionesco.

Le jeu de mot ne saurait être éludé mais la question pour ce qui est du sens du terme "représentation" demeure posée :

*Elle est « l'instrument d'une connaissance médiate qui fait voir un objet absent en lui substituant une "image" capable de le remettre en mémoire », la relation représentative étant « mise en rapport d'une image présente et d'un objet absent, l'une valant pour l'autre » (Chartier, 1998 [1989], p. 79). Et c'est parce que les représentations ne sont pas ce qu'elles représentent [...] représenter, c'est non seulement faire apparaître mais aussi, par le fait même, conférer une signification à l'objet représenté. Rendre présent, c'est, en somme et nécessairement, représenter d'une certaine manière, au détriment d'autres possibles.*⁴

La représentation définie de cette manière conforte l'idée que, qu'elle soit d'ordre social ou théâtral, elle est le fruit d'un acte de sélection à la fois castrateur et amplificateur des traits de "quelque chose".

Cela nous rappelle la définition du signe⁵ (sémiotique). Par conséquent, signe et représentation s'entremêlent : « *De nature toujours sémiotique, les représentations*

¹ GOURMONT, Rémy de, *Préface au livre des masques*, 1896 in ILLOUZ, Jean-Nicolas, *op.cit.*, p.137.

² SAYRE, Robert, *La sociologie de la littérature*, *op.cit.*, p.141.

³ *Ibid.*

⁴ GAGNON, Alex, « Représentation » in GLINOER, Anthony, SAINT-AMAND, Denis, *Le lexique socius [En ligne : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/189-representation>]*. Consulté le 10 septembre 2017.

⁵ « *Quelque chose qui tient lieu d'autre chose* ». KOWZAN, Tadeusz, *op.cit.*, p.11 in Partie II, chapitre 1.3.1 Figure du signe théâtral.

peuvent mobiliser plusieurs médias et relever de plusieurs genres discursifs spécifiques et codifiés »¹. C'est ce que nous essayerons d'expliquer dans le titre suivant.

III.I.3 Réalisme, masquage et sociocritique

III.I.3.1 Réaliste ou pas la sociocritique ?

Il est d'usage, ou du moins l'a été au XIX et XXe siècle, que les recherches et analyses sociocritiques s'attardent sur des corpus d'ordre purement romanesque. En outre, elles se restreignent à des thématiques précises d'inspiration socio-réaliste (comme dans le drame, le roman historique...etc.).

Ruth Amossy indique en relation avec cet état de fait que :

*Selon Duchet, c'est parce qu'il est langage, et travail sur le langage, que le texte littéraire dit le social. Il ne le fait pas seulement à partir de sa thématique, mais aussi à travers ses façons de dire, de moduler le discours social, d'orienter le regard du lecteur sur le réel. Tel reste jusqu'à ce jour le principal intérêt de la sociocritique. Recherchant la dimension sociale au cœur même de l'écriture, elle engage à découvrir ce que les textes nous révèlent de la société passée et présente, même lorsqu'ils se refusent à en traiter explicitement. Un poème de Laforgue, un récit de Gracq ou de Pinget, ne disent pas moins le social qu'un roman de Balzac, de Zola ou de Maupassant.*²

Par ses propos, elle brise une certaine frontière que l'usage académique a fixée depuis fort longtemps quant aux genres examinés par la sociocritique.

D'ailleurs : « *Quoi qu'on pense, toute œuvre a une fonction sociale, qu'elle soit répressive ou progressive, éclairante sur la société ou masquante.* »³. Le degré de réalisme d'une œuvre n'est pas, automatiquement, qualitativement révélateur de sa

¹ GAGNON, Alex, *op.cit.*

² AMOSSY, Ruth, « La "socialité" du texte littéraire : de la sociocritique à l'analyse du discours. L'exemple de *L'Acacia* de Claude Simon », p.1 in GLINOER, Anthony, SAINT-AMAND, Denis, *Carrefours de la sociocritique*, [En ligne : <http://ressources-socius.info/index.php/reeditions/24-reeditions-de-livres/carrefours-de-la-sociocritique/126-la-socialite-du-texte-litteraire-de-la-sociocritique-a-l-analyse-du-discours-l-exemple-de-i-l-acacia-i-de-claude-simon>]. Consulté le 10 septembre 2017.

³ DEMARCY, Richard, *op.cit.*, p.375.

socialité. De surcroît, – et nous l’avons démontré précédemment dans ce travail¹ –, le “réel” scripturaire ne se superpose pas à la réalité telle quelle.

Les mots disent, montrent et décrivent des symptômes du social. Il est de ces symptômes des ostensibles et d’autres plus dissimulés, mais en définitive :

*la sociocritique : celle-ci, en effet, ne s’attache pas à la lecture littérale des contenus évidents ; elle s’attaque au déchiffrement des signes complexes du social portés par le texte conçu comme une configuration de signes – Claude Duchet le rappelle : “ ce qui à l’origine nous préoccupait, c’était bien la socialité du texte, de l’écrit littéraire, théorisé sous ce nom, et **moins la sociabilité affichée, instrumentalisée en discours ou figures explicites, que la socialité secrète, implicite voire inconsciente**”²*

III.1.3.2 Socialité de l’imaginaire

Maintenant que nous avons réglé la question de la socialité et du réalisme, saisi qu’ils ne sont pas d’emblée intrinsèques, nous allons questionner l’imaginaire à proprement parler au regard de la sociocritique.

Dans le chapitre I de la deuxième partie, nous conclûmes que « *le discours fictionnel [fait] référence par la métaphore, [c’est un] système symbolique.* »³. De cette manière, une analyse des réseaux imaginaires et symboliques pourrait aboutir à des pistes sociocritiques, du moins si l’on parvient à leur appliquer correctement la démarche sociocritique.

Il est à noter que l’analyse sociocritique n’a jamais eu de méthodes ou de lois strictement canonisées. Si l’on se réfère à Claude Duchet, – obligatoirement, tous les chemins mènent à lui –, c’est au moyen d’un travail minutieux sur la langue que le caractère social d’une œuvre est décelé.

Qui plus est, il est stipulé qu’ : « *Il n’y a pas de structures dans l’imaginaire qui existent indépendamment de l’histoire⁴ [...] L’histoire s’inscrit dans le texte selon des modalités qui sont celles de l’imaginaires.* »⁵. Par conséquent, il est tout à fait

¹ Partie II, chapitre I.1.1 Le réel, une réputation à examiner.

² BARA, Olivier, *op.cit.*, p.10. C’est nous qui accentuons.

³ DUCROT, Oswald et SCHAEFFER, Jean-Marie, *op.cit.*, p.373-374.

⁴ L’histoire étant évidemment une composante de la dimension sociale.

⁵ LAFORGUE, Pierre, *L’Édipe Romantique. Le jeune homme, le désir et l’histoire en 1830*, Grenoble, Elug, 2002, p.55.

admissible de découvrir une socialité dans les signes imaginaires ou symboliques, étant donné que : « *Les signes sont eux-mêmes des connaissances sociales* »¹.

Le théâtre symboliste « *instaure donc un rapport fonctionnel entre le contenu des pièces et le monde réel, dans une esthétique de la symbolisation et de la transfiguration mythique des rapports sociaux critiqués, puis fantasmés.* »². Ainsi, il suffit d'inverser la vapeur de ce processus et de déconstruire le fondement de cette esthétique pour en atteindre le sens profond, la portée sociale.

Dans le titre suivant, nous pourrions aborder la démarche sociocritique plus exhaustivement surtout en transposition au genre théâtral.

III.I.4 Sociocritique et théâtre : un mariage à fêter

III.I.4.1 La socialité : du roman au théâtre

Dans les années soixante, Eugène Ionesco l'avait déjà souligné : « *On dit, avec raison, que le théâtre est en retard sur les autres manifestations littéraires et artistiques de notre temps* »³. Claude Duchet surenchérit fin des années soixante-dix en disant que : « *La question, on en conviendra, se pose au théâtre d'une tout autre façon, et il était souhaitable que la sociocritique s'aventurât hors du champ romanesque* »⁴.

Duchet d'ailleurs n'a jamais hésité à travailler sur des corpus dramatiques, pourtant cela n'a pas pour autant motivé ses contemporains et héritiers à faire de même. Ainsi, l'enjeu de la sociocritique théâtrale est double.

Premièrement, ça passe par une réévaluation du statut même de la sociocritique, trop enclavé. A un moment donné, il a fallu que la sociocritique songe à tout : « *texte : fiction, roman, poésie ou théâtre – tout ce qui relève d'une "intervention*

¹ SPEZE-VOIGT, « Alternative sémiotique », in *Sémiotique, Recherches internationales*, Cahier n°81, p.20 in UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, op.cit., p.10.

² PELLOIS, Anne, « Le théâtre symboliste : de la critique sociale et politique à l'utopie civique et théâtrale » in *Sociocritique du théâtre*, op.cit., p.105.

³ IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, op.cit., p.296.

⁴ DUCHET, Claude, « *Théâtre et sociocritique : la crise de la parole dans deux pièces de Musset* » in DUCHET, Claude, *Sociocritique*, op.cit., p.147.

individué sur les mots qui convoient le cours des choses” »¹, allant jusqu’à : « étend[re] ses objets au-delà du domaine balisé de la littérature (sans renoncer à une saisie de la singularité du texte littéraire), vers toute forme de dispositif sémiotique, le message publicitaire ou la recette de cuisine [...] »².

Deuxièmement, par une reconsidération plus soignée des rapports entre étude sociocritique et genre théâtral étant donné que, empiriquement, le roman a toujours pris le pas sur le théâtre de façon complètement écrasante.

Pourtant, Jean Duvignaud établit dans sa *Sociologie du théâtre* des points communs entre social et théâtral : « *Si le roman crée un microcosme social, le théâtre produit plutôt une “situation sociale” en mettant en interactions “des agents” – selon l’expression de Bourdieu – dans des rôles sociaux.* »³.

Au demeurant, comment pourrait-on douter de la valeur sociale d’une œuvre théâtrale ? Tout est social dans le théâtre : le fait d’y aller par exemple, aussi découvrir l’actualité théâtrale en affiches placardées sur les murs de sa ville...etc. Certes, ces exemples comportementaux relèvent plutôt d’une sociologie du théâtre ; toujours est-il, la nature de l’œuvre théâtrale autour de laquelle tout cela s’organise est intrinsèquement sociale.

Les comédiens qui jouent, êtres de chair, êtres vivants qui clament des mots pour d’autres êtres vivants face à eux. Le théâtre est l’art de l’instant, l’art du vivant donc il serait contre nature de prétendre en tronquer la socialité.

A partir du moment où l’acte scripturaire est aussi conditionné par l’environnement de l’auteur, – qu’il l’accepte ou le refuse –, l’œuvre qu’il projette par la médiation des personnages (la double énonciation) est un acte constant de paramétrage social en vue de l’obtention de la bénédiction du public.

Qui plus est, quand le metteur en scène intervient, il laisse également des marques de ses idéologie et esthétique personnelles qui sont, encore une fois, soutenues par ses propres codes sociaux.

¹ POPOVIC, Pierre, « La sociocritique, Définition, histoire, concepts, voies d’avenir », *Pratiques*, n°151-152, décembre 2011, p.7-38 in BARA, Olivier, *op.cit.*, p.07.

² BARA, Olivier, *op.cit.*, note de bas de page, p.07.

³ SAYRE, Robert, *op.cit.*, p.187.

Notre propos peut trouver résonance dans deux pièces : *Macbett* et *Rdjal Ya H'lalef*¹. Elles sont, à notre sens, l'incarnation parfaite de la socialité combinée à la théâtralité. Ces deux adaptations transculturelles², la première, nous l'avions déjà dit, de *Macbeth* et la seconde de *Rhinocéros*, montrent bien comment les auteurs opèrent des changements de codes sociaux sur les œuvres pour les mettre à jour contextuellement, les rendre plus lisibles quant à l'actualité socio-politique et de, telle manière, plus accessibles au public.

C'est ainsi qu' : « *il apparait légitime d'attribuer une fonction sociocritique au théâtre également puisque, Claude Duchet le rappelle, "histoire et politique sont liées et [...] le théâtre est le lieu par excellence où s'exprime artistiquement cette liaison"* »³⁴.

En résumé, cette nouvelle perspective sociocritique demande de nouvelles façons d'observer les textes dramatiques que ce soit au niveau de la lecture ou de l'analyse.

Conséquence, cette démarche aura un autre point positif : permettre de porter un regard neuf sur la production théâtrale d'Avant-garde, chose qui nous concerne au plus haut point.

Il faudra d'ailleurs attendre l'automne 2012 pour voir publier un ouvrage académique entièrement consacré à la *Sociocritique du théâtre* sous la direction d'Olivier Bara. Ce projet a l'originalité et l'audace de s'intéresser à un panel disparate de textes dramatiques et de présenter des suggestions concernant les approches qu'il faudrait adopter pour marier théâtre et sociocritique.

¹ FETMOUCHE, Omar, *Rdjal ya h'lalef*, mise en scène BOUGUERMOUH, Abdelmalek, Théâtre de Bejaïa, 1989. Dans cette pièce, le rhinocéros est permuté par un sanglier (halouf, pluriel h'lalef, le titre signifie "Hommes sangliers") pour répondre à une symbolique de connotation islamique. Le sanglier étant interdit à la consommation dans cette religion, les significations qui lui sont corrélées sont, par conséquent, péjoratives.

² Déjà définie dans la Partie I, chapitre II.

³ DUCHET, Claude, « Théâtre, Histoire et Politique sous la Restauration » in *Romantisme et politique, 1815-1851*, Paris, Armand colin, 1969, p.281.

⁴ FOREST, Marjolaine, « "La lâcheté n'est point un crime, le courage n'est pas une vertu" : défaillances de l'Histoire, défaillances du corps dans Lorenzaccio, Chatterton et Ruy Blas » in *Sociocritique du théâtre, op.cit.*, p.57.

III.I.4.2 Sociocritique du théâtre ou sociosémiotique

Dans l'intention d'explorer les œuvres de notre corpus sous le prisme de la sociocritique, il nous a fallu nous intéresser à son fonctionnement dans le texte dramatique.

Pour Sayre : « *une sociologie du théâtre doit analyser sociologiquement le message qui résulte du "mixage" de ces niveaux sémiotiques [les différents composants du genre théâtral verbal, gestuel, décoratif...etc]* »¹. Quant à Pavis², comme le cas des théoriciens que nous citerons ci-dessous, il examine le rapport de la sociocritique et du théâtre sous l'œil d'une analyse discursive de la parole même s'il suggère aussi que la sociocritique s'attèle aux composants de la mise en scène.

Néanmoins, puisque nous nous inscrivons dans une dramaturgie textuelle, tout ce que nous évoquerons de la mise en application de la sociocritique sera restreint au cas du texte uniquement.

L'approche sociocritique, ici, est donc envisagée comme le produit d'une forme d'analyse de l'énonciation³. Chose qui nous renvoie aussitôt aux travaux d'Anne Ubersfeld en matière de dramaturgie textuelle, accès justement sur une sémiotique de ladite énonciation.

Cette démarche prend ici le nom de sociosémiotique : « *une sociocritique du théâtre devrait envisager une "socosémiotique" croisant les méthodes et les disciplines, prenant en compte texte et représentation* »⁴.

Il y a de cela un moment déjà que Pierre Zima a employé ce terme de "socosémiotique". Dans son entendement, en littérature, il est moins question de problèmes sociaux que de problèmes sociolinguistiques :

*c'est au niveau lexical que l'irruption de la réalité sociale dans le langage est d'emblée repérable. [...] [cependant] on ne saurait limiter la recherche sociosémiotique au domaine lexical. Car c'est au niveau sémantique qu'il faut tenter de représenter l'articulation des intérêts collectifs (sociaux)*⁵

¹SAYRE, Robert, *op.cit*, p.187.

² *Dictionnaire du théâtre*, *op.cit*, p.231.

³ Définie dans la Partie I, II.3.2.2.2 La parole, fabrique du mouvement.

⁴ BARA, Olivier, *op.cit*, p.09-10.

⁵ ZIMA, Pierre V., *op.cit*, p.63-65.

Pour transposer ce propos au théâtre, il faudrait revenir à sa définition la plus sommaire à savoir "texte écrit pour être joué sur scène". Nous avons déjà établi dans la première partie de ce travail que l'écriture dramatique porte en elles les soubassements même de la nature théâtrale. Par conséquent, la socialité du texte dramatique s'obtient grâce à une sociocritique de la parole, une sociosémiotique :

Traitée comme un élément scénique relevant d'un système sémiotique, la parole ne perd pas pour autant sa signification symbolique, celle dont la revêt tel moment du social et de l'histoire qui en règle l'emploi, le rituel, la créance, qui lui assigne des lieux officiels d'exercice, en fixe les effets attendus, en mesure l'efficace ou la vanité. Le théâtre exhibe un usage socialisé de la parole et son texte peut faire retour sur cet usage, en prenant dans sa perspective la valeur même de la parole et de ce qui la nomme, en fondant une problématique sur l'échange verbal qui le constitue. Toute crise textuelle de la parole, toute insistance sur la parole, est le symptôme d'un malaise, de conflits au niveau de ce qu'elle est censée transmettre.¹

Conclusion

Après avoir réconcilier théâtre et sociocritique, non pas qu'il y avait désaccord mais plutôt incompréhension, nous sommes parvenue à la conclusion qu'il est tout à fait possible de déchiffrer le social à partir du théâtral.

En outre, le fait d'exposer un portrait d'Eugène Ionesco nous a permis de cibler certaines de ces attitudes idéologiques qui se retrouvent dans ses discours sociaux "dans le texte". Nous avons d'ailleurs été frappée par le degré de concordance entre les deux.

Nous allons essayer dans le chapitre suivant de l'illustrer en identifiant toute forme de symptôme social à travers les pièces de notre corpus, et aussi de mettre le doigt sur la/les idéologie(s) qui domine(nt).

¹ DUCHET, Claude, « Théâtre et sociocritique : la crise de la parole dans deux pièces de Musset » in DUCHET, Claude, *op.cit*, p.147.

- Chapitre II -
Sociocritique ionescienne

Introduction

Dans le présent chapitre, toutes les réflexions que nous avons déjà entreprises dans les autres nous mènent vers une dernière interrogation : notre problématique sociale. Pour le rappel, nous cherchons à comprendre comment Ionesco traite dramaturgiquement la question de la place de l'individu dans la société et cela à travers les pièces de notre corpus ?

Ces pièces ayant pour point de convergence une sorte d'effet de pression que la collectivité impose au personnage principal afin d'effectuer quelque chose. En d'autres termes, l'individu est quelque part harcelé par les membres du groupe qui l'entoure pour accomplir quelque chose.

Ainsi, nous allons essayer de comprendre les mécanismes qui contribuent à ce phénomène que Ionesco qualifie de massification, ses étapes et enjeux. Quelles en sont les conséquences sur l'individu ? Demeure-t-il indemne ou bien sa nature s'en voit altérée car : « *La tendance de toute société est d'uniformiser. La morale et la pensée établie "uniformisent" tout le monde.* »¹

Ce paradigme, tel que nous l'avons constaté dans le chapitre précédent, relève d'un parallèle entre la pensée ionescienne et son écriture dramatique. Toutefois, le genre dans lequel s'inscrit notre corpus suppose qu'il n'y ait pas de trace sémantique de surcroît sociale. Nous émettions alors une double hypothèse. La première stipule qu' :

*on peut être social malgré soi, puisque nous sommes pris tous, dans une sorte de complexe historique et que nous appartenons à un certain moment de l'histoire [...] je vois le social, c'est-à-dire plutôt l'expression historique du temps auquel nous appartenons, ne serait-ce que par le langage*²

Cet aveu de l'auteur, cette confession presque malgré lui vu qu'il a toujours prétendu être en dehors de l'histoire, nous ramène à l'optique sociolinguistique de Zima en particulier, aux théories sociocritiques ancrées dans le langage de manière général.

¹ IONESCO, Eugène, *Présent passé passé présent*, op.cit., p.149.

² IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, op.cit., p.64.

Cela nous conduit à notre seconde hypothèse qui invoque le principe que : « Cette transposition [de l'actualité politico-sociale] est mise en place à travers certaines modalités ou régimes de symbolisation de l'histoire, régimes dont le principal et le plus facilement repérable est celui de l'allusion. »¹.

De la sorte, les conclusions du chapitre « Stratifications significatives », où nous avons levé le mystère sur les éléments symboliques, vont nous aider à comprendre la nature de la socialité de *Victimes du devoir, Jacques ou la Soumission, L'avenir est dans les œufs, Rhinocéros et Macbett*.

III.II.1 Positionnement actanciel de la massification

III.II.1.1 De la distance à la réintégration du sens

Si *Macbett* et *Rdjal ya H'lalef*² changent leurs environnements référentiels en comparaison à *Macbeth* et *Rhinocéros*, une analyse sociocritique contextualisée s'appliquant aux deux cas serait quasiment similaire dans sa démarche. Nous nous expliquons : si les rapports symboliques diffèrent dans le premier cas par rapport au second, les enjeux actanciels demeurent inchangés d'une pièce à l'autre.

C'est en cela que le recours au schéma actanciel de Greimas est intéressant. Il est pertinent parce qu'il fait justement abstraction des querelles sémantiques et interprétative et révèle la structure narrative profonde de l'œuvre, dépouillée de tout artifice.

Nous avons présenté dans le chapitre II.2 les différents protocoles qui font que le sens est distancié. Une fois les éléments symboliques démêlés, les composants fantastiques domptés, le sens est pleinement réinjecté dans les œuvres. Mais qu'importe, le schéma actanciel ne s'en préoccupe point : il est centré sur les éléments qui façonnent la structure narrative et modulent l'action.

D'ailleurs, les figures symboliques que nous avons identifiées semblent se superposer, chacune à sa façon, à un actant et remplissent de la sorte des fonctions narratives dans le texte dramatique.

¹ MELAI, MAURIZIO, « *Sylla* d'Etienne Jouy, ou "le lendemain de Waterloo" : régimes tragiques de symbolisation de l'histoire » in *Sociocritique du théâtre*, op.cit., p.41.

² Voir Partie III, I.4.1 La socialité : du roman au théâtre.

Pourtant, Anne Ubersfeld juge le schéma actancier impraticable sur le texte dramatique¹ alors que Pavis pense tout à fait le contraire. Le schéma actancier serait transposable : l'adjuvant sera, par exemple, l'actant dont la représentation est positive et l'opposant péjorative.²

Dans une optique sociocritique, le schéma actancier jouit d'une qualité : il permet d'organiser les rôles sociaux :

*Les actants du discours – sujet, anti-sujet – objet, destinataire, anti-destinataire, adjuvant, opposant – représentent des rôles sociaux dont la distribution reflète des hiérarchies sociales. Regardons de plus près la définition greimasienne du "destinataire" qui apparaît comme la figure dominante du discours en tant que structure narrative : "le destinataire (autorité sociale qui charge le héros d'une certaine mission de salut) investit le héros du rôle de destinataire, et investit ainsi une relation contractuelle, étant entendu que l'accomplissement du contrat sera sanctionné par une récompense"*³

Cependant, ces rôles sont parfois difficiles à démêler. Tant dans une réalité littéraire (dramatique) que sociale, un personnage, tel un individu, est de nature versatile. Il ne peut donc pas, automatiquement, être enfermée dans une seule fonction, correspondre à un seul actant. Si le schéma actancier aide à organiser les caractères sociaux du personnage : « *Il n'est pas exclu qu'un personnage poursuive en même temps ou l'une après l'autre des actions contradictoires ou apparemment telles.* »⁴

III.II.1.2 Schémas actanciers du corpus

Dans ce qui suit, nous allons dresser les schémas actanciers relatifs à chacune des pièces de notre corpus. En outre, nous allons distribuer certains actants en fonction des figures symboliques qui leur correspondent⁵.

¹ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, op.cit., p.45.

² PAVIS Patrice, *Le théâtre contemporain*, op.cit., p.140.

³ GREIMAS, Algirdas, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970, p.234 in ZIMA, Pierre V., op.cit., p.14-15.

⁴ RYNGAERT, Jean-Pierre, op.cit., p.119.

⁵ Telles qu'établies dans les tableaux de la Partie II, chapitre II.3.2.2 Objets et figures symboliques. Par exemple : les parents sont l'allégorie de l'autorité.

En soi, le degré symbolique qui détermine le type de figure qu'elle soit métonymie, métaphore ou autre ne nous concerne pas ici. Ce qui nous intéresse, c'est l'emploi de la figure symbolique tous traits significatifs confondus dans une acception sociale.

Nous commençons par *Victimes du devoir* :

<i>Destinateur</i> Le Policier* / Nicolas *(f. de l'autorité étatique)	<i>Objet</i> Rechercher Mallot (f. quête inachevée)	<i>Destinataire</i> Le Policier, l'Etat, la justice
<i>Adjuvant</i> Le Policier Madeleine (f. de la trahison)	<i>Sujet</i> Choubert (f. de la victime)	<i>Opposant</i> Choubert, Nicolas

Dans l'exposition, Choubert, dans un rôle d'homme stéréotypé, lit le journal et Madeleine raccommode les chaussettes en gentille épouse. Plus tard, on comprend qu'elle est loin d'être passive. Elle est à la fois l'adjuvant de Choubert mais aussi du Policier. Elle aiguillonne le premier dans sa mission et joue à l'assistante du second qui n'est autre que le destinateur.

Le Policier est un représentant de l'état, il cherche à imposer ses lois. D'ailleurs, dans l'épilogue, après que Nicolas l'a tué, il s'installe à sa place au sens propre comme figuré. Nicolas en devenant destinateur et figure de l'autorité, s'assurera que Choubert continue sa mission. La réitération de ces mêmes rôles actanciels explique l'épanadiplose narrative.

Place au schéma de *Jacques ou la Soumission* :

<i>Destinateur</i> Les parents et Grands-parents Jacques + les parents Robert (f. de l'autorité familiale)	<i>Objet</i> Aimer les pommes de terre au lard/Epouser Roberte I ou II (f. du couple, de la féminité, de la fertilité)	<i>Destinataire</i> La société, la famille
---	--	--

<i>Adjuvant</i> Tous	<i>Sujet</i> Jacques (f. du vilain petit canard)	<i>Opposant</i> Jacques
--------------------------------	---	-----------------------------------

Si Jacques est le sujet de cette œuvre, il n'est pas un sujet au sens classique du terme. Jacques serait plutôt un anti-sujet car il cherche à être en dehors de l'action, en dehors de tout. Cependant, sa famille tente par tous les moyens de lui imposer un rôle social qu'il fait tout pour saborder. C'est pour cette raison qu'il est opposant.

A ce niveau, les adjuvants sont nombreux étant donné que toutes les approches sont à prendre quand il s'agit d'obliger Jacques à poursuivre sa tâche. Les plus importants sont précisément Jacqueline et Roberte.

Jacqueline n'est pas seulement la sœur de Jacques. Elle est surtout le médiateur entre le destinataire, les parents et grands-parents, et lui.

Quant à Roberte, qu'il s'agisse de la première ou la seconde, elle est l'adjuvant de l'ultime recours qui doit réussir là où les autres ont échoué, c'est-à-dire convaincre Jacques. En outre, Roberte I et Roberte II sont permutables. Si elles sont jouées par la même actrices, elles correspondent au même personnage, de surcroît au même actant.

Dans *L'avenir est dans les œufs* la dynamique actancielle en place est la même que dans la pièce précédente. Qui plus est, Jacques, accompagné de son épouse cette fois-ci, est investi d'un nouvel impératif : engendrer.

<i>Destinateur</i> Les parents et grands-parents (f. de l'autorité familiale)	<i>Objet</i> Les œufs (f. du succès du projet initié par la famille)	<i>Destinataire</i> La famille, l'humanité
<i>Adjuvant</i> Tous Jacques (f. de l'instrument biologique) Roberte (f. de la fertilité)	<i>Sujet</i> Jacques et Roberte	<i>Opposant</i> Jacques + Roberte (f. unité du couple : amour)

En admettant que tous forment des adjuvants pour Jacques et Roberte, les personnages féminins sont plus enclins à participer à cette activité reproductive. Jacques Mère, Jacques Grand-mère, Roberte Mère et Jacqueline aident Roberte à se mettre en condition. D'ailleurs, au moment fatidique c'est Jacqueline qui fait office d'accoucheuse.

Passons au schéma de *Rhinocéros* où le changement d'adjuvant et d'opposant est à retenir pour saisir la suite :

<i>Destinateur</i> La rhinocérite (f. maladie idéelle, mode de pensée)	<i>Objet</i> L'être humain	<i>Destinataire</i> Le groupe social
<i>Adjuvant</i> Personne / Tous* sauf Bérenger *(f. de l'abdication)	<i>Sujet</i> Se métamorphoser	<i>Opposant</i> Tous/ Personne sauf Bérenger* *(f. de la résistance)

Dans cette pièce, à la différence des autres, le destinateur et le sujet ne sont pas de nature matérielle. Du moins, pas en soi mais on en mesure l'effet sur l'ensemble des personnages.

Au départ, les habitants du village, voisins, amis et collègues sont effarés par la rhinocérite. Ce premier rapport à la maladie donne lieu à la première configuration actancielle ou tous s'opposent au déroulement de l'action. Du coup, il n'y a aucun adjuvant.

Ultérieurement, les personnages deviennent un à un rhinocéros. En renonçant à leur humanité, ils cèdent le terrain à la maladie. Seul opposant à ce massacre : Bérenger, figure de la résistance.

Allons au schéma actanciel de *Macbett* :

<i>Destinateur</i> Les sorcières	<i>Objet</i> Remplacer Duncan	<i>Destinataire</i> Macbett et Lady Duncan
--	---	--

(f. du mal + de l'autorité)	(f. du pouvoir)	
<i>Adjuvant</i> Banco Lady Duncan (f. du désir de semer le trouble et la mort)	<i>Sujet</i> Macbett (f. de l'ambition malsaine)	<i>Opposant</i> Macol (f. de la vengeance), Lady Duncan (f. de la vérité)

Dans cette pièce, nous sommes face à un cas distinct des autres. Macbett est le seul personnage du corpus qui s'en donne à cœur joie de revendiquer son objet. D'accord, au départ il est le digne serviteur de Duncan mais les choses changent carrément quand les sorcières interviennent.

D'ailleurs, le destinataire ici est d'ampleur imposante : les sorcières sont le pygmalion de Macbett, leur présage le crée de toute pièce. De la sorte, les sorcières sont aussi figure d'autorité pour Macbett.

Les projets de Macbett furent presque atteints : il a remplacé l'archiduc, épousé l'archiduchesse et s'apprêtait à savourer cette "victoire". C'est là que Macol et Lady Duncan s'opposent et mettent fin à cette mascarade. Macol en destituant Macbett deviendra le sujet de cette fable, celui qui brigue le pouvoir. Ainsi, Duncan fut remplacé par Macbett qui fut remplacé par Macol.

Lady Duncan est un double actant : adjuvant et opposant de Macbett. Cela dépend de la perspective dont le récit la présente. Si l'on admet qu'elle est la sorcière, elle est donc celle qui a guidé Macbett dans son projet machiavélique. Si, par contre, son identité a été usurpée comme elle le prétend, elle devient son opposant en révélant les ficelles de l'affaire.

III.II.1.3 Tous pour un, un pour tous ?

Pour revenir à l'idée d'organisation des rôles sociaux par le biais du schéma actanciel, nous allons mettre en parallèle les caractéristiques des adjuvants et des opposants.

Dans les versions de schémas actanciels que nous avons retenues, le nombre d'adjuvants et d'opposants est loin d'être équilibré. La première catégorie en compte plusieurs, la deuxième avoisine le un. Ce n'est pas un hasard.

Madeleine et le Policier, en adjuvants, constituent la quasi-totalité des personnages de *Victimes du devoir*. Dans les autres pièces, à l'exception de *Macbett*, tous sont associés dans ce sens-là. Il y a clairement un rapport de force qui s'installe entre le destinateur et l'opposant. Or le nombre d'adjuvants fait pencher la balance du côté du destinateur.

Destinateur et adjuvants sont du même côté, forment un même groupe. L'opposant dès lors qu'il refuse les conditions établies par le destinateur se retrouve dissocié de la masse.

Le fait que le destinateur (figure de l'autorité) soit regroupé dans le même camp que tous ces adjuvants crée le phénomène de massification. Par ailleurs, cette intention de vouloir tout ranger sous la même égide donne naissance à deux groupes : ceux qui "sont pour" et ceux qui "sont contre".

Le cas de *Macbett* est différent parce qu'il n'est pas actant de l'opposition. Et pourtant, dans sa quête du pouvoir de Duncan, il s'oppose à l'ordre tel qu'il est instauré. Nous l'expliquerons plus tard de façon plus détaillée.

III.II.2 Sociocritique d'une société ionescienne

Nous arrivons au point culminant : retracer la socialité des pièces d'Eugène Ionesco que nous étudions. Cependant, à ce stade une question s'impose. Dans une tentative sociocritique, l'élément historique est indispensable, indissociable. Comment alors mettre la main dessus dans les œuvres de notre corpus, œuvres d'Avant-garde et dont le rapport au temps est particulier¹.

Il n'y a pas d'ancrage contextuel dans les pièces. Il n'y a pas une indication relative à une date précise ni à une époque. Le créneau temporel étant indéfini, il faut essayer de trouver le moyen de deviner la trame narrative à travers le temps indépendamment de ses indices.

¹ Voir Partie I, chapitre II.6 Arrêter le temps.

Il semble que l'histoire s'émane de certains éléments thématiques. Dans les pièces, action à part, le propos est relatif à des époux, une famille, une communauté et des sujets de la cour¹. Ces éléments sont banals, ils se retrouvent depuis la nuit des temps dans la littérature.

En outre, le rapport qu'entretiennent les individus/personnages qui s'inscrivent dans ces rapports thématiques, de surcroît rapports sociaux, remonte aussi à la nuit des temps. Il y a toujours eu des mariages, des membres partageant une filiation et des voisins. Les rois, reines et leurs serviteurs ont toujours existés et existent encore.

C'est dans cette structure sociale que le rapport au temps s'obtient. Il est défini par cette historicité perpétuelle qui ne sera jamais à bout de souffle. Ionesco présente ainsi un cliché de l'histoire hors du temps qui est justement à l'exemple de tous temps. Un fragment de l'histoire qui ne cesse d'être réitéré.

Une fois les aspects sémantiques mis à plat, il nous apparaît que chacune des pièces présente sa propre esquisse d'une structure sociale. Ionesco crée dans ses œuvres les facettes de sa propre société imaginaire.

Mais, au fait, qu'est-ce qu'une société exactement ? :

tous les sociologues s'accorderont pour dire qu'une société est plus qu'une collection d'individus qui coexistent sur un même territoire. Pour « faire société », il faut que les individus forment une unité plus vaste et soient reliés entre eux par des liens, des règles, une culture commune et des interactions. [...] – la « société française » par exemple – car même si tous les Français ne se connaissent pas les uns les autres, leur vie est en partie régie par des règles et des institutions communes.²

C'est précisément à ce titre que dans *Victimes du devoir*, *Jacques ou la Soumission*, *L'avenir est dans les œufs*, *Rhinocéros* et *Macbett*, Ionesco dresse une représentation de la société telle qu'il se la conçoit, en inventant des codes et des structures pour régir la vie de ses personnages :

Quel est le point commun entre, le mariage, le baccalauréat, l'euro, le football et le prix Goncourt ? Ce sont des institutions. Les

¹ Liste des éléments thématiques dans l'ordre respectif des pièces du corpus.

² DORTIER, Jean-François, *Le dictionnaire des sciences sociales*, Auxerre, Sciences humaines, 2013, p.329.

institutions sont des réalités humaines forgées autour de règles communes, leur permettant de se comprendre, de coopérer, d'agir en commun. Sans règles du jeu, aucun match de foot ne serait possible ; sans code de la route, la circulation automobile serait presque qu'impossible, sans la monnaie représentant une valeur conventionnelle donnée, aucun commerce développé ne pourrait exister.¹

III.II.3 Représentations sociales dans le corpus

III.II.3.1 Répartition des rôles sociaux

Ce qui est aussi propre à une société, c'est que chacun doit y jouer un rôle. C'est justement à ce niveau que les règles sociales prennent forme. D'ailleurs, c'est pour cette raison que nous avons établi les schémas actanciels des pièces où rôle actanciel et social se confondent. Ainsi, le destinataire, figure de l'autorité, définit la mission du sujet, ce qui engendre des adjuvants et des opposants.

Si nous comptons plus d'adjuvants que d'opposants dans le corpus, c'est parce que certains respectent les règles de l'organisation sociale fixées par la figure d'autorité et d'autres non. Ça passe aussi par le respect de la mission qui est assignée ou pas. Nous allons essayer de comprendre cette dynamique.

III.II.3.1.1 Rôle, autorité et obligation dans *Victimes du devoir*

Dans *Victimes du devoir*, Choubert déclare à propos du détachement-système que : « *cela demande le sacrifice de certaines commodités individuelles* » (*Victimes du devoir*, p.14). Madeleine assure que : « *Dans la société, chacun à sa mission sociale bien déterminée !* » (*Victimes du devoir*, p.19) et c'est dit de la manière la plus explicite qui soit !

C'est ainsi qu'on assigne à Choubert l'impératif de trouver Mallot. Quant au Policier, dans son échange avec Nicolas, il affirme que : « *Je ne suis qu'un soldat* » (*Victimes du devoir*, p.93), c'est pour cette raison qu'il meurt en victime du devoir.

¹ *Ibid.*, p.185-186.

Nicolas a un rôle flou, il tombe comme un cheveu sur la soupe on ne sait d'où pour semer le trouble momentanément. En reprenant le statut du Policier, cela ne tarde pas à se remettre en place et la machine à tourner à plein régime...mais Choubert ne trouve pas Mallot.

Le fait qu'un policier mène un interrogatoire interminable sur un citoyen tout ce qu'il y a de plus banal pour l'obliger à lui livrer un individu perdu de vue, nous fait penser à la collaboration¹. En admettant que Choubert livre Mallot, qu'il accepte de collaborer, tout irait bien pour lui.

III.II.3.1.2 Rôle, autorité et obligation dans *Jacques ou la Soumission*

Jacques a deux missions. La société dans lequel il évolue définit deux lois suprêmes : manger des pommes de terre au lard et se marier.

Au début, l'hostilité des membres de la famille Jacques à son égard est incompréhensible. On ne sait pour qu'elle cause elle le persécute. Ce n'est que lorsque Jacques fait cette déclamation que la situation prend sens :

*JACQUES : Tirons-en les circonstances, les ficelles m'y obligent.
C'est dur mais c'est le jeu de la règle. Elle roule dans ces cas-là.
(Débat de conscience muet. Seulement de temps à autre : "Chro-
no-mé-trable, chro-no-mé-trable ?" Puis finalement très haut :)
Eh bien oui, oui, na, j'adore les pommes de terre au lard !
(Victimes du devoir, p.44)*

Cette obligation intégrée, sa famille fait vite d'enchaîner avec la seconde : lui présenter une fiancée pour qu'il l'épouse étant donné que :

Dans les sociétés simples, ainsi que dans les sociétés paysannes traditionnelles, le mariage se présente comme un acte d'ordre politique et économique ; les décisions dans ce domaine sont prises par les lignages et les groupes familiaux, qui contrôlent ainsi directement le processus de leur reproduction. Dans les sociétés industrielles développées comme la France, choix du conjoint et formation du couple sont devenus une affaire d'ordre

¹ Nous utilisons ce terme dans l'acception qu'il acquière lors de la Deuxième Guerre mondiale. Un collabo' -, diminutif de collaborateur, - est une personne qui collabore avec l'occupant, qui lui fournit des informations et se fait son complice.

privé, ce qui ne les empêche pas de rester un chaînon majeur de la reproduction de la société.¹

En l'occurrence, le choix de la conjointe de Jacques n'a rien de privé ni de romantique. Épouser celle que lui présente ses parents est sa tâche et il ne peut s'y dérober.

C'est en fonction de cette idée que Jacqueline fait tout pour l'en convaincre. Elle représente sa conscience. Jacqueline semble être son alter égo féminin tel le prénom qu'elle porte qui n'est autre que celui de son frère féminisé. L'insoumission est-elle masculine et la raison "sociale" féminine ? En tous cas, pour parler du rôle de sa fille, Mère Jacques dit : « *Oh, ma fille sait toujours arranger les choses ! c'est son métier, d'ailleurs* » (*Jacques ou la Soumission, p.52*).

Pour ce qui est de la dite fiancée dont le statut d'épouse se profile déjà à l'horizon, Jacques Père interroge : « *est-ce qu'elle a des troncs* » (*Victimes du devoir, p.51*), ce qui est une référence à son organe reproducteur, son utérus. Plus tard, elle répondra par : « *Je m'y connais en travaux agricoles* » (*Victimes du devoir, p.64*), allusion à la fertilité.

Cependant, pour accomplir sa mission, il lui faut convaincre Jacques de l'épouser. Conséquence, elle est un agent social par séduction, c'est ce qui lui permet d'atteindre son objectif : « *Robert Père : Toi...Monte la garde et fais ton service !* » (*Victimes du devoir, p.62*). Elle a le devoir d'embrigader Jacques.

III.II.3.1.3 Rôle, autorité et obligation dans *L'avenir est dans les œufs*

Les deux canevas sociaux précédemment illustrés sont toujours de vigueur. En outre, Jacques et Roberte sont pourvus d'une nouvelle charge : engendrer.

Jacqueline est toujours au service de ses parents et ne fait que répéter : « *Compris papa. Bien, papa. A vos ordres, papa.* » (*Victimes du devoir, p.83*). De même pour Roberte : « *Oui papa, oui maman...* » (*Victimes du devoir, p.90*). Toutes deux sont chargées, encore une fois, de mener Jacques vers cet objectif commun.

¹ BOUDON, Raymond, BESNARD, Philippe, CHERKAOUI, Mohamed et LECUYER, Bernard-Pierre, *Dictionnaire de la sociologie*, Larousse, 2012, p.140.

Si dans le cas de Roberte le fait d'enfanter fait partie intégrante de sa tâche, – vu la référence à la fertilité dans *Jacques ou la Soumission* –, ça ne coule pas de source dans celui de Jacques qui se met à (se) poser des questions...

Tous ont mission de le convaincre, et lorsqu'il se met à pleurer suite à la nouvelle de la mort de son grand-père, il y a une acclamation générale : « Ça y est » (*Victimes du devoir*, p.90) parce qu'ils sont contents de le voir céder. Jacques en étant émotif sera plus facile à persuader.

D'autre part, est-ce la seule raison qui fasse que Jacques se mette à pleurer ? Ou bien c'est à cause de cette obligation de se reproduire ? Jacques Père lui dit : « Jacques, mon fils, courage. Produis ! Sois un homme ! » (*Victimes du devoir*, p.97). Cet acte n'est qu'un fardeau de plus, si Jacques n'y répond pas favorablement, il n'est point un homme. Il n'est rien.

Qui plus est, il a la charge de couvrir les œufs car comme le fait connaître son père : « Dans notre famille, c'est le rôle de l'homme. (A Jacques fils.) Allons, lève-toi ! » (*Victimes du devoir*, p.103).

III.II.3.1.4 Rôle, autorité et obligation dans *Rhinocéros*

Dans l'exposition, Jean fait la leçon à Bérenger et lui explique comment se comporte un citoyen exemplaire. A l'image de toute structure sociale qui se respecte, il y a des modèles à suivre et Jean s'érige en tant que tel :

Jean

Mon cher, tout le monde travaille et moi aussi, moi aussi comme tout le monde, je fais tous les jours mes huit heures de bureau, moi aussi, je n'ai que vingt et un jours de congé par an, et pourtant, pourtant vous me voyez. De la volonté, que diable !...

(Rhinocéros, p.20)

Voilà ce qu'il faut faire : vous vous habillez correctement, vous vous rasez tous les jours, vous mettez une chemise propre.

(Rhinocéros, p.51)

Jean décrit ainsi les normes de socialisation d'une personne : le travail, la, une tenue adéquate, l'estime de soi...etc., choses qui échappent à Bérenger. Ionesco peint,

à travers le discours de Jean, une microstructure sociale où il est possible de lire une certaine lutte des classes.

D'ailleurs, dans l'acte II tableau I, les personnages doivent pointer au moment où ils arrivent au bureau. Cette séquence n'est qu'une image basique de la bureaucratie que vivent les employés à l'exemple de la blouse de travail qu'ils doivent porter (*Rhinocéros*, p.101).

Même si les personnages sont pléthore dans *Rhinocéros*, la dualité du couple Jean/Bérenger est celle où la socialité est la plus lisible puisqu'elle oppose une personne socialement cautionnée face à une autre qui ne l'est pas. Cet état de fait se confirme par la transformation de Jean et non de Bérenger. Voilà que s'impose une nouvelle norme sociale à suivre : un bon citoyen est un citoyen qui se métamorphose.

III.II.3.1.5 Rôle, autorité et obligation dans *Macbett*

Macbett, à son tour, a un modèle et contrairement à Bérenger, il fait sciemment le choix de le copier : « *Je tâche de ressembler à ce modèle. J'essaye d'être courageux, vertueux, loyal et bon comme lui* » (*Macbett*, p.21). Il s'agit de l'archiduc Duncan pour lequel Macbett a juré allégeance.

Par conséquent, le rôle de Macbett consiste à exécuter tous ses ordres, quels qu'ils soient :

Macbett
Là voilà toute neuve. (Il remet son épée dans le fourreau, boit la cruche du vin, tandis que l'ordonnance sort de scène par la gauche). Non pas de remords, puisque c'étaient des traitres. Je n'ai fait qu'obéir aux ordres de mon souverain. Service commandé. [...]

(Macbett, p.30)

C'est aussi le cas de Banco et de tous les gens à la cour. La règle d'or est de satisfaire l'archiduc.

Seulement, les tendances, même sociales, changent. Macbett se laisse corrompre par son désir de pouvoir et les tentations qu'il cultive pour une femme. A partir de cet instant, un nouveau modèle social prend place : assassiner l'archiduc. A

eux trois, Macbett, Lady Duncan et Banco mettent le crime à la mode. Ils réussissent là où ont échoué Glamiss et Candor.

Maintenant que les rôles et tâches de chacun ont été définis, il serait utile de s'intéresser de manière plus soutenue aux cas des opposants.

III.II.3.2 Conjoncture individuelle et sociétale

Nous allons nous arrêter aux cas de ces individus qui n'acceptent pas le cours des choses, qui refusent les règles, soit parce qu'elles les incommode, soit parce qu'elles ne leur conviennent pas.

Qu'advient-il au juste pour ces opposants ? Ont-ils d'ailleurs le choix de réagir de cette manière ? Il semblerait que non. Nous avons expliqué, plus haut, que l'opposant est doté d'une représentation péjorative. Nous allons vérifier ce constat.

Nous allons recourir à une sociosémiotique de la parole en étudiant l'argumentation de ce rapport conflictuel qui oppose société et individu car il nous paraît que c'est la démarche qui sied le mieux au texte dramatique.

De surcroît, nous allons mettre l'accent sur le point de vue de l'individu-opposant sachant que celui de la société et ses exigences est déjà connu respectivement à chaque pièce.

III.II.3.2.1 Individu versus société dans *Victimes du devoir*

La discussion de Choubert et Madeleine sur les différents genres théâtraux (*Victimes du devoir*, p.15) prend d'abord des airs d'affrontements dialectiques. Madeleine insiste sur le fait qu'elle soit « *comme tout le monde* » et que Choubert « *va faire une psychose* » à trop réfléchir la question théâtrale. Et pour cause, il ne faut pas réfléchir !

Madeleine est une figure du socialement admis, rangée du côté de la société, elle ne fait que répéter mécaniquement ses diktats. Quand parfois le sort de Choubert la turlupine, le fait de se rappeler que c'est une opération ordonnée par l'administration l'apaise : « *MADELEINE, pleurant : Qu'avons-nous fait ! Mais il le fallait*

n'est-ce pas ? Tout ceci est légal ? » (Victimes du devoir, p.45). Elle n'oserait point contester l'autorité, bien au contraire.

Le Policier est d'ailleurs présent pour assurer le bon respect de la loi. C'est un agent de massification et tous les moyens sont bons pour que Choubert accomplisse sa mission. Dans la séquence suivante, le Policier, dans un acte similaire à de la torture, impose à Choubert de manger un gros morceau de pain pour pouvoir continuer sa tâche :

CHOUBERT : Je viens de diner, Monsieur l'Inspecteur principal, je n'ai pas faim, je ne mange pas beaucoup le soir...

LE POLICIER : Mange !

CHOUBERT : Je n'ai pas envie. Je vous assure.

LE POLICIER : Je t'ordonne de manger, pour avoir des forces, pour boucher les trous de la mémoire !

CHOUBERT, plaintivement : Ah ! si vous m'obligez...

L'air dégoûté, il dirige lentement la nourriture vers sa bouche en geignant.

(Victimes du devoir, p.91-92)

Et Choubert s'exécute, avale bouchée par bouchée, jusqu'à vomir (*Victimes du devoir p.103*). Choubert ingère le pain comme on ingère certaines normes sociales : à contre cœur, sans motivation parce que l'on ait obligé.

Choubert est fatigué de toute cette situation, à bout de forces physiques et mentales, incapable de trouver Mallot :

CHOUBERT, comme un enfant qui se défend : C'est pas ma faute... J'ai cherché partout. J'ai pas trouvé... C'est pas ma faute... Vous m'avez surveillé, vous avez bien vu... Je n'ai pas triché.

(Victimes du devoir, p.85)

Il n'est lui-même pas convaincu de ce qu'il est en train d'entreprendre, il invente des "sorte de" d'assertions qui ne sont finalement que des semblants de réponse.

Choubert a beau essayé, il n'y arrive pas, le pauvre. Ce n'est pas de la mauvaise foi de sa part, contrairement à ce que pensent Madeleine et le Policier, c'est tout simplement au-dessus de ses moyens. Trouver Mallot est une mission irréductible.

Mais, les gens autour de lui ne manifestent, à aucun moment, ne serait-ce qu'un semblant de compassion à son égard. Les attaques fusent, les obligations s'affirment jusqu'à verser dans la dictature :

LE POLICIER : [...] La patrie qui t'a vu naître a besoin de toi. [...] Et la récompense pour qui trouvera Mallot ! Si tu perds ton honneur, m'entends-tu, il te restera la fortune, l'uniforme, les honneurs !... Que veux-tu de plus ?

(Victimes du devoir, p.79-82)

Cette incompréhension n'est pas à en faveur de Choubert. Impuissant face à ce qui se passe, il récolte les foudres de son entourage :

LE POLICIER : Je vous l'ai dit. Il est lourd quand il doit être léger, trop léger quand il doit être lourd, il est déséquilibré, il n'adhère pas à la réalité !

MADELEINE, à Choubert : Tu n'as pas le sens de la réalité !

(Victimes du devoir, p.87)

La sentence est prononcée : Choubert est fou, c'est un inadapté. Il ne fait donc pas parti du reste du monde, les normaux, les sociaux.

Il n'est pas dupe de sa situation, il en souffre énormément. Il éprouve une solitude que rien ne peut consoler : « *CHOUBERT : Il est dur d'être seul au monde ! Ah, si j'avais eu un fils ! [...] Je ne suis qu'un homme après tout. » (Victimes du devoir, p.75).*

III.II.3.2.2 Individu versus société dans *Jacques ou la Soumission*

La scission entre Jacques et sa famille s'annonce dès la première ligne de la pièce à travers cette didascalie initiale : « *Sauf Jacques, les personnages peuvent porter des masques. » (Jacques ou la Soumission, p.35).*

D'ailleurs, plusieurs éléments de de la dramaturgie nous font sentir cette distance qui ne cesse de se creuser entre les deux : les dispositions spatiales des personnages sur scène faisant que Jacques demeure à plusieurs reprises isolé tout seul et l'accessoire, cité plus haut, qu'il ne porte pas et qui le désolidarise visiblement du groupe.

De la distance scénique aux mesures radicales, Jacques se voit renier par son père à deux reprises pour un motif très simple : son refus d'appliquer ce qu'il lui impose :

JACQUES PERE : Tu n'es pas mon fils. Je te renie. Tu n'es pas digne de ma race. [...] tu te montres indigne, à la fois de tes ancêtres, de mes ancêtres, qui te renient au même titre que moi, et de tes descendants qui certainement ne verront jamais le jour et préfèrent se laisser tuer avant même qu'ils n'existent. Assassin !
(Jacques ou la Soumission, p.38-39)

Le père Jacques revient sur sa décision quand Jacques abdique et décide d'accepter le canevas alimentaire. Il le renie une seconde fois après que Jacques a décliné la proposition de mariage : « *JACQUES PERE : [...] La réalité est bien celle-ci : tu n'aimes pas les pommes de terre au lard, tu ne les as jamais aimées. Tu ne les aimeras jamais !!!* » (*Jacques ou la Soumission, p.61*).

Le fait que Jacques n'applique pas la première règle suffit à faire de lui un hors loi qui n'appliquera jamais aucune règle, en l'occurrence le mariage. En raison du poids de ces codes sociaux car, tel que le précise Jacques père : « *Toute la tradition, toute, est avec [lui]* » (*Jacques ou la Soumission, p.39*), Jacques prend simultanément la figure du mauvais fils et aussi du mauvais citoyen.

Le père est la figure de la légitimité sociale, il est avec sa famille et belle-famille, dans son bon droit et c'est ainsi que le reniement de Jacques prend un aspect d'excommunication. Jacques est chassé de la famille parce qu'il en refuse les sommations. En revanche, consentir à épouser Roberte, met fin aux conflits sociaux de Jacques.

Nous avons recensé les différentes qualifications dont usent les proches de Jacques à son égard en fonction de son refus ou acceptation des règles. Nous les classerons sous les termes de socialisé/excommunié. Nous n'avons pas précisé l'auteur étant donné qu'ils se recoupent tous sous le statut de figure de l'autorité.

Excommunié		Socialisé	
Fils/enfant	p.36	"mon fils, tu es vraiment	p.44

Partie III : Réalité sociale
Chapitre II : sociocritique ionescienne

		mon fils.”	
Veau Monstre Têtu Sourd et muet	p.37	Petit Jacquot Mon chou	p.45
Pas bien élevé	p.38	Fils de fils. Mon fils, solennellement	p.46
Praticide (pour parricide) Fils/vice	p.39	Mon gendre Bon <i>Dida. Jacques fils</i>	p.54
Fils de porc Maudit	p.40	Mon Jacques Chat	p. 72
Actographe Brocanteur Frère	p.41		
Chronométrable	p.43		
Chou-fleur	p.55		
Jacques, mauvais fils	p.57		
Un étranger intransigeant	p.62		

Il y a un hic quant à l’analyse du point de vue de Jacques sachant qu’il est plutôt taciturne. Jacques répond à ses interlocuteurs mais il est rarement à l’origine de l’énonciation.

La première fois qu’il s’exprime, c’est suite à l’annonce de sa chronométrabilité. Découvrir qu’il est un être destiné à mourir fait qu’il entre en interaction avec ses semblables. Est-il possible d’en déduire que se socialiser, c’est apprendre à mourir ?

Jacques n’est pas à l’aise pour s’exprimer sur le plan personnel tandis que Roberte si. Quand elle parvient finalement à gagner sa confiance, il lui fait cette révélation¹ :

JACQUES : [...] Je n’ai pas voulu accepter la situation. Je l’ai dit carrément. Je n’admettais pas cela. [...] On me promet des décorations, des dérogations, des décors, des fleurs nouvelles, une autre tapisserie, un autre fond sonore. Quoi encore ? J’insistai. Ils me jurèrent de me donner satisfaction. Ils l’ont juré, rejuré,

¹ L’extrait suivant est un extrait condensé de la tirade de Jacques qui s’étale sur deux pages.

promesse formelle, officielle, présidentielle. [...] Ils m'ont trompé... Et comment m'en sortir ? Ils ont bouché les portes, les fenêtres avec du rien, ils ont enlevé les escaliers.

(Jacques ou la Soumission, p.66)

Contextuellement, les "ils" font référence à ceux qui se rangent du côté de la famille de Jacques, du bon côté, celui de la société. Les "ils" ont plusieurs méthodes pour "vous" corrompre, pour vous allécher.

Toutefois, Roberte est la plus grande corruptrice¹ puisqu'elle réussit à faire que Jacques accepte les règles sociales :

Jacques ne veut pas entrer dans l'ordre social, c'est-à-dire dans l'ordre bourgeois, dans l'ordre de la famille mais il ne veut pas non plus entrer dans l'ordre cosmique, dans l'ordre métaphysique, dans l'ordre biologique, or une belle qui a trois nez ou trois visages se charge de le rendre esclave de la sexualité donc de la biologie et par la biologie de la société.²

Résultat des courses : Jacques n'est plus seul contre tous, il rejoint la masse.

III.II.3.2.3 Individu versus société dans *L'avenir est dans les œufs*

Dans la quasi-totalité de *L'avenir est dans les œufs* comme à la fin de *Jacques ou la Soumission*, Jacques est dans le rang et tout le monde en est parfaitement satisfait. Quand le moment de pondre arrive, Jacques se met étrangement à éprouver de fortes douleurs :

*JACQUES FILS (mains sur le ventre) : Aïe ! Aïe ! Aïe ! Aïe ! Aïe !
Aïe ! Aïe !*

*JACQUELINE, fort, pour qu'on entende de l'autre côté : Maman,
maman, ça y est, il est dans les douleurs de l'enfantillage³ !*

(L'avenir est dans les œufs, p.99-100)

Éprouver ces douleurs n'est pas logique même dans une œuvre aussi farfelue que celle-ci. Si c'est Roberte qui pond, pourquoi Jacques souffre-t-il le martyr ? C'est

¹ Nous avons expliqué dans les chapitres précédents comment Roberte a séduit Jacques en usant ouvertement de ses attributs sexuels.

² IONESCO, Eugène in RAMADE, Frédéric, *op.cit.*

³ Pour dire l'enfantement.

justement parce que Jacques est un martyr au service de l'obligation sociale dont il est investi.

A l'image de Choubert qui doit rendre des comptes à la patrie, Jacques est coincé dans la même situation :

JACQUES PERE : Couve, couve pour la gloire et la grandeur des nations, pour l'immortalité !

(L'avenir est dans les œufs, p.103)

Jacques père voit dans le fait de pondre une sorte d'acte divin, çà lui monte à la tête. Conséquence, dès leur venue au monde, les œufs suscitent une effervescence troublante :

JACQUES PERE : Comme ils sont tous frais, ils valent bien vingt francs pièce ! On peut les faire à la coque ! [...]

continuant son jeu : De la chair à saucisson !

JACQUES GRAND-MERE : Des omelettes ! Beaucoup d'omelettes !

(L'avenir est dans les œufs, p.102-106-107)

On porte sur les œufs un regard inquiétant voire dépourvu de considération. La progéniture de Jacques et Roberte est envisagée comme produit de consommation, précisément de la nourriture. Ainsi, on leur ôte leur potentiel viable. C'est à croire qu'on les "étouffe dans l'œuf" au sens propre du terme.

Il nous semble que cette représentation morbide et traumatisante, – étant donné que les œufs sont assimilés ici à des bébés, – a pour inspiration l'essai satirique de Jonathan Swift, *A Modest proposal*¹, dans lequel il suggère de transformer les enfants en mets pour en finir avec les soucis qu'ils engendrent pour leurs parents d'une part, mais aussi pour régler le problème de la pauvreté en Irlande d'autre part.

¹ Extrait : « Pour empêcher les enfants des pauvres en Irlande d'être à charge pour leurs parents et pour leur pays et pour les rendre utiles au public [...] et c'est précisément lorsque les enfants sont âgés d'un an que je propose de prendre à leur égard des mesures telles qu'au lieu d'être une charge pour leurs parents ou pour la paroisse, ou de manquer d'aliments ou de vêtements le reste de leur vie, ils contribuent, au contraire, à nourrir et en partie à vêtir des milliers de personnes. [...] Un jeune Américain de ma connaissance, homme très-entendu, m'a certifié à Londres qu'un jeune enfant bien sain, bien nourri, est, à l'âge d'un an, un aliment délicieux, très- nourrissant, et très-sain, bouilli, rôti, à l'étuvée ou au four, et je ne mets pas en doute qu'il puisse aussi servir de fricassée ou en ragoût ». in SWIFT, Jonathan, *A Modest proposal*, 1729, [En ligne : http://www.readwritethink.org/files/resources/30827_modestproposal.pdf]. Consulté le 18 juillet 2014.

Tout comme l'œuvre de Swift, Ionesco se sert de la représentation des œufs pour décrire le symptôme d'un profond malaise social. Sachant que les points de vue de tous s'organisent autour des œufs, les prédictions par rapport à leur avenir, si du moins on ne les mange pas, laissent place à diverses orientations :

JACQUES MERE : Je pense à l'avenir de tous ces enfants !

ROBERTE MERE : Que va-t-on faire de la progéniture ?

[...]

JACQUELINE (entre deux allées et venues) : On en fera des athlètes ! [...]

ROBERTE MERE : De la pâte à modeler !

ROBERTE PERE, même jeu : De la pâte à pâté.

JACQUES PERE : On va en faire des officiers, des officiels, des officiaux. [...]

[...]

JACQUES MERE : Des opportunistes !

ROBERTE MERE : Des nationalistes !

[...]

JACQUES MERE : Des populistes !

ROBERTE PERE : Des actionnaires !

JACQUES PERE : Des réactionnaires ! [...]

(L'avenir est dans les œufs, p.106-107)

Les représentations autour des œufs fusent, les possibilités vont des plus nobles au plus absurdes, d'ailleurs, ils pourraient même faire « *des poireaux* » (*L'avenir est dans les œufs, p.107*). De la sorte, nous plongeons dans le sous-titre de cette pièce car « *il faut de tout pour faire un monde* ».

En revanche, quand Jacques¹ se permet de se mêler à ces conjectures, il n'est pas du tout bien accueilli :

JACQUES FILS : Des pessimistes !

TOUS, indignés : Quoi ? Comment ose-t-il ? Qu'est-ce qui lui prend ? Toujours lui ? Jamais content !

On s'approche de lui. Silence tendu.

JACQUES FILS : Des anarchistes. Des nihilistes.

ROBERT PERE : Je l'avais dit, on ne peut compter sur lui.

JACQUES PERE, à son fils : Aurais-tu perdu la foi ?

¹ Jusqu'à présent, tous sauf Jacques et Roberte conjecturaient sur l'avenir des œufs. A l'épilogue, Jacques prend la parole et donne son opinion tandis que Roberte demeure silencieuse, son rôle s'étant achevé à la ponte.

ROBERTE MERE : Il n'a pas de foi.

JACQUES PERE, à son fils : Alors, dis, qu'est-ce que tu veux ?

JACQUES FILS : Je veux une fontaine de lumière, de l'eau incandescente, un feu de glace, des neiges de feu.

JACQUELINE, à Jacques fils : N'oublie pas ton engagement.

(L'avenir est dans les œufs, p.108-109)

Son père a beau le rappeler à l'ordre, grâce à cette opinion, Jacques est déprogrammé. Ces répliques sonnent le retour du Jacques révolté.

Pourquoi auraient-ils, tous, le droit de décider de l'avenir des œufs sauf lui, sans lui ? En effet, Jacques n'est que leur père. Il est moins que ça, au surplus il n'est qu'un géniteur dont le devoir s'arrête à la conception et couvaion. "Tous" sont la figure du pouvoir et donc seules leurs opinions comptent vu qu'elles s'animent à partir d'un raisonnement social absolu.

De surcroit, pouvoir et anarchisme/nihilisme sont aux antipodes l'un de l'autre. La famille de Jacques est une structure dont l'objectif est de perpétuer l'hégémonie sociale, alors dans l'hypothèse où les œufs seraient anarchistes/nihilistes leur intention première serait de renverser l'idéologie à l'origine d'une chose pareille.

Finalement, Jacques ne s'est massifié que temporairement. Malgré les injonctions et la corruption, il a fini par regagner son esprit rebelle. Sa prédiction sur les œufs indique qu'il est lucide. Qu'ils aient ou pas un avenir, Jacques n'est pas la Soumission.

III.II.3.2.4 Individu versus société dans *Rhinocéros*

Dans cette pièce, comme dans *Jacques ou la Soumission*, la rupture à venir entre Bérenger et ses semblables s'articule à travers la didascalie suivante : « *tous, sauf Bérenger* » (*Rhinocéros*, p.26). Elle sert à décrire la non-réaction de Bérenger, contrairement à tous, à l'arrivée incongrue du rhinocéros. Par ailleurs, la rupture va crescendo dans l'œuvre : imperceptible au départ, elle va en s'accroissant.

Nous avons dressé des significations relatives au rhinocéros et à la rhinocérite. Le plus intéressant, c'est que la tendance sémantique de la métamorphose même semble issue, – ou sert à matérialiser –, un processus social en marche.

Dès sa publication, l'œuvre la plus célèbre de Ionesco laisse facilement entrevoir la problématique du nazisme. La rhinocérite n'est qu'un exemple de plus de ces mouvements de pensée unique tant méprisés par lui¹. D'ailleurs, leur dangerosité a largement été prouvée à travers l'histoire étant donné qu'ils ne laissent aucune place à l'expression individuelle, à la réflexion : « *[Les rhinocéros] ont la candeur et la férocité mêlés. Ils vous tueraient en toute bonne conscience si vous ne pensiez pas comme eux.* »².

De surcroît, « *Il est troublant de constater que la parabole quasi kafkaïenne du totalitarisme promise au début de la pièce de Ionesco se dégrade, au fil des actes, en une pièce conventionnelle sinon "à thèse" du moins "à message".* »³ sachant qu'une longue argumentation, assez redondante par moment, s'opère entre les deux entités identitaires en coexistence : Bérenger, anti-rhinocéros, et les autres, pro-rhinocéros.

Après s'être transformés un à un, ceux qui demeurent pour l'instant sous leur forme humaine, Jean, Dudard et Daisy, font subir massivement des attaques à Bérenger dans le but de le convertir à l'idée d'une éventuelle métamorphose. Chose qui l'horripile au plus haut point. Chacun développera une approche dialectique qui lui est propre mais leur but est commun.

Jean, ami proche de Bérenger, est le premier à lui faire miroiter l'intérêt de se métamorphoser :

JEAN

Vous voyez le mal partout. Puisque ça lui fait plaisir de devenir rhinocéros, puisque ça lui fait plaisir ! Il n'y a rien d'extraordinaire à cela. [...] Après tout, les rhinocéros sont des créatures comme nous, qui ont le droit à la vie au même titre que nous ! [...] L'humanisme est périmé ! Vous êtes un vieux sentimental ridicule. [...] Ouvrez vos oreilles. J'ai dit pourquoi ne pas être un rhinocéros ? J'aime les changements.

(Rhinocéros, p.158-161-162)

Dans cette intention, Jean avance le principe qu'humain et rhinocéros sont égaux pour verser, petit à petit, dans un mépris affiché à l'égard de la race humaine et une mise en

¹ Expliqué dans Partie III, chapitre I.1.1.1 Oppressions roumaines.

² IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, op.cit., p.281.

³ SARRAZAC, Jean-Pierre, op.cit., p.16.

avant de l'animal, car il n'y a rien de plus « naturel » qu'un rhinocéros. Donc par syllogisme, l'homme est un produit de la nature, la nature donne des rhinocéros, l'homme est un rhinocéros comme les autres !

En outre, Jean considère que la rhinocérite est un stade de l'évolution comme un autre. De ce fait, l'espèce humaine, qui en a traversé plusieurs, ne doit pas manquer à l'appel cette fois.

Dudard opte pour une argumentation plus philosophique dans laquelle il remet en cause les valeurs admises :

DUDARD

Alors, assimilez la chose et dépassez-la. Puisqu'il en est ainsi, c'est qu'il ne peut être autrement. [...]

BERENGER

Il faut couper le mal à la racine.

DUDARD

Le mal, le mal ! Parole creuse ! Peut-on savoir où est le mal, où est le bien ? Nous avons des préférences, évidemment. [...]

(Rhinocéros, p.186-187)

Il prône l'adaptation comme stratégie de survie. Ainsi, il explique à Bérenger que pour circuler, il suffit de traverser la rue, comme Daisy (*Rhinocéros, p.183*), en évitant simplement les rhinocéros (*Rhinocéros, p.204*). C'est dans l'idée de cette cohabitation pacifique que Dudard explore la voie de sa propre métamorphose.

C'est au tour de Daisy de se lancer dans l'opération. Point de vue féminin de la pièce, elle nous offre à travers son regard un aspect de la socialité différent de celui des hommes :

DAISY

Après tout, c'est peut-être nous qui avons besoin d'être sauvés. C'est nous, peut-être les anormaux. [...] C'est ça, les gens. Ils ont l'air frais. Ils se sentent bien dans leur peau. Ils n'ont pas l'air d'être fous. Ils sont très naturels. Ils ont eu des raisons. [...] Ils chantent. [...] Ce sont des dieux.

(Rhinocéros, p.237-238-241-242)

Daisy admire tellement l'animal qu'elle en vient à le sacraliser. Ce personnage donne lieu à une représentation de la féminité faible, fragile et qui se laisse facilement

impressionner. Daisy est fascinée par l'ardeur et l'énergie des rhinocéros. C'est de cette façon qu'elle cherche à corrompre le point de vue de Bérenger.

Ça aurait pu être le cas du fait qu'elle soit sa compagne mais non. Bérenger, du début à la fin de la pièce, solide comme un roc, campe sur ses positions. C'est le seul, et on ignore pourquoi : « *Bérenger ne sait donc pas très bien, sur le moment pourquoi il résiste à la rhinocérite et c'est cela la preuve que cette résistance est authentique et profonde.* »¹.

Bérenger n'est pas comme les autres, c'est un handicapé social à côté de la plaque : « *La solitude me pèse. La société aussi.* » (*Rhinocéros*, p.45). C'est par le biais de cette remarque : « *Je n'ai pas de corne. Je n'en porterai jamais.* » (*Rhinocéros*, p.72), qu'il fait connaître sa façon de penser aux membres de sa communauté et prend une position qui va en s'affirmant.

D'ailleurs, il l'affirme à maintes reprises. A Dudard et sa politique de l'assimilation, il répond : « *Eh bien moi, je ne veux pas accepter cette situation [...] je ne vous suivrai pas.* » (*Rhinocéros*, p.186-201). Bérenger est conscient de ses limites, il sait qu'il n'a pas la classe de Jean ni l'intellect de Dudard. Il n'a pas fait beaucoup d'études et a des difficultés quand il s'agit de formuler ses arguments alors il résiste « *intuitivement* » :

BERENGER

Intuitivement, ça veut dire : ...comme ça, na ! Je sens, comme ça, que votre tolérance excessive, votre généreuse indulgence...en réalité, croyez-moi, c'est de la faiblesse... de l'aveuglement... [...] Au contraire, votre devoir est de... vous ne connaissez pas votre devoir véritable... votre devoir est de vous opposer à eux, lucidement, fermement.

(Rhinocéros, p.198-217)

Le hic c'est que personne ne s'oppose, « *Il n'y a plus qu'eux, il n'y a plus qu'eux. [même] les autorités sont passées de leur côté.* » (*Rhinocéros*, p.232).

Dans une vaine tentative de rallier Daisy à sa cause, perdue, et tenter de repeupler l'humanité tels Adam et Eve (*Rhinocéros*, p.239), Bérenger sort la carte de

¹ IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, op.cit., p.274.

l'amour (*Rhinocéros*, p.236). Pauvre Bérenger : Daisy se moque de lui, pense que cet amour qui définit la nature humaine est faible, à l'inverse des rhinocéros.

Dans son monologue final, Bérenger dernier homme parmi les bêtes, doute quelques instants. Il ressent le poids écrasant de cette puissance uniforme, sans nuance aucune, et son infériorité face aux rhinocéros :

BERENGER

Ce sont eux qui sont beaux. J'ai eu tort ! Oh ! Comme je voudrais être comme eux. Je n'ai pas de corne, hélas ! Que c'est laid, un front plat. [...] Malheur à celui qui veut conserver son originalité !
(*Rhinocéros*, p.245)

Puis finit par se reprendre, impose son individualité désespérément avec le peu de courage que la situation lui permet. Bérenger, figure de tous les résistants à travers le monde, ne se laissera « pas contaminer, malgré tout, il se bat :

BERENGER

(il a brusquement un sursaut.) Eh bien tant pis ! Je me défendrai contre tout le monde ! Ma carabine, ma carabine ! (Il se retourne face au mur du fond où sont fixées les têtes de rhinocéros, tout en criant :) Contre tout le monde, je me défendrai ! Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout ! je ne capitule pas !
(*Rhinocéros*, 246)

III.II.3.2.5 Individu versus société dans *Macbett*

Nous l'avons déjà précisé précédemment, Macbett est différent de Choubert, Jacques et Bérenger. Il est en effet à l'aise dans son rôle social, s'il s'en éloigne, ce n'est que pour épouser un autre motivé par une autre forme d'autorité.

Macbett n'est pas en révolte contre le système auquel il appartient, il change juste de camp. Il passe de celui de Duncan à celui de Lady Duncan. C'est d'ailleurs l'un des arguments qu'elle brandira pour le convaincre de la rejoindre et de passer du "côté obscur de la force" : « *Tu n'as jamais eu peur de tuer quand un autre te l'ordonnait.* » (*Macbett*, p.84).

C'est en suivant ce raisonnement que Lady Duncan explique à Macbett, de la façon la plus méthodique qui soit, comment faire pour accéder au sommet de l'échelle sociale et politique :

LADY DUNCAN, à Macbett, lui tendant le poignard.
Il ne tient qu'à toi que je sois, moi, ton esclave. Le veux-tu ? Voici l'instrument de ton ambition et de notre ascension. (Avec une voix de sirène :) [...] C'est avec ce poignard que tu vas tuer Duncan. Tu prendras sa place auprès de moi. Je serai ta maîtresse. Tu seras mon souverain. [...]
Je sais que tu es brave. Les braves eux-mêmes peuvent avoir des faiblesses et des lâchetés. Surtout s'ils souffrent de culpabilité, cette maladie mortelle. Guéris-toi.

(Macbett, p.84)

Un meurtre de plus dans la carrière de Macbett pour l'accession au trône, au final, ce n'est qu'un prix dérisoire à payer. Qui plus est, Macbett tuera Duncan, un personnage abject qui n'a aucun respect pour la personne humaine et qui achève, sur un coup de tête, qui il veut.

C'est de cette façon que Macbett finit par se persuader lui-même, ainsi que Banco, de la légitimité de son acte :

MACBETT
Il est un monarque absolu. L'absolutisme à notre époque n'est pas toujours le meilleur système de gouverner [...]

(Macbett, p.84)

Et voilà que les trois comparses se lancent dans leur entreprise, se nourrissant de l'opportunisme de chacun. Si Macbett seul hésite, se retrouver dans un groupe a l'avantage de renforcer sa conviction et désagréger ses scrupules. A eux trois, Banco, Lady Duncan et Macbett forment une masse redoutable dans laquelle chacun donne à l'autre le courage de commettre le crime :

Ensemble :
Jurons de tuer le tyran !
MACBETT
L'usurpateur.
BANCO
A bas le dictateur !
LADY DUNCAN
Le despote

(Macbett, p.104)

Plus tard, Macbett se trouve déchu de son nouveau statut mais aussi rejeté du groupe dont il est devenu le maître. Une fois son secret éventé, son autorité s'en trouve quelque peu ébranlée.

Cependant, c'est Macol qui le destitue de tous ses droits nouvellement acquis. Or Macol ne cherche pas l'équité, ce n'est qu'un bourreau de plus. Il juge Macbett coupable et le met au ban de la société, non pas par souci du respect de la loi, mais parce qu'il cherche à investir le trône.

Macbett n'est pas aussi bête que l'estime Ionesco, il a un certain recul quant au déroulement des choses. Il se rend compte qu'il est, comme Choubert, Jacques, Bérenger et tant d'autres, assujettit aux caprices de la société, victime des aléas du destin. Il se rend compte qu'au final, il est seul au monde :

MACBETT

Tout vous échappe. Nous ne sommes pas les maîtres de ce que l'on a déclenché. Les choses se retournent contre vous. Tout ce qui se passe est le contraire de ce que vous vouliez qu'il arrivât. Régner, régner, ce sont les événements qui règnent sur l'homme, non point l'homme sur les événements. J'étais heureux du temps où je servais fidèlement Duncan. Je n'avais pas de soucis [...]

(Macbett, p.128)

III.II.4 "Just another brick in the wall"

III.II.4.1 Dans le mur

On ne peut dire quant à l'épilogue des pièces que nous étudions que "tout est bien qui finit bien". Choubert, après avoir cru un instant s'être libéré de l'emprise du Policier, se retrouve de nouveau assiégé. Jacques finit par se marier puis enfanter, contre son gré. Bérenger, abandonné de tous, est enfermé dans un appartement assiégé. Et Macbett voit ses ambitions noyées dans le sang. Quoi qu'ils fassent, ces personnages n'arrivent pas à obtenir leur « *émancipation du collectif* »¹.

Telle une tragédie grecque, – néanmoins dans ce qu'il y a de plus moderne comme version –, les personnages principaux se débattent contre les autres sans succès. Ils subissent leur volonté et pouvoir et il semble qu'il n'y ait aucune

¹ PELLOIS, Anne, *op.cit.*, p.98.

échappatoire. Ils sont condamnés : soit ils s'opposent et sont mis au ban de la société, soit ils renoncent définitivement à leur liberté.

Ionesco a toujours attribué à ses personnages des caractères de petit bourgeois. Ce dernier étant analogue à l'ensemble des personnages formant la figure d'autorité. Il en dressait une représentation amère : « *le petit bourgeois n'est pour moi que l'homme des slogans, ne pensant plus par lui-même, mais répétant les vérités toutes faites, et par cela mortes, que d'autres lui imposées.* »¹.

Ce propos trouve écho dans la façon dont les personnages de la masse répètent machinalement certains slogans, chacun relatif à la pièce à laquelle il se rapporte.

Dans *Victimes du devoir*, tous forment une chorale et se mettent à dire à la fin « *mastiquez, mastiquez...* ». Dans *Jacques ou la Soumission*, les personnages murmurent « *chat, chat, chat...* », sans rappeler que tous portent le même nom. Également dans *L'avenir est dans les œufs*, ils disent à maintes reprises « *TOUS EN CŒUR : Oui, oui, des omelettes, beaucoup d'omelettes.* » et « *perpétuer la race blanche* ». Dans *Rhinocéros*, ils paniquent tous de la même façon avec leur « *ça alors* ». « *Assassin, assassin...* », c'est ce que les complices crient contre Duncan, et plus tard la foule contre Macbett.

Par conséquent, ces unités claniques cessent d'avoir une énonciation individualisée et versent dans un discours de groupe unique étant donné qu'elles sont toutes pareilles, correspondent au même archétype. En résumé, les personnages ionesciens de notre corpus coïncident, qu'ils le veuillent ou non, avec des cases sociales figées et « *dans l'ensemble, [ils ne sont] qu'une brique dans un mur* »².

III.II.4.2 Vers la déshumanisation

En outre, cette systématisation des rapports sociaux entre individus engendre un autre phénomène : l'évaporation de tout sentiment de culpabilité.

¹ IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes, op.cit*, p.109.

² Le titre actuel de notre travail s'inspire de, – et rend hommage à, – la chanson du même nom du groupe anglais Pink Floyd datant de 1979. Le refrain étant : « *All in all it's just another brick in the wall ; all in all you're just another brick in the wall* », c'est-à-dire : « *dans l'ensemble, c'est n'est qu'une autre brique dans le mur ; dans l'ensemble, vous n'êtes qu'une brique dans le mur.* ».

Dans *Rhinocéros*, Bérenger est le témoin impuissant de la transformation de personnages équivalant à toutes les castes sociales : Monsieur Papillon, chef administratif (*Rhinocéros*, p.190) ; Le logicien, être doté d'une raison implacable (*Rhinocéros*, p.200) ; Botard, instituteur têtu qui se méfie de tout (*Rhinocéros*, p.204) ; Dudard, intellectuel éclairé (*Rhinocéros*, p.219). On peut même compter un aristocrate (*Rhinocéros*, p.208) et tout un régiment de pompiers (*Rhinocéros*, p.213). La contagion des idées n'épargne personne.

Ainsi, se trouvant tous complices de la situation, nul n'est coupable. Ionesco a longtemps utilisé dans ses écrits le terme de rhinocéros pour décrire cette identité issue d'un fonctionnement totalitaire aveugle et aveuglant :

Autour de 1940. Les policiers sont rhinocéros. Les magistrats sont rhinocéros. Vous êtes le seul homme parmi les rhinocéros. Les rhinocéros se demandent comment le monde a pu être conduit par des hommes. [...] C'est comme un péché de ne pas être rhinocéros.¹

Sur cette lancée, Dudard défend l'idée que la métamorphose de Botard est une bonne chose sous le prétexte qu' : « *il a suivi son chef justement [...] c'est l'esprit communautaire qui l'a emporté* » (*Rhinocéros*, p.207), à l'image du Policier qui « *ne fai[t] que [s]on devoir* » (*Victimes du devoir*, p.105). En d'autres termes, tous ont un point commun, ils ne font qu'appliquer les ordres comme un certain Eichmann.

Dans un article² intitulé : « Le procès de Eichmann : un rapport sur la banalité du mal », Arendt avait développé une théorie aussi célèbre que controversée à propos de ce criminel de la Deuxième Guerre mondiale, Adolf Eichmann.

Après avoir assisté à son procès qui dura plus de quatre mois, elle conclut que c'était un être banal, dépourvu de toute forme d'intelligence et d'initiative. Eichmann était un simple exécutant de l'administration allemande nazie qui ne faisait, – encore une fois –, qu'appliquer les ordres.

¹ IONESCO, Eugène, *Présent passé passé présent*, op.cit., p.116.

² ARENDT, Hannah, « *Le procès de Eichmann : un rapport sur la banalité du mal* », New-York, *The New Yorker*, le 2 mars 1963, p.40, [En ligne : <https://www.newyorker.com/magazine/1963/03/02/iii-eichmann-in-jerusalem>]. Consulté le 20 mars 2014.

C'est dans le reproduction mécanique des comportements sociaux et l'absence de toute forme de doute et d'interrogation que l'être humain est castré de sa nature. Il est tel une marionnette vampirisée par le maître qui la manipule.

C'est cette même dynamique qui banalise les crimes et engendre les guerres car les figures d'autorité ne doutent jamais, les œufs sont sacrifiés par milliers :

800000 soldats roumains sont morts dans la guerre contre les Russes puis lorsque la Roumanie a effectué son revirement, 500000 autres sont morts en guerre contre l'Allemagne.¹

Qu'importe les morts, qu'importe les bourreaux, tout se standardise. C'est d'ailleurs le cas de *Macbett* aussi :

Il n'y a pas le sentiment de la faute dans cette pièce, Macbett n'est plus un monstre, il est monsieur tout le monde. En effet, maintenant, on ne tue plus un roi, deux rois, trois rois mais on tue des centaines de milliers de personnes et tout le monde tue tout le monde. [...] Nous ne sommes plus à l'époque des meurtres mais des génocides.²

Conclusion

La dialectique qui traverse tout notre corpus répond à une obsession : comment l'individu lutte pour ne pas se fondre dans la masse, comment cherche-t-il à éviter de se désintégrer.

Une fois que nous ayons levé le voile du symbolique et de la distanciation, nous aperçûmes que Ionesco s'est inspiré des dictatures de ce monde pour en reproduire une miniature dramaturgique.

Ionesco décrit au moyen de ses personnages le caractère arbitraire de l'organisation des rôles sociaux. C'est ainsi que nous confirmons notre hypothèse de base : il y a une socialité lisible à travers des réseaux sémiotiques complexes et que nous avons essayé de mettre à plat.

¹ IONESCO, Eugène, *Présent passé passé présent*, *op.cit.*, p.271.

² RAMADE, Frédéric, *op.cit.*

- Conclusion générale -

La littérature ressemble, plutôt qu'au langage courant, aux mathématiques : le discours littéraire ne peut être vrai ou faux, il ne peut être que valide par rapport à ses propres prémisses.

Tzvetan Todorov
Introduction à la littérature fantastique

Il est temps de refermer le rideau sur le programme théâtral que nous avons présenté. Chaque pièce connaît une fin, c'est de même pour cette étude sur les représentations sociales de la symbolique dans le théâtre d'Eugène Ionesco.

Nous avons examiné *Victimes du devoir*, *Jacques ou la Soumission*, *L'avenir est dans les œufs*, *Rhinocéros* et *Macbett* sous plusieurs aspects, selon des prismes dramaturgiques, sémiotiques et sociocritiques. Conséquence, nous sommes, maintenant, en mesure d'affirmer pleinement notre hypothèse conductrice, à savoir que les structures signifiantes masquées dénotent d'une forme de socialité.

Il semble que, d'une certaine façon, Eugène Ionesco réalise : « *un "témoignage par la fiction" : [car] il n'y a pas, dans l'art, de contradiction profonde, peut-être, entre témoigner et imaginer.* »¹. L'auteur expose, à travers ses œuvres, une représentation de l'individu face aux difficultés qu'il éprouve dans l'intégration des règles sociales. Qu'il s'agisse, bêtement, de manger des pommes de terre au lard, ou plus sérieusement, de se soumettre à une autorité, arbitraire mais néanmoins nécessaire, comme dans *Macbett*.

En mettant en place une dramaturgie de la massification², il nous démontre, de façon détournée évidemment, le danger qu'encourt un individu lorsqu'il se trouve dans une société régie par système absolu. D'ailleurs, il est légitime, dans ce contexte, de penser la question de l'identité : peut-on encore prétendre à l'intégrité de l'identité personnelle alors que tout ce que l'on fait ne dépend en aucun cas du libre arbitre ?

¹ IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, op.cit., p.170.

² La massification est un concept défini par Ionesco : « *La tendance de toute société est d'uniformiser. La morale et la pensée établie "uniformisent" tout le monde.* » in IONESCO, Eugène, *Présent passé passé présent*, op.cit., p.149.

A la question insoluble : pourquoi Ionesco avait-il fait le choix d'écrire de cette manière, de surcroît sur cette thématique, nous ne pouvons encore une fois qu'apporter des conjectures.

Certes, comme nous l'avions déjà indiqué, il nourrissait un mépris obsessionnel pour le système politique de son pays. Il s'exprimait sur ses marasmes depuis la France, sa terre d'asile. Peut-être, alors, avait-il fait le choix d'une écriture par le détour pour manifester une forme de solidarité vis-à-vis de ses contemporains qui y vivaient, sachant que la censure serait à l'affût de la moindre divagation artistique de peur qu'elle n'encourageât la critique voire la révolte.

Cette double appartenance n'a pas été sans accroc pour lui :

il se considère Français lui-même, mais se sent également devenir de plus en plus Roumain [...] Son fort attachement politique ne fait qu'alourdir cette double appartenance. [...] Se sentir métèque en France tout comme se sentir métèque en Roumanie, vivre en Roumain en France, respirer le Français en Roumanie¹

Au demeurant, Ionesco est comme ses personnages : il n'a de place nulle part, il n'arrive à s'intégrer ni à l'un, ni à l'autre de ses pays. Il ne fait pas partie de la masse française et certainement pas de la roumaine. Un personnage solitaire, un inadapté, tels Choubert, Jacques, Béranger et Macbett.

Dans le but de solutionner notre problématique, quels sont les procédés de symbolisation du social dans le théâtre d'Eugène Ionesco², nous avons subdivisé notre travail en trois parties s'inscrivant respectivement dans les approches suivantes : dramaturgie textuelle, sémiotique théâtrale et sociocritique théâtrale. Nous allons présenter les conclusions partielles auxquelles nous sommes parvenue dans les six chapitres.

Dans la première partie, « Réalité théâtrale », il fallait déterminer la nature de la contemporanéité dramatique à la fois dans le genre, en soi, et dans les pièces de notre corpus.

¹ GHITA, Bogdan, *op.cit*, p.176.

² La problématique est aussi formulée ainsi : comment se crée le sens donnant lieu aux représentations sociales de ce corpus aux airs contemporains ?

Dans le premier chapitre, « tradition et variation », nous avons remarqué que le genre contemporain se manifeste, par exemple, par l'absence d'étiquette générique parce qu'il sape les classifications traditionnelles de tragédie, comédie...etc. Il renonce aussi à la vraisemblance, ce qui a diverses conséquences : briser le quatrième mur qui sépare scène et salle, ainsi les comédiens peuvent communiquer directement avec le public ; ils peuvent aussi investir tout l'espace du théâtre vu qu'on renonce à la sacralité de la scène ; l'auteur peut même être présent sur scène et s'y exprimer en son propre nom...etc. Malgré ces exemples, globalement, il paraît clair que la nature des règles régissant le théâtre d'Avant-garde est aussi improbable qu'insaisissable.

Dans le second chapitre, « contemporanéité ionescienne », nous avons commencé par retracer le parcours fabulaire de l'ensemble des pièces du corpus dans le but de décrire la discordance graduelle qui se met en place entre le personnage principal et les autres, et montrer le glissement du réel vers l'imaginaire. Ensuite, nous avons décrit la structure des œuvres où l'on remarque, par exemple, l'absence de didascalies initiales qui permettent de diviser la matière textuelle en tableau, acte et scène.

Un autre exemple mérite d'être cité : nous avons répertorié tous les jeux de mots que Ionesco place dans la bouche de ses personnages, et nous pouvons affirmer qu'ils sont bien nombreux, récurrents et absurdes. D'ailleurs, au-delà de la parole, nous nous sommes concentrée sur la caractérisation des personnages et leurs rôles pour déchiffrer la dynamique qui se crée entre eux.

En admettant que, dans le théâtre contemporain, les pièces sont censées être paysage¹, celles de notre corpus sont de véritables machines, rien n'y est laissé au hasard. Ionesco octroie au détail le plus infime un dessein manifeste.

Dans « Réalité nébuleuse », deux interrogations coexistaient : l'une sur les modes d'écriture, l'autre en relation avec le masquage du sens.

¹ Dans *Ecritures dramatiques*, Vinaver distinguait deux sortes de pièces : « Certaines pièces se présentent comme de véritables horlogeries dont les rouages s'articulent avec une précision rigoureuse.[...] La pièce machine est celle dont le système de tension repose sur une intrigue centrée, unitaire, ou sur un problème à résoudre, mettant en conflit des personnages aux oppositions marquées, habités par des passions, des sentiments, des vices ou des défauts, des idées cernées ou moins cernables », par contre les pièces paysage sont comparables à un rêve in PRUNER, Michel, *op.cit.*, p.39.

Dans le premier chapitre, « stratification du réel », nous avons présenté des éléments pour expliquer que l'écriture réaliste ne correspond pas à la réalité dans son paradigme de vérité. Nous avons démontré que le réalisme, dans le roman ou le théâtre, laisse supposer une concordance avec la réalité dans certaines limites, selon un point de vue spécifique.

Après cela, nous avons essayé de comprendre les mécanismes sémiotiques de la fiction par le biais de quelques-unes de ses sous-catégories : le fantastique, l'étrange et le merveilleux. Ainsi, il nous est apparu que, dans certains contextes, l'écriture imaginaire peut avoir pour référent des éléments d'essence symbolique.

Ce symbolique se décline sur une échelle d'abstraction du signifié/référent allant de la moins dense à la plus opaque. De la sorte, le signe théâtral peut-être observé comme le résultat d'un travestissement métaphorique/iconique, métonymique/indiciel ou purement symbolique.

A la fin de ce chapitre, nous avons avancé les principes de la distanciation brechtienne, à l'instar de l'utilisation d'un narrateur pour rompre l'identification du public aux personnages. Aussi, des méthodes de détour telles que prônait Ionesco comme l'appel aux contrastes de lumière, de registre (sérieux/comique).

Dans le second chapitre, « stratification significatives », nous avons établi que l'ensemble des signes du corpus présentait des tendances réelles, imaginaires ou symboliques, soit en même temps, soit isolément. Si toutes les fables commencent dans une atmosphère réaliste puis versent dans l'imaginaire, l'apparition des tendances symboliques se superposent à cet état second.

De cette façon, nous avons dressé plusieurs tableaux où nous avons regroupé les signes masqués en fonction des figures qui leurs correspondent. Dans cette démarche, nous avons aussi effectué des isotopies des chiffres et mouvements récurrents, par exemple le trois ou la descente.

Tout cela converge vers un dispositif de distanciation qui s'installe méthodiquement grâce à deux techniques notoires : l'usage de la fiction (le fantastique, l'onirisme), les jeux de mots comme les insultes, les mots-valises...etc., qui engendrent un contraste à la fois drôle et inattendu vu la nature des thématiques.

En dernier, la troisième partie, « Réalité sociale », cherchait à traduire les enjeux sociocritique de la dramaturgie ionescienne au moyen de l'analyse de la relation individu/société.

Dans « sociocritique théâtrale », nous avons dressé un portrait d'Eugène Ionesco au regard de sa littérature et sa façon de penser, pour, éventuellement, les mettre en parallèle avec les pièces de notre corpus. Ensuite, nous avons cherché à mettre en relation la sociocritique et le genre théâtral pour en révéler les recettes. Substantiellement, ce type de sociocritique est fortement influencé par la linguistique étant donné que le matériau à étudier est de nature verbale.

Dans le dernier chapitre de ce travail, « sociocritique ionescienne », nous avons synthétisé, pièce par pièce, les représentations sociales qui nous semblaient les plus en adéquation avec l'objet de notre recherche : les pièces du corpus sont des représentations de sociétés imaginaires pour lesquelles Ionesco a inventé des règles et des injonctions sociales.

D'abord, nous avons rangé les composants des fables dans des schémas actanciels pour comprendre la logique des rapports de force entre les protagonistes. Deux groupes distincts en sont ressortis : un constitué de la quasi-totalité des personnages à l'exception du principal, dans lequel tous se réunissent autour d'une figure d'autorité, un autre où il n'y a que le personnage principal en qualité d'opposant à cet état de fait.

Par la suite, nous avons démontré que chaque personnage de ces œuvres avait des tâches¹ qu'il devait obligatoirement appliquer parce qu'elle émanait d'une autorité qui ne devait, en aucun cas, être contredite. Par ailleurs, c'est par le biais de l'analyse de l'affrontement de l'individu avec la société que nous avons montré : d'un côté, les moyens employés par la société pour obliger, corrompre, séduire l'individu et l'amener à se massifier ; de l'autre, les subterfuges utilisés par l'individu pour se protéger, se dérober et conserver son individualité.

¹ Le point commun de toutes les sociétés, c'est que les individus partageant des règles, des droits et des obligations qui permettent d'organiser la collectivité.

Au final, il semble qu'il n'y ait point d'échappatoire. Choubert, Jacques, Béranger et Macbett sont au pied du mur sans échelle. Malgré ça, ils tentent de se libérer des lois, tristement mais avec courage. Ils ne sont qu'un rouage minime dans un système infini bien rodé.

Immanquablement, ne sommes-nous pas tous condamnés à nous socialiser ? Si nous devions, dans une ultime tentative, essayer de deviner ce que symbolise la société en elle-même, nous dirions, qu'en l'occurrence, c'est une allégorie de la mort : nous sommes tous amenés à trépasser, que nous acceptions ou pas cette réalité, quoique nous fassions !

D'ailleurs, nous préconisons que ce rapport entre individu et société soit étudié dans une optique psychanalytique car il dénoterait, peut-être, d'une pathologie de l'identité.

Depuis la Seconde Guerre mondiale, la problématique de la massification n'a jamais autant été d'actualité. Le 17 décembre 2011, un jeune homme s'est immolé en Tunisie pour protester contre le système. A ce moment-là, ce projet de recherche n'était encore qu'au stade embryonnaire et pourtant, nous cherchions déjà à observer les mouvements de foule, de masse, sans pour autant porter de jugement sur leurs intentions.

C'est ainsi qu'a débuté ce que l'on a, communément, désigné par "Le Printemps arabe". Un premier individu qui proteste, puis un groupe, pour atteindre plusieurs pays à la fois. Une attitude contagieuse qui se propage comme le feu, non sans laisser de marques.

Ce phénomène est semblable à la manière dont Daech s'est propagé, encore une fois, dans de nombreux pays arabes. Rapidement, comme le feu, non sans laisser de marques.

Le plus inquiétant dans ces mouvements de foule, c'est qu'ils ont le pouvoir de tout écraser sur leur passage. Dans la masse, tout se banalise, le comportement du groupe conditionne le comportement individuel et s'érige comme la tendance à suivre pour tout le monde : « *dans ce goût de la collectivité où on veut noyer l'homme dans la nation, la société, dans la race, je vois les conséquences, les fruits aussi bien du*

totalitarisme communiste que du totalitarisme des quelques nazismes. »¹. Certes, l'exemple de Ionesco est contextualisé mais qu'importe, il démontre que : « *les idéologies ne sont que les alibis* »². Fin connaisseur de la nature humaine, Ionesco fût, malgré les apparences, un humaniste qui a su célébrer le mariage entre littérature, psychanalyse et sociologie :

*A lire les écrits critiques d'Ionesco parallèlement à ses premières pièces, on voit cependant s'esquisser pas à pas, puis se formuler un humanisme qui veut maintenir l'homme debout face à ce qui le défigure ou l'opprime, dans sa vie individuelle et dans son existence sociale*³

Au théâtre de la Huchette à Paris, Ionesco est joué chaque soir depuis quarante-quatre ans et pour cause, le public en redemande. Souvent joué en Algérie et à travers le monde, la représentation de *Macbett* au théâtre national d'Alger le 21 novembre 2018 avait fait l'unanimité du public.

Le 09 octobre passé de cette même année, l'inauguration du musée MARE⁴ à Bucarest avait fait sensation. Les artistes autrefois reniés sous le régime de Nicolae Ceausescu s'y trouvent exposés. Une belle manière de réconcilier le pays d'Eugène Ionesco avec la liberté d'expression.

Pour finir, nous dirons que nous nous estimons chanceuse d'avoir un jour croisé "le chemin" d'un tel personnage.

¹ IONESCO, Eugène, *Présent passé passé présent*, op.cit., p.171.

² IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, op.cit., p.274.

³ ABIRACHED, Robert, op.cit., p.432.

⁴ Musée d'Art Récent.

**- Ressources
bibliographiques -**

Corpus :

- IONESCO, Eugène, *Jacques ou la Soumission*, Paris, Gallimard, 1954.
- IONESCO, Eugène, *L'avenir est dans les œufs*, Paris, Gallimard, 1958.
- IONESCO, Eugène, *Macbett*, Paris, Gallimard, 1972.
- IONESCO, Eugène, *Rhinocéros*, Paris, Gallimard, 1959.
- IONESCO, Eugène, *Victimes du devoir*, Paris, Gallimard, 1954.

Œuvres d'Eugène Ionesco citées :

- IONESCO, Eugène, *Journal en miettes*, Paris, Gallimard, 1967.
- IONESCO, Eugène, *La leçon*, Paris, Gallimard, 1950.
- IONESCO, Eugène, *Le roi se meurt*, Paris, Gallimard, 1962.
- IONESCO, Eugène, *Les chaises*, Paris, Gallimard, 1951.
- IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966.
- IONESCO, Eugène, *Présent passé passé présent*, Paris, Gallimard, 1968.

Romans et pièces de théâtre : œuvres

- FETMOUCHE, Omar, *Rdjal ya h'lalef*, mise en scène BOUGUERMOUH, Abdelmalek, Théâtre de Bejaïa, 1989.
- SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, Paris, Le livre de poche, 1984.
- SWIFT, Jonathan, *A modest proposal*, Traduit par DE WAILLY, Léon, 1759.

Ouvrages et documentaires vidéos sur Ionesco :

- BENMUSSA, Simone, *Ionesco*, Paris, Seghers, 1971.
- GHITA, Bogdan, *Eugène Ionesco un chemin entre deux langues*, Paris, L'harmattan, 2011.
- PETTIGREW, Damien, *Rencontre avec Ionesco*, un film de Arte éditions et Portrait et compagnie, 2009.
- RAMADE, Frédéric, *Eugène Ionesco, quoi de neuf ?*, Un film de Zadig productions, INA, 2009.

Ouvrages généraux sur la littérature :

- ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.
- BRUNEL, Pierre, PICHOS, Claude et ROUSSEAU, André-Michel, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand colin, 2000.
- CLAUDON, Francis, HADDAD-WOTLING, Karen, *Précis de littérature comparée*, Paris, Nathan, 1992.
- FOREST, Philippe et CONIO, Gérard, *Dictionnaire fondamental du français littéraire*, Paris, La Seine, 2005.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction (précédé d'Introduction à l'architexte)*, Paris, Seuil, 2004.
- MIGUELEZ, Roberto, *La comparaison interculturelle*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 1977.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité*, Paris, Armand Colin, 2014.

Ouvrages sur le théâtre, la dramaturgie textuelle et les arts de la scène :

- ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre contemporain*, Paris, Gallimard, 1994.
- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.
- AZAMA, Michel, *De Godot à Zucco, Anthologie des auteurs dramatiques de langue française 1950-2000, Volume 1 : Continuité et renouvellements*, Paris, Editions théâtrales, 2003.
- COUPRIE, Alain, *Le théâtre*, Paris, Nathan, 1995.
- DEMARCY, Richard, *Eléments d'une sociologie du spectacle*, Paris, Union générale d'éditions, 1973.
- DESCOTES, Maurice, *Le public du théâtre et son histoire*, Paris, PUF, 1964.
- GIRARD, G, OUELLET, R et RIGAUULT, C, *L'Univers du théâtre*, Tunis, Cérès, 1997.
- HELBO, André, *Le théâtre : texte ou spectacle vivant ?*, Paris, Klincksieck, 2007.
- JACQUART, Emmanuel, *Le théâtre en dérision : Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Gallimard, 1987.

- LAUFER, Roger, LECHERBONNIER, Bernard, HORVILLE, Robert et MOZET, Michel, *Littérature et langages, les genres et les thèmes, volume 1 : le langage, le théâtre, la parole et l'image*, Paris, Fernand Nathan, 1975.
- NOIRIEL, Gérard, *Histoire, Théâtre & politiques*, Marseille, Agone, 2009.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.
- PAVIS, Patrice, *Le théâtre contemporain*, Paris, Armand colin, 2002 (2011)
- PRUNER, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand colin, 2010.
- PRUNER, Michel, *La fabrique du théâtre*, Paris, Nathan université, 2000.
- ROUBINE, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du Théâtre*, Paris, Bordas, 1990.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Nathan université, 2000.
- *Théâtre populaire et représentations du peuple*, sous la direction de DENIZOT, Marion, Rennes, PUR, 2010.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, 1996.

Ouvrages sur le signe, le symbolisme et la sémiotique :

- BARTHES, R., BERSANI, L., HAMON, Ph., RIFFATERRE, M. et WATT, I., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.
- BARTHES, Roland, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- BERTRAND, Marchal, *Le symbolisme*, Paris, Armand Colin, 2011.
- BOSCH, Michel, *Symbolisme et dramaturgie de Maeterlinck dans "Pelléas et Mélisande"*, Paris, Harmattan, 2011.
- BRECHT, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1963.
- DUCROT, Oswald et SCHAEFFER, Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995.

- FERRE, Jean, *Dictionnaire des mythes et des symboles*, Monaco, Editions du rocher, 2003.
- GUERN, Michel le, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Librairie Larousse, 1973.
- ILLOUZ, Jean-Nicolas, *Le symbolisme*, Paris, Le livre de poche, 2014.
- KOWZAN, Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan université, 1992.
- MITTERAND, Henri, *L'illusion réaliste*, Paris, PUF, 1994.
- ROBICHEZ, Jacques, *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et le Théâtre de l'Œuvre*, Paris, L'Arche, 1957
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, 2004.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

Ouvrages sur la sociocritique, les représentations sociales et la sociologie :

- BERGER, P. et LUCKMANN, Th., *La Construction sociale de la réalité*, Paris, Armand Colin, 2012.
- BOUDON, Raymond, BESNARD, Philippe, CHERKAOUI, Mohamed et LECUYER, Bernard-Pierre, *Dictionnaire de la sociologie*, Larousse, 2012.
- BOUZAR, Wadi, *Roman et connaissance sociale*, Alger, OPU, 2006.
- DIRKX, Paul, *Sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2000.
- DORTIER, Jean-François, *Le dictionnaire des sciences sociales*, Auxerre, Sciences humaines, 2013.
- DUCHET, Claude, *Sociocritique*, Paris, Fernand Nathan, 1979.
- DUCHET, Claude, *Romantisme et politique, 1815-1851*, Paris, Armand colin, 1969.
- ESCARPIT, Robert, *Le littéraire et le social*, Paris, Flammarion, 1970.
- ESCARPIT, Robert, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, 1992.
- *Etudes théâtrales*, coordonné par AOUADI, Saddek et CORTES, Jacques, Synergies Algérie, n° 10, France, Gerflint, 2010.
- LAFORGUE, Pierre, *L'Œdipe Romantique. Le jeune homme, le désir et l'histoire en 1830*, Grenoble, Elug, 2002.
- MANNONI, Pierre, *Les représentations sociales*, Paris, PUF, 2006.

- PINTO, Louis, *Pierre Bourdieu et la théorie du monde social*, Seuil, 2002.
- SAYRE, Robert, *La sociologie de la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- *Sociocritique du théâtre*, sous la direction de BARA, Olivier Bara, Études littéraires, vol. 43, n° 3, automne 2012.
- ZIMA, Pierre, *Texte et société : perspectives sociocritiques*, Paris, L'Harmattan, 2011.

Sources du web :

- <http://anagogie.online.fr/nombres/nb3.htm>
- <http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/Épanadiplose/fr-fr/>]http://www.readwritethink.org/files/resources/30827_modestproposal.pdf]
- <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/189-representation>
- <http://ressources-socius.info/index.php/reeditions/24-reeditions-de-livres/carrefours-de-la-sociocritique/126-la-socialite-du-texte-litteraire-de-la-sociocritique-a-l-analyse-du-discours-l-exemple-de-i-l-acacia-i-de-claude-simon>
- <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-eugene-ionesco>].
- <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/eugene-ionesco>
- http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2005_num_140_4_1916
- <https://www.newyorker.com/magazine/1963/03/02/iii-eichmann-in-jerusalem>
- www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal3/urdcian.pdf

- Table des matières -

Sommaire	p.04
Introduction générale	p.07
Partie I : Réalité théâtrale	
Chapitre I : tradition et variation	
Introduction.....	p.23
I.I.1 Littéarité, théâtralité et théâtralisation	p.23
I.I.2 “Le vrai, le beau, le bien” n’est plus.....	p.27
I.I.2.1 Le genre dramatique.....	p.27
I.I.2.2 De l’Antiquité au Moyen Âge.....	p.30
I.I.2.3 De la Renaissance à l’époque classique.....	p.32
I.I.2.4 Théâtre de Boulevard et Contemporain.....	p.34
I.I.3 Structure dramatique, une architecture du funambule.....	p.39
I.I.3.1 Texte/Représentation	p.39
I.I.3.2 Architecture dramatique.....	p.40
I.I.3.2.1 La mise en dialogue.....	p.43
I.I.3.2.2 Les indications scéniques.....	p.47
I.I.4 Croquis du personnage.....	p.48
I.I.4.1 Dualité nécessaire : l’acteur personnage.....	p.48
I.I.4.2 Identité à cerner.....	p.50
I.I.4.3 Agir pour être.....	p.52
I.I.5 L’espace en perdition.....	p.53
I.I.5.1 De scène en salle	p.53
I.I.5.2 Disposition spatiale dramatique.....	p.55
I.I.6 Le temps brouillard.....	p.57
I.I.6.1 Raconter la temporalité.....	p.57
I.I.6.2 Déduire le temps.....	p.59
Conclusion.....	p.60
Chapitre II : contemporanéité ionescienne	
Introduction.....	p.62
I.II.1 Réévaluation générique : absurde a-t-on dit ?	p.62
I.II.2 Corpus, thèmes et fabulations	p.64

I.II.2.1 Engrenage thématique	p.64
I.II.2.2 Itinéraires fabulaires.....	p.66
I.II.2.2.1 Exposition.....	p.67
I.II.2.2.2 Nœud.....	p.69
I.II.2.2.3 Conflit.....	p.71
I.II.2.2.4 Achèvement	p.73
I.II.2.2.5 Epilogue.....	p.75
I.II.3 Dispositions architecturales et dramatiques.....	p.76
I.II.3.1 Dispositions péritextuelles.....	p.76
I.II.3.1.1 De l'art de poser des titres	p.76
I.II.3.1.2 Se jouer des registres	p.78
I.II.3.2 Forme dramatique.....	p.79
I.II.3.2.1 Murmures auctoriaux.....	p.79
I.II.3.2.2 Agencement de la parole dramatique.....	p.82
I.II.3.2.2.1 La parole des personnages.....	p.82
I.II.3.2.2.2 La parole, fabrique du mouvement.....	p.86
I.II.3.3 Jeux de mots et autres facéties	p.93
I.II.4 Personnification théâtrale.....	p.98
I.II.5 Spatialité eugénique.....	p.106
I.II.6 Arrêter le temps.....	p.109
I.II.6.1 Temps découvert.....	p.109
I.II.6.2 temps couvert	p.111
Conclusion.....	p.112

Partie II : Réalité nébuleuse

Chapitre I : stratification du réel

Introduction.....	p.116
II.I.1 Réel, imaginaire et symbolique.....	p.116
II.I.1.1 Le réel, une réputation à examiner.....	p.117
II.I.1.1.1 Littérature et réalisme	p.117
II.I.1.1.2 Théâtre et réalisme	p.120

II.I.1.1.3 Le réalisme du sincère ionescien.....	p.121
II.I.1.2 L’imaginaire a les pieds sur terre.....	p.122
II.I.1.2.1 Circonscription de la fiction.....	p.122
II.I.1.2.2 Degrés fictionnels.....	p.123
II.I.1.2.3 Du fictionnel au symbolique.....	p.125
II.I.1.3 Symptomatologie des symboles.....	p.126
II.I.1.3.1 Figure du signe théâtral	p.126
II.I.1.3.2 Traitement symptomatique des signes	p.129
II.I.1.3.2.1 Opacité totale.....	p.131
II.I.1.3.2.2 Opacité partielle.....	p.134
II.I.2 De la distanciation et des détours.....	p.138
II.I.2.1 Brechtisation du théâtre.....	p.138
II.I.2.2 Approche ionescienne de la distance.....	p.142
Conclusion.....	p.143
Chapitre II : Stratifications significatives	
Introduction.....	p.145
II.II.1 Tendances significatives.....	p.145
II.II.2 Signes à découvert.....	p.147
II.II.2.1 Le réel de la fable	p.147
II.II.2.2 Le réel des objets et des lieux.....	p.148
II.II.3 Signes fabriqués.....	p.149
II.II.3.1 Signes de l’Imaginaire.....	p.149
II.II.3.1.1 Glissement dans l’imaginaire.....	p.149
II.II.3.1.2 Typologie de l’imaginaire ionescien.....	p.159
II.II.3.2 Signes du symbolique.....	p.160
II.II.3.2.1 Glissement dans l’imaginaire et les sens.....	p.161
II.II.3.2.2 Objets et figures symboliques	p.163
II.II.3.2.3 Isotopie du vert et du trois	p.169
II.II.3.2.4 Spatialisation signifiante.....	p.173
II.II.3.2.4.1 Circulation horizontale	p.173
II.II.3.2.4.2 Circulation verticale	p.175

II.II.4 De proximité en distance.....	p.179
II.II.4.1 Distanciation par la fiction	p.179
II.II.4.2 Distanciation par le langage.....	p.183
Conclusion.....	p.186

Partie III : réalité sociale

Chapitre I : sociocritique théâtrale

Introduction.....	p.189
III.I.1 Ionesco, ou la bizarrerie Eugène ?	p.189
III.I.1.1 Inclinations idéologiques.....	p.190
III.I.1.1.1 Oppressions roumaines	p.190
III.I.1.1.2 Fantômes français.....	p.192
III.I.1.2 Pérégrinations littéraires	p.193
III.I.2 Socialité, sociocritique et représentativité.....	p.195
III.I.2.1 De la socialité.....	p.195
III.I.2.2 Sociocritique ou Sociologie de la littérature ?	p.196
III.I.2.3 Fondements de la théorie sociocritique.....	p.197
III.I.2.4 Représentations théâtrale et sociale	p.198
III.I.3 Réalisme, masquage et sociocritique	p.200
III.I.3.1 Réaliste ou pas la sociocritique ?	p.200
III.I.3.2 Socialité de l'imaginaire.....	p.201
III.I.4 Sociocritique et théâtre : un mariage à fêter.....	p.202
III.I.4.1 La socialité : du roman au théâtre.....	p.202
III.I.4.2 Sociocritique du théâtre ou sociosémiotique	p.205
Conclusion.....	p.206

Chapitre II : sociocritique ionescienne

Introduction.....	p.208
III.II.1 Positionnement actanciel de la massification.....	p.209
III.II.1.1 De la distance à la réintégration du sens.....	p.209
III.II.1.2 Schémas actanciels du corpus.....	p.210
III.II.1.3 Tous pour un, un pour tous ?.....	p.214

III.II.2 Sociocritique d'une société ionescienne.....	p.215
III.II.3 Représentations sociales dans le corpus.....	p.217
III.II.3.1 Répartition des rôles sociaux.....	p.217
III.II.3.1.1 Rôle, autorité et obligation dans <i>Victimes du devoir</i>	p.217
III.II.3.1.2 Rôle, autorité et obligation dans <i>Jacques ou la Soumission</i>	p.218
III.II.3.1.3 Rôle, autorité et obligation dans <i>L'avenir est dans les œufs</i>	p.219
III.II.3.1.4 Rôle, autorité et obligation dans <i>Rhinocéros</i>	p.220
III.II.3.1.5 Rôle, autorité et obligation dans <i>Macbett</i>	p.221
III.II.3.2 Conjoncture individuelle et sociétale.....	p.222
III.II.3.2.1 Individu versus société dans <i>Victimes du devoir</i>	p.222
III.II.3.2.2 Individu versus société dans <i>Jacques ou la Soumission</i>	p.224
III.II.3.2.3 Individu versus société dans <i>L'avenir est dans les œufs</i>	p.227
III.II.3.2.4 Individu versus société dans <i>Rhinocéros</i>	p.230
III.II.3.2.5 Individu versus société dans <i>Macbett</i>	p.234
III.II.4 "Just another brick in the wall"	p.236
III.II.4.1 Dans le mur.....	p.236
III.II.4.2 Vers la déshumanisation.....	p.237
Conclusion.....	p.239
Conclusion générale	p.241
Ressources bibliographiques	p.249

Résumé :

L'objectif de cette thèse est de comprendre la socialité des mécanismes dramaturgiques et symboliques qui dénotent d'une relation particulière de l'individu à la société dans les pièces théâtrales : *Victimes du devoir*, *Jacques ou la Soumission*, *L'avenir est dans les œufs* et *Macbett* d'Eugène Ionesco.

Ces œuvres font partie du théâtre contemporain, dit d'Avant-garde ou de l'absurde, né en France dans les années cinquante, réputé pour son univers fantasque dénué de toute forme de logique ou de références socio-sémantiques.

L'hypothèse que nous formulons suggère que, contrairement à cette réputation, dans notre corpus, nous sommes en présence de réseaux significatifs latents, qui, une fois identifiés et décryptés, révèlent des représentations sociales de la massification. A l'absence de sens, nous opposons donc une écriture d'aspect fictionnel et distancié.

Ainsi, notre problématique est : quels sont les procédés de symbolisation du social dans le théâtre d'Eugène Ionesco ? En d'autres termes : comment se crée le sens dont résulte les représentations sociales de ce corpus contemporain ?

Pour ce faire, nous avons employé trois approches : dramaturgie textuelle, sémiotique théâtrale et sociocritique. Nous ajoutons à cela la théorie de la distanciation brechtienne à propos du masquage du sens.

Notre travail s'organise en trois parties, chacune se subdivise en deux chapitres. La première, « réalité théâtrale », tend à interroger la forme dramatique du théâtre d'Eugène Ionesco, la deuxième, « réalité nébuleuse », cherche à comprendre l'élaboration et les caractères du processus signifiant et la troisième, « réalité sociale », questionne la socialité du corpus.

Mots-clés : théâtre contemporain, dramaturgie textuelle, opacité, symbolique, figures, sémiotique, distanciation, détour, masque, sociocritique, représentations, Eugène Ionesco, individu, massification.

ملخص

تطمح هذه الدراسة الى كشف العلاقة الاجتماعية في التقنيات الدرامية والرمزية على ضوء بعض الكتابات المسرحية المعاصرة للمؤلف يوجين يونيسكو
عادة يعتبر هذا الفرع المسرحي خالي من معاني و دلالات إلا أن الفرضية المتبعة في هذا البحث تظهر أننا امام
كما معتبرا من المعاني و الدلالات المحجوبة، و بمجرد تحليلها تكشف دور التحشيد في الادوار الاجتماعية
و من هنا ركزت اشكاليتنا على كيفية تبلور المعنى الخاص بمكان الفرد في المجتمع، وللقيام بذلك انقسم
العمل الى ثلاثة أجزاء تتبع على التوالي منهاج الدرامية النقدية، السيميائية المسرحية و علم اجتماع النص

الكلمات المفتاحية: المسرح المعاصر، المسرحية النصية، الرمزية، الابتعاد، القناع، السوسيوقراطية، يوجين
يونيسكو، الفرد، التحشيد

Abstract :

This thesis' aim is to understand the sociality of dramaturgical and symbolic mechanisms that denote a particular relationship of the individual to society in some of the theatrical plays of Eugene Ionesco.

These works are part of contemporary theater, called Avant-garde, famous for its senseless paradigm. The hypothesis that we formulate here suggests that we are in the presence of latent significant networks, which, once identified, reveal social representations of massification.

Thus, our problematic is : what are the processes of symbolization of the social in Eugene Ionesco's theater ? For this sake, we used three approaches: textual dramaturgy, theatrical semiotics and sociocritics. We add to this the theory of Brechtian distancing effect.

Keywords : contemporary theater, textual dramaturgy, opacity, symbolism, figures, semiotics, distancing effect, mask, sociocritical, representations, Eugene Ionesco, individual, massification.