

Mise en scène de personnages rongés par l'inquiétude dans *la Cantatrice Chauve* d'Eugène Ionesco

Béchir chkirbene

Département d'Economie Rurale, Université Carthage, ESA Mograne,
Zaghouan, Tunisie

bechir.chkirbene@yahoo.fr

Résumé

Intimement liée à l'inscription des personnages dans des contextes particuliers, l'inquiétude, en tant que qu'expression d'un mal être et d'une tourmente existentielle et ontologique, ne peut être traitée sans le support qui la manifeste, en l'occurrence, le langage. Le rapport étroit entre le dire comme ersatz du faire et la condition des personnages, dicte le recours aux théories linguistiques et sémiologiques. Le faire oral qui donne lieu à un discours, en apparence composé d'un chapelet d'inanités, de fragments de réflexions et d'évocations, à la limite du babillage, mais qui occulte un sentiment profond d'inquiétude, nécessite l'interpellation de sa dimension implicite. En effet les troubles des personnages sont moins dits que suggérés. Ionesco adopte une stratégie qui implique le spectateur dans la production du sens. Il est contraint de mettre en œuvre des procédés qui voilent la réalité des sentiments et de la situation dans laquelle s'inscrivent les personnages, tout en proposant, paradoxalement, des indices qui les révèlent, tels que l'humour, l'ironie et les processus inférentiels de présupposition ou se sous-entendus.

Mots clés : Implicite - pragmatique-faire verbal- intertextualité- dialogisme-co-référence.

الملخص

يرتبط القلق ارتباطًا وثيقًا بتدوين الشخصيات في سياقات معينة، والقلق، كتعبير عن التعاسة والاضطراب الوجودي والأنطولوجي، لا يمكن معالجته دون الدعم الذي يظهره في اللغة. إن العلاقة الوثيقة بين القول باعتباره مصطنعًا للفعل وحالة الشخصيات تلمي استخدام النظريات اللغوية والشمولية. إن الفعل الشفهي الذي يؤدي إلى خطاب، يتألف على ما يبدو من سلسلة من التفاهات، وشظايا من الانعكاسات والاستفزازات، التي تحد من الثرثرة، ولكنها تخفي شعورًا

عميقًا بالقلق، تتطلب الاستجواب من بعدها الضمني. في الواقع، لا يُقال عن مشاكل الشخصيات مما يُقترح. تتبنى Ionesco استراتيجية تُشرك المشاهد في إنتاج المعنى. إنه مجبر على تنفيذ عمليات تخفي حقيقة المشاعر والموقف الذي تجد فيه الشخصيات نفسها، بينما يقترح بشكل متناقض أدلة تكشف عنها، مثل الفكاهة، والسخرية، والعمليات الاستنتاجية للافتراضات المسبقة أو الضمنية.

الكلمات الدالة: ضمني -برافماتي -عمل لفظي -نفاص -حوار -مرجع مشترك

Introduction

La Cantatrice Chauve est une anti-pièce qui bouleverse les structures coutumières de l'écriture dramaturgique et qui se situe aux antipodes des conventions langagières communément partagées. Ionesco se passe délibérément des impératifs esthétiques classiques, en offrant à son public une pièce sans intrigue mais qui dérange aussi bien le lecteur que le spectateur. D'ailleurs, il se réclame ouvertement d'un théâtre subversif qui ébranle les représentations conceptuelles en mettant en scène des personnages sans identités interagissant par le truchement d'un langage disloqué, atomisé et réduit à sa fonction la plus utilitaire, celle informative qui, toutefois, ne véhicule que des contenus des plus anodins. Cette forme d'usage du langage, adoptée systématiquement par les personnages dans la pièce, s'inscrit dans une stratégie esthétique que développe l'auteur, dans la progression de son œuvre. Cette stratégie fait prévaloir l'implicite du discours qui révèle, aussi bien la crise du langage, la crise des anciennes formes

du théâtre, que la crise existentielle de l'humanité qui a souffert de l'impact impitoyable de deux guerres mondiales.

Dépersonnalisation des instances énonciatives

À tous les niveaux, la pièce d'Ionesco : *La Cantatrice Chauve*, présente des aspects subversifs, déroutants pour le sujet spectateur. Les personnages ne sont plus identifiés au moyen d'un nom individualisant. À titre d'exemple, tous les membres de la même famille sont désignés indifféremment du nom "Bobby Watson". C'est un mode qui, en gommant les caractéristiques définitoires du personnage en tant qu'individu et en le privant d'une épaisseur psychologique, l'inscrit dans une sorte d'anonymat qui le dilue dans un collectif dont les traits sont standardisés et le confine dans un tout dont les éléments sont indistincts. Ce mode affecte aussi les prénoms choisis pour désigner les personnages. Le choix des noms : Smith et Martin, typiquement britanniques, en général et anglais, en particulier, sous-entend qu'ils appartiennent à une culture qui relègue l'individu au second plan. C'est d'ailleurs, dans cette perspective que les auteurs de la deuxième moitié du XXe siècle, romanciers ou dramaturges, ont opté pour l'effacement de l'individu. Alain Robbe-Grillet, dans *La*

jalousie, désigne son personnage principal féminin, juste d'une lettre "A...", probablement l'initiale de son prénom. Le mari, réduit à son regard, à un œil observateur et épieur, n'est jamais nommé et les deux autres personnages sont affublés de deux prénoms des plus communs, la femme "Christiane" et son mari, "Franck". C'est la même attitude adoptée par l'auteur irlandais, Samuel Beckett, dans ses pièces. Dans *Fin de partie*, les noms des personnages sont d'une étrangeté qui les soustrait aux représentations partagées et les investit d'une absurdité étonnante. Ce sont Hamm, Magg, Nell et Clov. Dans son dramacule : *Va-et-vient*, les noms sont réduits à des syllabes énigmatiques : "Ru", "Flo" et "Vi". Dans sa pièce intitulée *Comédie*, les noms des personnages sont, non seulement réduits de manière paroxystique, à une lettre "H", mais aussi à l'anonymat d'un numéro "F1", "F2" qui les prive de leur dimension humaine et les assimile à des unités dans des séries. Par ailleurs, indifféremment, « Tous les Bobby Watson sont commis-voyageurs ». Ils s'inscrivent dans le même contexte qui exclut la différence et l'autonomie. Les personnages sont comme gouvernés par le principe de l'identique qui caractérise le masque et la société industrielle qui investit l'homme des caractéristiques de la machine, de l'automate ou ce qu'appelle Jean-Claude

Coquet, le non-sujet. À la différence du Sujet investi des modalités du Vouloir, du Savoir et du Pouvoir, le Non-sujet est défini par son incapacité à s'affirmer comme différent, autonome. Il n'est modalisé ni par le savoir ni par le pouvoir. Il est sans être. Il est moins agissant qu'agi. C'est l'orientation qu'adoptent le Nouveau Théâtre et plus particulièrement le théâtre de l'absurde, étiquette à laquelle le théâtre d'Ionesco ne peut se soustraire.

Ainsi le personnage dans le théâtre d'Ionesco se révèle le lieu où s'opèrent différentes métamorphoses. Outre qu'il voit ses contours s'estomper et qu'il perd son individuation, il est défini par la perte de ses compétences, tant cognitives qu'intellectuelles. Il est condamné à l'incessant ressassement de bribes de discours dont des plus singulières et des plus étonnantes de par leur caractère anodin, leur inutilité et leur ineptie. Cette incompetence est révélatrice de l'effondrement des principes classiques qui définissent le personnage et de la perte des valeurs associées à la notion d'individu. Le personnage est dépourvu, de ce fait, de son autonomie. Il est le reflet de toutes les créatures qui agissent moins selon leur propre volonté qu'à la manière d'automates agis par un pouvoir qui les transcende. Ils sont à l'image des créatures happées par

une société gouvernée par l'intérêt personnel et soumise à la dictature de l'industrie et du capital. L'étrangeté du contexte auquel réfère la pièce, au plan implicite, est symbolisée par le titre de la pièce : *La cantatrice chauve* qui, par inférence, génère une attente chez le spectateur qui sera déçue. En effet, il attendra vainement, tout au long de la représentation, l'apparition de cette cantatrice qui ne se produira point.

Des personnages aphasiques

Le trouble langagier pathologique des personnages qui hésitent, qui bégaiement et qui sont, parfois, réduits au mutisme, se manifeste par les ruptures syntactico-morphologiques, les l'incompétence sémantiques et l'incapacité à structurer un discours organisé au plan logique. La scène indicielle qui ouvre *La Cantatrice chauve* en est une parfaite illustration. Les emplois transgressifs du langage par rapport à la logique conventionnelle et au principe de cohérence sont à profusion. Dans cette scène, on assiste à un dialogue des Smith portant sur le décès de Bobby Watson. Un dialogue qui porte sur un événement dépourvu d'importance, sur le déroulement d'un flux de souvenirs de deux personnages et sur l'association spontanée et fortuite de détails sans rapport les uns avec

les autres. La mort de Bobby Watson devient une source de langage, mais d'un langage qui semble tourner à vide et qui n'assure plus une communication réelle. Du point de vue de la logique classique aristotélicienne, ce passage transgresse tous les principes :

- Le principe d'identité : Un jugement vrai reste toujours vrai.
- Le principe de contradiction : Deux jugements contradictoires ne peuvent être vrais ensemble.
- Le principe du tiers exclu : Deux idées contradictoires ne peuvent être fausses en même temps.

Les personnages enfreignent ces principes et n'observent pas les lois élémentaires de la pensée rationnelle. Pour les Smith, l'affirmation et la négation d'un même énoncé, l'énonciation de deux énoncés contradictoires ne produisent aucun trouble. Les personnages ne se rendent pas compte de l'incongruité de leurs propos et n'assument plus la responsabilité de leur énonciation comme si, une fois proférés, les énoncés sont oubliés et passent inaperçus par les personnages. L'incohérence du dialogue naît de l'agencement des énoncés en suivant le principe de contradiction.

La conversation sur Bobby Watson continue longtemps et évolue. Les commentaires et les observations des personnages se contredisent. Les Smith expliquent qu'ils sont au courant de la mort de Bobby Watson mais en même temps, ils sont surpris. La référence à une réalité consistante est absente. Les contenus discursifs deviennent plus complexes lorsque les personnages avouent qu'il y a plusieurs Bobby Watson. La réplique de Mme Smith « La pauvre Bobby », le commentaire de M. Smith « Tu veux dire « le » pauvre Bobby » et la précision de Mme Smith « Non, c'est à sa femme que je pense » nous conduit à la conclusion qu'il y a une famille où tout le monde s'appelle Bobby Watson.

Le nom « Bobby Watson » est utilisé par Eugène Ionesco jusqu'au point où il ne fonctionne plus. Dans une communication conventionnelle, le nom ne réfère normalement qu'à une personne spécifique et le contexte se charge de préciser la signification de ce nom. Ce n'est plus le cas dans ce fragment dans la mesure où la signification du nom se dissout. La répétition d'un même nom le dévalue et lui ôte la caractéristique de renvoyer à une signification unique.

Un autre aspect d'ambiguïté, de rupture sémantique et d'incohérence énonciative est relevé dans la description de Bobby Watson par M. Smith qui s'est faite en termes contradictoires « Elle a des traits réguliers et pourtant on ne peut pas dire qu'elle est belle. Elle est trop grande et trop forte. Ses traits ne sont pas réguliers et pourtant on peut dire qu'elle est très belle. Elle est un peu trop petite et trop maigre. Elle est professeur de chant. ». La description est en conflit avec elle-même. M. Smith dit Bobby Watson est grande et petite, forte et maigre. Les contradictions mettent au clair l'échec du langage d'assurer une véritable communication. Le lecteur-spectateur se trouve face à un texte composé de phrases sans lien les unes avec les autres. Un texte présenté comme une série d'épisodes séparés et non comme un récit linéaire d'informations. Le texte d'Eugène Ionesco ignore la relation de cause à effet. Les contradictions opacifient et complexifient davantage les informations communiquées par les personnages. Les deux personnages (comme d'ailleurs tous les personnages de la pièce) ont façonné un univers où le vide et l'aliénation ont détruit toute possibilité de communication. Une fois employées par les personnages, les phrases perdent toute substance et s'articulent sans aucune logique apparente. La communication est donc réduite à une série d'épisodes

isolés qui renvoient à l'isolement des personnages pigés dans un univers mélancolique intrigant.

Inquiétude formelle et désillusion existentielle

La Poétique de l'insolite

La nouvelle dramaturgie trouve ses origines dans la remise en cause de la conviction selon laquelle le monde a un sens. Elle constitue le reflet d'un état d'esprit propre à la période de l'après-guerre et représentatif de l'expérience douloureuse des camps de concentration et d'Hiroshima. La prise de conscience de l'écart entre les actions humaines et les principes nobles s'est manifestée dans l'écriture dramaturgique d'Eugène Ionesco. En effet, on a désormais affaire à des pièces qui obéissent à une logique interne, fondée sur le caractère et le statut des personnages et sur les objets qui prolifèrent souvent d'une façon surprenante au point d'effacer les caractères ou de les réduire au minimum. Cette vision désespérée du monde a préparé l'émergence du théâtre de l'absurde. La pression exercée par la société sur l'individu a profondément affecté sa vie spirituelle en réduisant ainsi son activité à un absurde jeu mécanique. L'individu perd de consistance au profit des choses et des objets qui semblent à elles uniquement

douées d'une existence solide et authentique. Dans le projet dramaturgique d'Eugène Ionesco, les frontières séparant le comique et le tragique sont presque inexistantes, on parle d'une comédie tragique ou d'une tragédie comique. Dépourvu de repères, l'individu a l'impression que le monde échappe à son esprit. Eugène Ionesco se livre à une exploration profonde de la condition existentielle de l'homme tout en dénonçant la pression sociale qui le paralyse.

Les personnages de *la Cantatrice Chauve* et des pièces du théâtre des limites sont taxés d'aliénation et d'absurdité. Ils évoluent dans un monde étrange qui les a réduits à des marionnettes accomplissant des jeux mécaniques sans sens. Le mécanique est de plus en plus plaqué sur le vivant. Le constat de l'angoisse de l'homme dans un univers étouffant et nihiliste trouve ses échos dans l'œuvre théâtrale d'Eugène Ionesco, qui nous fait part de ses inquiétudes quant au sort de l'homme dans *Notes et Contrenotes* :

« Regardez les gens courir affairés dans les rues. Ils ne regardent ni droite, ni gauche, l'air préoccupé, les yeux fixés à terre, comme des chiens. Ils foncent tout droit, mais toujours sans regarder devant eux, car ils font le trajet, connu à l'avance machinalement. Dans toutes les grandes villes du monde c'est pareil. L'homme moderne, universel, c'est l'homme pressé, il n'a pas le temps, il est le

prisonnier de la nécessité, il ne comprend pas qu'une chose puisse ne pas être utile; il ne comprend pas non plus que, dans le fond, c'est l'utile qui peut être un poids inutile, accablant. Si l'on ne comprend pas l'utilité de l'inutile, l'inutilité de l'utile, on ne comprend pas l'art; et un pays où on ne comprend pas l'art est un pays d'esclaves ou de robots, un pays de gens malheureux, de gens qui ne rient pas ni ne sourient, un pays sans esprit; où il n'y a pas l'humour, où il n'y a pas le rire il y a la colère et la haine. Car ces gens affairés, anxieux, courant vers un but qui n'est pas un but humain ou qui n'est qu'un mirage, peuvent tout d'un coup, à l'appel de n'importe quel fou ou démon se laisser gagner par un fanatisme délirant, une rage collective, une hystérie populaire »

Du langage disloqué au personnage déshumanisé :

L'angoisse des personnages se traduit par un langage tétatologique présentant des écarts aberrants et des anomalies langagières situés aux antipodes du discours rationnel. Le dialogues entre les personnages dans *Victimes du devoir* révèle le type de théâtre voulu par Ionesco. Le poète dit :

« - Je rêve d'un théâtre irrationaliste »

« - Un théâtre non aristotélien ? demande le policier.

- Exactement. »

Le théâtre dont rêve Ionesco veut opérer une révolution radicale en créant une nouvelle logique fondée sur les contradictions. En effet, la logique du tiers exclu est substituée par une logique à 'n' dimensions. Par ailleurs,

Ionesco ne veut pas faire seulement de son théâtre un alibi pour attaquer les idoles du rationalisme et le progrès vers le bonheur illusoire créé par la science moderne. Il veut plutôt concevoir un théâtre destiné à exprimer essentiellement et véritablement l'irrationnel. De ce fait, la dynamique de la dramaturgie ionescienne s'articule autour de la dénonciation du langage conventionnel composé de mots leurrants pour l'individu et l'empêchant de penser librement. Le langage, au lieu d'être un moyen de communication, se transforme dans l'œuvre de Ionesco en une aliénation du moment où les personnages renonce définitivement à communiquer et ne parlent que pour se donner l'illusion d'exister. Dans un entretien accordé à la revue Express (1970), Ionesco expose ses intentions :

« J'ai voulu exprimer le malaise de l'existence, la séparation de l'homme de ses racines transcendantes, j'ai voulu dire également que, tout en parlant, les hommes ne savaient pas ce qu'ils voulaient dire et qu'ils parlaient pour ne rien dire, que le langage, au lieu de les rapprocher les uns des autres, ne faisait que les séparer davantage, j'ai voulu exprimer le caractère insolite de notre existence, j'ai voulu parodier le théâtre, c'est-à-dire le monde, et que ce que j'ai écrit a été évidemment, en partie, une parodie, peut-être même la parodie de la parodie. »

Pour Ionesco, la parole qui se matérialise dans le dialogue ne doit pas se limiter à l'état de discussion comme c'est le cas pour plusieurs écrivains. Il choisit une parole de

combat et de conflit qui est portée à son paroxysme et qui peut donner au théâtre son essence et sa vraie mesure qui est évidemment dans la démesure. Notre dramaturge exploite toutes les potentialités du verbe et le pousse jusqu'à ses limites ultimes. Le langage est tendu et finit presque par s'exploser et se détruire faute de pouvoir contenir les significations. Ionesco revisite le mot et l'entraîne au-delà des limites connues pour qu'il devienne par la suite inconnu, insolite et provocateur. Les mots rompent tous les liens avec le monde réel pour instaurer des liens très étroits avec la réalité subjective de l'individu, une réalité conçue comme un tissu de contradictions et très éloignée de la réalité objective normative régit par les principes préétablis. L'acteur de théâtre et le metteur en scène Jean-Louis Barrault (1910-1994) a parfaitement justifié la démarche ionescienne originale et déconcertante lors de la présentation de sa création de *Rhinocéros* à la télévision française :

« Il se peut que certains d'entre les téléspectateurs soient d'abord surpris, puis déconcertés par la cassure du langage, par un découpage apparemment incohérent des conversations. Il se peut même que quelques-uns disent : on se moque de nous. Mais pas un seul instant. Il s'agit, au contraire, d'un montage savamment orchestré et basé sur l'observation de tous les jours. Ainsi donc, nous vous prions, ne soyez pas submergés par une irritation ou une allergie passagères, car demain, sur la plateforme d'un autobus, au guichet d'un bureau de poste, parmi les commères, au marché, ou à la terrasse de votre café habituel, vous vous écrierez

peut-être, en écoutant la conversation : on dirait Ionesco ! Ce sera alors, pour notre auteur, sa récompense et pour ceux qui l'auront servi, en espérant vous plaire, notre encouragement. »

Ionesco a créé une langue qui s'écarte aussi bien de la langue parlée que de la langue littéraire. L'écriture pour lui est une arme de combat nihiliste dont la fonction est de détruire les fondements épistémologiques d'une culture tombée en désuétude à force de servir le conventionnel et l'habitude. En effet, la nouvelle dramaturgie refuse les taxinomies et détruit les frontières des genres littéraires. La pièce théâtrale devient par conséquent l'espace où cohabitent le cirque, le music-hall, le ballet et les guignolades et met à l'épreuve les ultimes ressources de l'écriture dramaturgique. Les sensations usées, les schèmes discursifs repris sans cesse et de façon fastidieuse, la contrainte spatio-temporelle et tout ce qui communément adopté sont balayés au profit des structures originales préposées à surprendre et non à apprendre.

Le renouvellement théâtral chez Ionesco est intimement lié au bouleversement de la conscience contemporaine et à l'implosion de l'univers moral, esthétique et métaphysique de l'homme. En effet, dans le projet dramaturgique d'Eugène Ionesco et de Samuel Beckett, on nous donne une image de la condition humaine. Les deux auteurs ont

étonné le lecteur/spectateur par les bizarreries et les extravagances de leur style d'écriture. Leur choix ne vise nullement la recherche facile de l'originalité mais il est motivé par la tentative de saisir les rapports les plus complexes que l'homme moderne entretient avec lui-même tout d'abord, avec sa société, son mode de vie et son univers d'une façon plus large. La nouvelle écriture théâtrale a grincé la traditionnelle mécanique des intrigues et a mis au clair le monde avec ses contingences et ses contradictions. Les personnages semblent entraînés vers l'insignifiant et le néant et condamnés à vivre une perpétuelle angoisse.

La Cantatrice Chauve, Tueur sans gages, les chaises et le roi se meurt d'Eugène Ionesco expriment cette angoisse. Rappelons les propos de Bérenger dans *Tueur sans gages* :

« Et tout à coup, ou plutôt, petit à petit... non, plutôt subitement, je ne sais pas, je sais seulement que tout était redevenu gris pâle ou neutre (...). Il se fit en moi une sorte de vide tumultueux, une tristesse profonde s'empara de moi, comme au moment d'une séparation tragique, intolérable (...). Et depuis c'est le perpétuel novembre, crépuscule perpétuel, crépuscule du matin, crépuscule de minuit, crépuscule de midi. Fini les aurores ! Dire qu'on appelle cela la civilisation ! »

A ces propos, l'Architecte répond :

« Pour moi cela m'est égal. Je suis fonctionnaire. Mais pour beaucoup d'autre, la réalité, la réalité peut tourner au cauchemar... »

Dans *le Roi se meurt*, la reine Marguerite invite le roi à mourir en le faisant monter à nouveau sur son trône :

« Donne-moi un doigt, donne-moi deux doigts..., trois..., quatre..., cinq..., les dix doigts. Abandonne-moi le bras droit, le bras gauche, la poitrine, les deux épaules et le ventre. (*Le roi est immobile figé comme une statue*). Et voilà, tu vois, tu n'as plus la parole, ton cœur n'a plus besoin de battre, plus la peine de respirer. C'était une agitation bien inutile, n'est-ce pas ? Tu peux prendre place ».

Le nouveau théâtre est un théâtre de la désespérance, le personnage dans l'œuvre de Ionesco comme dans celle de Beckett est enlisé dans une existence à mi-chemin entre la mort et la naissance inachevée. Dans *En attendant Godot*, Beckett ne raconte pas une histoire. La situation des personnages est figée, c'est comme si rien ne se passe. Le décor est dépouillé à l'extrême sauf pour un arbre et à la place de péripéties, de l'histoire avec un début, un

développement et un dénouement, s'installent la monotonie, l'immuabilité, la peine et le vide. Vladimir et Estragon attendent Godot, ou autrement se défendent contre le désespoir. Ils incarnent une image de l'homme sans repères, de l'homme désillusionné. Beckett a choisi la scène simple et le manque d'intrigue pour susciter des questions fondamentales et éternelles : la vie, la mort, la souffrance, le néant, etc. La simplicité transparait aussi dans le comportement des deux vagabonds qui fuient constamment leurs problèmes et choisissent de ne pas penser à leur attente horrible et à leur condition humaine. Comme succédané du verbe « penser », le personnage optent pour le bavardage destiné à meubler le vide de leur attente.

Les questions posées dans les deux actes de la pièce restent pour la plupart sans réponse ce qui prouve que le langage et plus précisément la parole n'est pas un instrument pour converser et échanger des idées mais pour éviter de penser. Le bavardage est l'unique issue pour les personnages quand le reste a perdu son sens, quand l'attente d'un pouvoir mystérieux, Godot, pour changer la vie, est le seul lien qui attache les deux vagabonds au monde. Ces derniers se trouvent en dehors d'une société devenue absurde après la guerre.

Désireux de mettre en scène des personnages tourmentés par une inquiétude existentielle, Ionesco a imposé au langage dramatique conventionnel des modifications radicales. Il a pulvérisé le langage et l'a appauvri en disloquant les mots et les phrases. Le recours aux formes verbales elliptiques, incomplètes et inachevées qui entravent les processus inferentiels et qui semblent rétives à toute herméneutique, sert la démiurgie singulière prônée par le dramaturge. Au-delà de la dénonciation des formes d'expressions standardisées et formalisées, Ionesco a fait de la recherche du non-sens son ultime objectif. Un non-sens discursif et langagier qui n'est que la réflexion d'un non-sens et de l'absurdité de la condition humaine aux prises avec l'inquiétude, le désenchantement et les déboires.

Références bibliographiques

Corpus

Théâtre I : *La Cantatrice chauve, La Leçon, Jacques ou la soumission, L'Avenir est dans les œufs, Victimes du devoir, Amédée ou comment s'en débarrasser*, Ed., Gallimard, Paris, 1954.

Théâtre III : *Rhinocéros, Le Piéton de l'air, Délire à deux, Le Tableau, Scène à quatre, Les salutations, La colère*, Ed., Gallimard, Paris, 1963.

Éleuthéria, Ed., Minuit, Paris, 1995.

En attendant Godot, Ed., Minuit, Paris, 1952.

Fin de partie, Ed., Minuit, Paris, 1957.

La Dernière Bande, Ed., Minuit, Paris, 1959.

Etudes théoriques et critiques

Balaita R., *Le discours théâtral d'Eugène Ionesco, l'énonciation entravée*, Editions Universitaires de Dijon, 2010.

Boughaba L I., *Le délire et la folie dans le théâtre d'Eugène Ionesco*, Thèse de doctorat, Université Stendhal, Grenoble, 1994.

Fuchs C., *Paraphrase et Enonciation*, Editions Ophrys, 1994.

Fuchs C., *Les ambiguïtés du français*, OPHRYS, 1996.

Ionesco, E., *Notes et Contrenotes*, Editions Gallimard, 1962.

Jacquart E., *Rhinocéros d'Eugène Ionesco*, Editions Gallimard, Paris, 1995.

Jacquart, E., *Notice*, in Eugène Ionesco, Théâtre complet, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1990.

Orecchioni C.K., *La Connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1977.

Orecchioni C.K., *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.

Orecchioni C.K., *L'implicite*, Armand Colin, Paris, 1986.

Orecchioni C.K., *Les interactions verbales*, t1, Paris, Armand Colin, 1990.

Orecchioni C.K., *Les interactions verbales*, t. 2, Paris, Armand Colin, 1992.

Orecchioni C.K., *les actes de langage dans le discours : Théorie et fonctionnement*, Armand Colin, 2008.