Document généré le 2 juil. 2025 08:03

Jeu
Revue de théâtre

Ionesco et la tragédie du langage

Jean-François Morissette

Numéro 107 (2), 2003

Échos des années 50

URI : https://id.erudit.org/iderudit/26178ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Morissette, J.-F. (2003). Ionesco et la tragédie du langage. *Jeu*, (107), 156–161.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2003

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

JEAN-FRANÇOIS MORISSETTE

Ionesco et la tragédie du langage

Depuis quinze ans, les pièces d'Eugène Ionesco tiennent une place relativement importante sur les différentes scènes montréalaises[1]. Cependant, la pertinence et l'actualité de l'œuvre de cet auteur des années 50 ne vont pas toujours de soi. D'ailleurs, le Théâtre Prospero a récemment présenté *l'Impromptu de l'Alma*[2]. Quelque peu datée par son thème et son contexte, cette pièce fut écrite en réaction aux dogmes intellectuels en vogue dans les années 50 en France. Allusion à peine voilée aux intellectuels de gauche, Roland Barthes et Bernard Dort, qui prônaient un théâtre didactique et dialectique à la manière de Brecht, et au critique du *Figaro*, Jean-Jacques Gauthier, avec qui Ionesco avait eu maille à partir, *l'Impromptu de l'Alma* exprime la nécessité de faire du théâtre en toute liberté et en dehors de toutes déterminations extérieures à l'œuvre. Si, à première vue, ces préoccupations semblent loin des nôtres, il importe de retenir que Ionesco s'opposait à la fois au théâtre réaliste et au théâtre idéologique, et qu'il revendiquait un théâtre « dégagé » de toute intrigue, de tout psychologisme et de toute morale, afin de rendre compte de la condition humaine dans son universalité.

1. Depuis 1988, elles sont fréquemment jouées à Montréal : *Le roi se meurt*, au TNM en 1988-1989, au Théâtre Prospero en 1993-1994 et à l'Espace GO en 1998-1999 ; *les Chaises*, au Théâtre de Quat'Sous en 1991-1992 et au Rideau Vert en 1999-2000 ; *Rhinocéros*, au Théâtre Denise-Pelletier en 1995-1996 ; *la Cantatrice chauve*, au Rideau Vert en 1995-1996 et à la Salle Fred-Barry cette année ; *la Leçon*, au Rideau Vert en 1995-1996, au Théâtre la Chapelle en 2001-2002 et en reprise cette année ; *L'avenir est dans les œufs* et *Jacques ou la soumission*, au Théâtre Denise-Pelletier en 2000-2001 ; et finalement *l'Impromptu de l'Alma*, au Théâtre Prospero en 2002-2003. Certes, Molière et Shakespeare sont les deux auteurs les plus joués en ville avec respectivement 24 et 26 œuvres produites durant la même période ; cependant, en rassemblant, pour cette même période, les pièces de Beckett, Duras, Genet, Ionesco, Vian, Sarraute, Pinget et Queneau, on obtient 32 productions.

2. Du 21 janvier au 22 février 2003, dans une mise en scène d'Élizabeth Albahaca.

Compte tenu de la distance qui nous sépare de l'Europe d'après-guerre et de la diversité des intérêts et des motivations qui poussent les différents théâtres à monter les pièces de Ionesco – car il semble évident que les déterminations derrières les programmations respectives du TNM ou du Rideau Vert sont différentes de celles du Quat'Sous ou du Théâtre Prospero –, il apparaît, d'un point de vue sociologique, que cette dramaturgie doit être comprise à la lumière du type général de société auquel se rapportent à la fois l'Europe d'après-guerre et le Québec actuel, à savoir : les sociétés démocratiques de masse.

Le langage dans *la Cantatrice chauve* et *la Leçon*

Plutôt que d'évoluer dans les hautes sphères de la société, les personnages de Ionesco, contrairement à ceux du théâtre classique, sont enfoncés dans la banalité du quotidien, et ce qu'ils racontent, malgré le caractère banal de leur situation, n'a aucun sens. Dans *la Cantatrice chauve*, présentée par le Théâtre de la Maison Jaune cette année à la Salle Fred-Barry[3], l'action se résume à des conversations incongrues entre deux couples, les Smith et les Martin, qui, à la fin de la pièce, inversent leurs rôles. Cette inversion donne lieu, à la manière de la tragédie, à la négation de la subjectivité individuelle des personnages par une autorité souveraine, en l'occurrence le langage. En d'autres termes, parce que les personnages disent n'importe quoi, le langage se retourne contre eux et les rend tous aussi insignifiants les uns que les autres en les nivelant par leur incapacité de fonder un discours qui fait sens.

La Cantatrice chauve, à la création en 1950 au Théâtre des Noctambules, dans une mise en scène de Nicolas Bataille.

Dans *la Leçon*, présentée en reprise en 2003, au Théâtre la Chapelle par les Créations Diving Horse[4], l'action se résume à une séance d'enseignement que livre un professeur savant à une jeune élève un peu sotte, cependant que les connaissances enseignées n'ont ni queue ni tête. Exaspéré par les difficultés d'apprentissage de son élève, le professeur dit : « Le couteau tue », et il tue l'élève avec un couteau, de la même façon, doit-on supposer, qu'il a tué les élèves précédentes et qu'il tuera probablement les suivantes. Les significations produites par le langage sont ici déterminées arbitrairement par le professeur, détenteur de l'autorité, et le langage apparaît clairement comme un instrument de pouvoir capable d'enlever la vie, et d'agir en toute puissance sur le sort des humains.

Tandis que l'action dramatique chez les Grecs et les classiques se situe au cœur d'une fable ou d'une intrigue, ici le récit est pour ainsi dire suspendu ou réduit au minimum, ce qui donne lieu à un conflit entre le langage, compris en tant qu'espace de la structuration du sens, et la communication, comprise comme un acte langagier. Ainsi, les personnages parlent, mais ne produisent pas de sens. D'ailleurs, dans *la Cantatrice chauve*, toute la famille de Bobby Watson se nomme Bobby Watson, et donc le signifiant « Bobby Watson » n'a plus de signification singulière, c'est-à-dire qu'il ne renvoie pas à un seul individu, mais à plusieurs signifiés différents, plusieurs personnes appartenant à une même famille. Bref, la signification de l'énoncé « Bobby Watson » échappe au langage, car on ne peut plus distinguer, dans les dialogues, ce à

3. Du 11 au 29 mars 2003, dans une mise en scène de Sylvain Binette.
4. Du 18 mars au 6 avril 2003, dans une mise en scène d'Oleg Kissiliov. Ce spectacle a été créé en mars 2001. Voir la critique de Michel Vaïs dans *Jeu* 101, p. 41-43.

quoi ou à qui il renvoie. De même dans *la Leçon*, les prétendues langues néo-espagnoles ne se distinguent pas entre elles. Par exemple, le mot « couteau » se dit de la même manière dans toutes les langues « néo-espagnoles », ce qui fait en sorte que l'on ne sait plus à quoi se rapportent les mots français, italiens, espagnols, etc. Ce qui importe, c'est ce que le professeur fera du mot « couteau », car le langage s'impose ici en toute souveraineté : l'énonciation garantit le sens, et lorsque le professeur énonce « le couteau tue », cela mène au meurtre. Cette faillite du langage donne un caractère tragique au théâtre de Ionesco, puisqu'en l'absence de Dieu ou d'une transcendance extérieure au monde des hommes, seul le langage peut unir les individus et leur permettre de donner sens au monde.

Les sociétés démocratiques de masse et la communication

Cette impasse de la communication est fréquemment attribuée au désarroi et à la désillusion de l'après-guerre. Cependant, dans les démocraties de masse, le principe du suffrage universel implique l'égalité des individus et la possibilité pour quiconque de prendre la parole et de se faire entendre, peu importe ce qu'il a à signifier. D'ailleurs, le pouvoir politique cherche à s'arroger l'appui de l'homme ordinaire, de la majeure partie des hommes (et des femmes) ordinaires. Ainsi, l'individu est une figure centrale de l'ordre structuré par les sociétés démocratiques de masse. De plus, qui dit démocratie de masse dit nécessairement culture de masse. Cette dernière suppose l'existence des médias qui, en principe, servent à mettre le public en rapport avec la société, et ce en représentant ou en donnant forme à ce qui est déjà présent dans la société. Ce qui signifie notamment que les médias mettent en forme (in-forment) la réalité en collant à l'actualité. La masse, comprise dans son unité, ne peut alors exister qu'à travers la parole des médias. D'ailleurs, les médias de masse, surtout la télévision, mettent en scène la vie quotidienne des gens ordinaires, soit dans les bulletins d'information (les faits divers, les reportages de type « *human interest* », etc.), dans les téléromans, dans les « *talk shows* », ou dans les dits « *reality shows* ». Bref, la communication joue un rôle déterminant dans la structuration de l'ordre social.

Le théâtre de Ionesco et l'ordre communicationnel

Vivement opposé au réalisme et défendant un théâtre où l'imaginaire est maître, Ionesco a su identifier ce qui, depuis l'Antiquité, constitue l'essence même du théâtre : la représentation d'une action humaine démesurée ou exagérée, amplifiée ou rétrécie, et du rapport conflictuel que cette action entretient avec l'ordre symbolique. Tandis que l'ordre symbolique des sociétés démocratiques de masse se fonde sur la communication, le théâtre de Ionesco montre une parole qu'on ne peut plus accoler aux significations que le langage permet de structurer. Cependant, Ionesco ne fait pas que

renouer avec une conception classique du théâtre, puisque l'action ne s'inscrit pas ici dans une fable ou un récit ayant un commencement, un milieu et une fin ; l'action, dans *la Cantatrice chauve* et dans *la Leçon*, se rapporte à la production de la signification dans l'énonciation.

Afin de comprendre en quoi le déplacement de l'action constitue une caractéristique déterminante qui participe à la pertinence de la dramaturgie de Ionesco, il importe de considérer ce qui fait la spécificité de l'ordre communicationnel. Dans les sociétés traditionnelles, l'ordre symbolique est garanti par des forces divines souveraines qui précèdent et déterminent l'ordre humain. Dans *Antigone* de Sophocle, par exemple, la toute puissance des dieux scelle d'avance les destins d'Antigone et de Créon. Le conflit entre les lois de la cité, défendues par Créon, et celles de la famille, incarnées par Antigone, se résout à travers la négation des protagonistes ; le retour à un ordre dans lequel les lois de la cité et les lois divines sont conciliées s'impose donc comme une nécessité ou un *a priori*. Dans le cadre d'une société où la communication détermine l'ordre social, le seul *a priori* qui soit est la nécessité de parler : pour que le langage soit effectif et agisse sur la vie humaine, les humains doivent parler. En d'autres termes, c'est dans l'expérience et l'interaction que naît la signification et non dans des mythes qui précéderaient l'expérience des hommes.

La Leçon, à la création en 1951 au Théâtre de Poche, dans une mise en scène de Marcel Cuvellier.

Lorsque nous prenons la parole dans la vie de tous les jours, non seulement puisons-nous dans la langue les symboles (les mots) appropriés pour exprimer notre pensée, mais nous considérons également les énoncés d'autrui qui nous situent dans une sphère ou un champ particulier de discussion. Par exemple, lorsque nous parlons de la guerre, que nous soyons pour ou contre, les arguments que nous avançons font référence, en les réitérant ou en les niant, aux arguments des autres. De plus, puisque l'interlocuteur est appelé à répondre, c'est-à-dire qu'il est actif, il élabore sa réponse « ici et maintenant » au cours du processus d'audition et de compréhension : notre énoncé le prend en compte en considérant, par exemple, son âge, son statut social, son lien avec nous, etc. Ainsi, la forme d'un énoncé variera selon notre interlocuteur : nous ne nous adressons pas de la même manière à un élève qu'à un pair ou à un collègue. Bref, c'est dans l'expérience interactive que naît la signification ; c'est parce qu'au moins deux personnes comprennent la même chose qu'il y a signification.

Cependant, la communication réelle ou « vivante » se trouve entremêlée, imbriquée aux discours médiatique et idéologique qui, eux, sont déterminés par des intérêts privés ou particuliers (les cotes d'écoute, le nombre de tirages vendus, le mandat national d'une chaîne d'État, etc.)[5]. L'ordonnance de la communication réelle selon des déterminations propres aux médias fait en sorte que l'expression médiatique masque, en le présupposant, un moment essentiel à la production du sens dans

5. La communication médiatique, qui crée une représentation du monde parmi d'autres, met en scène l'échange verbal quotidien d'une telle manière qu'on a l'impression d'être « entre nous », c'est-à-dire que la représentation se donne sous l'apparence d'une identité au discours quotidien réel. Par exemple, lorsqu'un politicien est invité à discuter à une émission de télévision ou de radio, il se confie à un interlocuteur dont la fonction est précisément de l'écouter. Ainsi, le discours politique, censé être impersonnel et porté sur l'essence des rapports sociaux, se personnalise et crée l'illusion d'une communication « vivante », puisque le politicien fait face à un interlocuteur réel avec qui il dialogue.

l'échange communicationnel : le moment de (ré)action d'autrui qui, ici et maintenant, agit sur la signification de l'énoncé, du discours ou de l'expression, à travers le processus d'audition et de compréhension.

Au théâtre, par contre, le spectateur participe ici et maintenant à la représentation : il rit ou soupire, il applaudit ou hue, il peut quitter la salle ou en redemander, etc. Cela fait partie du mode d'être de la représentation théâtrale. Les déterminations de la vie concrète du spectateur sont ici suspendues : ce dernier n'est pas dans son salon, mais dans une salle où il doit se vouer entièrement à la représentation ; et donc, ce qui se joue devant lui lui apparaît nécessairement comme quelque chose d'autre que la vie quotidienne réelle. D'ailleurs, en Grèce, avant la période classique athénienne, lorsqu'un poète s'arrêtait pour réciter une fable devant une foule, il traçait préalablement un cercle, à même le sol, à l'intérieur duquel il se tenait : le cercle servait à délimiter l'espace de la vie concrète de l'espace fictif de la représentation poétique. Pour résumer, à l'origine des « arts de la scène », l'idée d'un espace dont les déterminations n'étaient pas celles des pratiques quotidiennes, c'est-à-dire l'espace de la représentation, était assumée. Cela faisait partie de ce type de pratique, tandis qu'à l'origine de la télévision, par exemple, se trouve au contraire l'idée ou la prétention d'une correspondance ou d'une équivalence « immédiate » entre la re-présentation et le présent.

Puisque dans *la Cantatrice chauve* et *la Leçon*, la répétition de la pièce est implicitement suggérée au terme de la représentation, le dénouement doit être garanti par le spectateur, par l'expérience qu'il fait de la pièce. En voyant les personnages enfoncés dans le quotidien et incapables de formuler quelque chose qui fait sens en prenant la parole, le spectateur est saisi par un certain étonnement, et cela le fait d'abord rire. Mais au terme de la pièce, alors que rien n'est réglé et que tout recommence, l'étonnement qui faisait rire devient angoisse et désarroi. En faisant l'expérience ici et maintenant de la représentation d'une parole disjointe du langage, le spectateur reconnaît l'exigence selon laquelle le locuteur et son allocutaire doivent comprendre la même chose dans l'expérience de la communication pour que naisse la signification ; faute de quoi l'être humain est plongé dans un « désordre » symbolique qui tourne sur lui-même et nie l'individualité des êtres qui parlent. Contrairement à la représentation médiatique dans laquelle l'allocutaire est présupposé, c'est parce que le spectateur (l'allocutaire) est présent ici et maintenant, c'est-à-dire qu'il clôture la représentation, que *la Cantatrice chauve* et *la Leçon* font sens. En d'autres termes, le déplacement de l'action fait en sorte que le drame se joue entre la scène et la salle.

Dans cette tension entre le public et l'œuvre, le tragique et le comique, à la manière de personnages, agissent sur la signification de la représentation. Dans *la Cantatrice chauve*, par exemple, la désarticulation du langage fait d'abord jouer le comique : « Un médecin consciencieux doit mourir avec le malade s'ils ne peuvent guérir ensemble[6]. » Mais, lorsque cette désarticulation atteint son paroxysme et que les personnages ne font plus qu'émettre des syllabes pour ensuite rejouer la pièce depuis le début, en inversant leurs rôles, l'anéantissement de l'identité propre des individus à

6. Eugène Ionesco, *la Cantatrice chauve* dans *Théâtre* T. I, Paris, Gallimard, 1954, p. 21.

travers un usage démesuré du langage fait intervenir le tragique, ce qui suscite un certain effroi. De même, dans *la Leçon*, les significations produites par les savoirs philologique et linguistique du professeur font jouer d'abord le comique : « Les sons, Mademoiselle, doivent être saisis au vol par les ailes pour qu'ils ne tombent pas dans les oreilles des sourds. Par conséquent, lorsque vous décidez d'articuler, il est recommandé [...] de lever très haut le cou et le menton[7]... » Cependant, en culminant dans le viol et le meurtre, l'incongruité produite par l'arbitraire du savoir du professeur fait intervenir le tragique, puisque le langage se retourne à la fois contre l'élève, qui subit l'agression, voire l'anéantissement, et contre le professeur, qui, en quelque sorte, enseigne dans le vide du fait que ses leçons finissent dans l'annihilation, et donc ce qui le définit en tant que professeur est nié, car son savoir n'est pas transmis et ses « leçons meurtrières » sont appelées à se répéter.

Pour le dire en un mot, l'actualité de l'œuvre de Ionesco se fonde sur une compréhension aiguë de la pratique théâtrale. En faisant jouer le tragique et le comique, catégories fondatrices de l'art dramatique, et en questionnant l'ordre social structuré par la communication, le théâtre de Ionesco dévoile ce que l'idéologie de la communication masque : la nécessité pour les êtres humains de s'écouter et de se comprendre. **J**

Jean-François Morissette est détenteur d'une maîtrise en sociologie de la culture et assistant professeur à l'Université du Québec à Montréal. Il s'intéresse, d'un point de vue sociologique, aux œuvres de Beckett et de Ionesco.

7. Eugène Ionesco, *la Leçon*, *op. cit.*, p. 77.