

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES
OFFERTE À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

EN VERTU D'UN PROTOCOLE D'ENTENTE
AVEC L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

PAR VALÉRIE DUBÉ
b.sp. en linguistique

**ANALYSES MICROTÉXUELLES DE TROIS PIÈCES
D'EUGÈNE IONESCO**

HIVER 2005

Droits réservés



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

RÉSUMÉ

Le présent mémoire de recherche s'inscrit dans le programme de maîtrise en études littéraires offert à l'Université du Québec à Chicoutimi. Le théâtre étant maintenant reconnu comme genre littéraire à part entière, celui d'Eugène Ionesco se donne ici comme objet d'analyse.

Le théâtre est le lieu du dialogue. Or le dialogue a été remis en question dans les années 50. Il s'est mis à correspondre à l'action elle-même, plutôt qu'en être l'instrument. L'intrigue, en revanche, s'est disséminée au niveau moléculaire, c'est-à-dire dans les répliques, au lieu de se retrouver dans la fable.

La méthode de Michel Vinaver correspond à cette perspective, en analysant le texte dialogique de façon « microtextuelle ». Cette lecture au ralenti est une variété de la sémiotique pragmatique, s'appliquant à l'étude des dialogues. Dans ce cas-ci, le corpus est constitué de fragments de *La jeune fille à marier*, de *Scène à quatre*, et du *Maître* d'Eugène Ionesco.

Cette recherche tente de démontrer que les structures dramatiques anti-conventionnelles de Ionesco sont le résultat d'une stratégie d'écriture qui cache un message sous un texte souvent taxé de futile et, de façon réductrice, d'absurde. Les axes dramaturgiques proposés par Vinaver (comme la situation de départ, le caractère et la dynamique de l'action d'ensemble, la densité des événements et des informations, les thèmes, les idées, les personnages, la surprise et le déficit) servent à mettre au jour une part de ce message.

L'analyse méticuleuse de fragments des trois pièces révèle que pour *Scène à quatre* et *Le Maître*, la parole crée, par un enchaînement serré, le besoin de réagir et de faire se perpétuer l'action véhiculée par les répliques. Pour *La jeune fille à marier*, il y a une ambiguïté, en cela que la parole fait progresser l'action par petits coups, en épuisant les thèmes en spirale, ne maintenant pas une seule ligne de pensée mais plusieurs.

Pour les trois pièces, la surprise n'est pas dans la fable, mais dans les répliques. Il y a absence de piège (sauf dans *Scène à quatre*). Enfin, le déficit est dans la fable (sauf dans *La jeune fille à marier*). C'est le propre de ces pièces de ne pas offrir d'histoire en tant que telle, mais l'assise préalable à quelques questions flottantes.

Peu d'événements surviennent, peu d'informations sont véhiculées et ni les idées, ni les thèmes (sauf dans *Scène à quatre*) ne prévalent dans le fil de l'action. Malgré cela: l'intérêt de la situation est fort (sauf pour *La jeune fille à marier*) et la fiction est infrangible et crédible (à l'exception de *Scène à quatre*). L'insignifiance des sujets n'empêche donc pas la magie d'opérer. La fiction tient la route.

Enfin, l'égalité de statut entre le spectateur et les personnages est le résultat de la forte interaction des personnages, rythmée au présent.

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma gratitude envers mon directeur de recherche, Monsieur Rodrigue Villeneuve pour son professionnalisme solide et son efficacité, sur lesquels j'ai pu m'appuyer autant que je le sentais nécessaire. Je le remercie aussi pour son amabilité, sa patience et sa compréhension.

Merci à William Hamel, Jeannine et Jean-Claude Dubé, pour leur support extraordinaire, Élane et Patrice Dubé, pour leur confiance en moi et leurs encouragements. Un clin d'œil à mes nièces, Camille, Frédérique et Lydia.

TABLE DES MATIÈRES

	Page
RÉSUMÉ	ii
REMERCIEMENTS	iv
TABLE DES MATIÈRES	v
 INTRODUCTION	 1
 CHAPITRE PREMIER : Analyse de <i>La jeune fille à marier</i>	 30
1.1. Fragment	31
1.1.1 Analyse du premier segment	32
1.1.2. Analyse du deuxième segment	36
1.2. Vue d'ensemble du fragment	41
1.3. Tableau des axes dramaturgiques	48
 CHAPITRE II : Analyse de <i>Scène à quatre</i>	 49
2.1. Fragment	50
2.1.1. Analyse du premier segment	52
2.1.2. Analyse du deuxième segment	55
2.1.3. Analyse du troisième segment	57
2.1.4. Analyse du quatrième segment	61
2.2. Vue d'ensemble du fragment	64
2.3. Tableau des axes dramaturgiques	73
 CHAPITRE III : Analyse de la pièce <i>Le maître</i>	 74
3.1. Fragment	75
3.1.1. Analyse du premier segment	76
3.1.2. Analyse du deuxième segment	79
3.2. Vue d'ensemble du fragment	85
3.3. Tableau des axes dramaturgiques	91
 CHAPITRE IV : Conjointure des pièces	 92
 CONCLUSION	 104
 BIBLIOGRAPHIE	 109

INTRODUCTION

Il s'agira dans cet exercice de proposer les analyses « microtextuelles » de trois pièces d'Eugène Ionesco, soit *La jeune fille à marier*¹, *Scène à quatre*² et *Le Maître*³ et d'en faire la « conjointure ». Un titre plus détaillé de ce mémoire serait: « Conjointure d'analyses microtextuelles de trois pièces de Ionesco, selon la méthode développée par Michel Vinaver⁴ ».

Nous voulons, dans cette introduction, faire part des intentions d'orientation de notre travail le plus clairement possible, quitte à nous étendre longuement sur chacun des sous-sujets annoncés, pour avoir toute la liberté, ensuite, de nous lancer dans le vif de l'analyse. Cette introduction exposera donc les besoins immanents qui ont donné naissance à la nécessité d'écrire ce mémoire de recherche, les raisons d'être sous-jacentes à ce sujet, le choix de l'auteur étudié (et les autres recherches faites sur ses pièces) et de la méthode employée (par rapport aux méthodes existantes), ainsi que l'état d'avancement des travaux en sémiologie théâtrale.

Voyons comment ce sujet de recherche s'est profilé, quelles ont été sa genèse et mon « inquiétude motrice ».

¹ in: Eugène Ionesco, *Théâtre II*, Paris, Éditions Gallimard, 1958, 253 p.

² in: *id.*, *Théâtre III*, Paris, Éditions Gallimard, 1963, 305 p.

³ in: *id.*, *Théâtre II*, Paris, Éditions Gallimard, 1958, 253 p.

⁴ Michel Vinaver, *Écritures dramatiques, Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993, 925 p., (coll. Répliques).

Tout ce qui concerne les langues, le texte et l'expression personnelle me rejoint. Mes intérêts se sont précisés lors du baccalauréat en linguistique, cependant que mon besoin de connaissance à propos de la communication humaine et du français n'était toujours pas assouvi.

C'est cette curiosité qui m'a entraînée aux études de deuxième cycle. Mon intérêt pour la communication humaine allait de l'apprentissage du langage chez les bébés et des malentendus dans le dialogue humain à l'intention de communication des paroliers de chansons, des jeux de mots et farces faciles de tous et chacun à la plus grande œuvre littéraire.

Depuis les débuts de ma maîtrise en études littéraires, j'étais en quête d'un lieu de réflexion qui me ramènerait au carrefour de la linguistique et de la littérature. Le théâtre étant le genre littéraire le plus expressif en mon sens, parce que se rapprochant le plus de la parole, il serait mon sujet de recherche. Ensuite, l'outil avec lequel j'allais faire cette étude détaillée du dialogue devrait comporter des méthodes quelque peu linguistiques.

J'avais besoin de faire intervenir ces deux disciplines en symbiose, dans un travail qui aurait également trait à la communication humaine. J'explique comment on peut leur conférer un rapport d'interdépendance. Quand on veut établir une communication efficace (orale ou écrite), la littérature et la linguistique interviennent en alliées. L'axe syntagmatique est appuyé par la littérature et l'axe paradigmatique (celui des substitutions possibles) est nourri par l'aspect plus linguistique de la transmission du message, quoique l'intention linguistique s'imisce toujours aussi dans la combinaison des syntagmes, et l'intention littéraire dans leur sélection.

Le lien fonctionnel entre la linguistique et la littérature est indéniable. La structure interne de la langue française est entièrement comprise dans l'étude linguistique (avec la phonétique, la morphologie, la syntaxe, la sémantique, la sémiotique, l'analyse discursive, la grammaire, la sociolinguistique, la stylistique, la lexicologie, la terminologie, la psycholinguistique, etc.). Quelques branches aussi spécialisées que l'analyse discursive, la sémantique, la stylistique, la sémiotique et la psycholinguistique réfèrent même directement à la parole humaine ou aux écrits littéraires et pourraient, à elles seules, éclairer une analyse littéraire. Ces filles de la linguistique offrent de nombreuses possibilités à la littérature et sont très profitables pour notre méthode d'analyse. Mais nous y reviendrons lors de sa description.

En termes de communication, le dialogue est le lieu exemplaire du langage. Comme nous l'avons mentionné plus haut, au théâtre il devient une occurrence littéraire de la parole humaine. De surcroît, il définit la notion même de théâtre. Le théâtre contemporain, plus qu'à toute autre époque de l'histoire du théâtre, est un théâtre de la parole. La nécessité de la parole y est énorme. Celle-ci est instrumentale et est aussi la condition première de l'action. Le rapport de la parole à l'action est immanent et direct. Qui plus est, le théâtre demeure un matériel d'études privilégié, tant par la condensation de son discours que par le questionnement de l'être dans le monde qu'il génère.

Or, on a constaté ⁵ qu'à la fin du XIX^e siècle, le théâtre ne croyait plus au dialogue et donc aux relations interpersonnelles. Cela avait commencé à l'époque romantique. Au tournant des années cinquante, cette crise n'était toujours pas résolue; elle s'épanouissait, elle prenait de l'ampleur, elle devenait un genre: l'absurde. En crise, la parole s'était mise à marcher toute seule. Michel Corvin, dans son *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, souligne que

« le dialogue est le signe de reconnaissance le plus immédiat du théâtre comme genre jusqu'à la fin des années soixante » et « [qu'il] éclate définitivement quand

⁵ Voir in Peter Szondi, *La théorie du drame moderne*, Lausanne, L'âge d'homme, 1983, 144 p.

ses éléments constitutifs, les répliques, ne sont plus attribués en propre à des personnages individualisés ⁶.»

Ce qui est intéressant, c'est de voir comment et pourquoi une chose qui a bien fonctionné sans remises en question pendant si longtemps commence à dérailler. Le disfonctionnement d'un code est plus susceptible d'être riche en matière brute, crue. Cette matière traduit possiblement un malaise... Mais lequel, et de quoi serait-il issu? Quelles seraient ses répercussions? Souvent, on dit que l'art imite la vie. Mais qu'arriverait-il si l'on prenait note des essais et erreurs qui ont pris vie dans l'art, afin de mieux communiquer dans la vie? Y aurait-il là des leçons valables, des sujets de réflexion? Voilà comment la matière habitant le drame ionesquien me renvoie aux avenues déviantes de la communication.

La déroute du dialogue dramatique a eu son heure de gloire avec Beckett et Ionesco. Les analyses portant sur sa dramaturgie parlent toutes d'une évidente impasse de la communication chez Ionesco. Du fait que je m'intéresse à lui, je m'intéresse aussi à une forme particulière de cette crise. Celle du langage devenu une impasse. Les pièces de Ionesco étaient le meilleur sujet pour une approche dialogique du texte théâtral, parce que le dialogue, même s'il est de plusieurs façons rompu, veut nous donner l'impression qu'il ne l'est pas. Ionesco joue en espiègle avec l'invraisemblable et pousse l'impossibilité de ses dialogues à leur limite, là où ils deviennent dialogues de sourds. La fable, les personnages, leurs discours et leurs gestes sont paradoxaux. C'est un univers qui s'amuse à perdre le fil du sens commun pour se détraquer lui-même.

Le théâtre peut faire le pari de nous divertir. Une façon assez certaine de ne pas nous décevoir à ce niveau est de nous surprendre, de nous étonner à chaque détour. Rien de pire en effet que d'être capable de deviner le cours des événements. Il faut donc que l'imprévisible flirte avec l'impossible. Tout le jeu consiste à choisir entre une parole

⁶ Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993, p. 104.

réelle, ordinaire, et une parole inventée, fantasmée, entre un monde possible et un monde impossible. Le travail du dramaturge est alors d'extraire de la réalité des observations, de les moduler suivant son point de vue et de les amplifier. Ionesco a remporté ce pari. Le plus épatant, c'est qu'il fait passer un message malgré une communication brisée, et que ses œuvres, basées sur la déroute du dialogue, rejoignent le public et suscite chez lui des réactions fortes et souvent contradictoires.

Ionesco était la cause et le témoin de cette crise, et simultanément, le signe d'une réussite dans la révolution du théâtre. Manifestement, il fut la victime de critiques à l'esprit fermé, mais bénéficia également d'approbation. Après avoir marqué le théâtre absurde et contribué à la renommée de ses grands auteurs, le drame ionesquien reçut l'approbation de ses contemporains et de leurs successeurs, ce qui conféra au genre un statut bien établi.

Au cœur de ce travail de recherche, il y a les trois pièces de Ionesco, susnommées. Mon intérêt pour ce travail s'inscrit dans l'intérêt plus général que la dramaturgie d'Eugène Ionesco continue de susciter, depuis un peu plus de quatre décennies. D'innombrables études et ouvrages ont émané de son œuvre. Un public considérable a été subjugué par son message d'une pseudo-insignifiance, envoûté par le climat socio-affectif qui émane du délire onirique de ses pièces. De tous les auteurs d'analyses qui ont travaillé sur Ionesco, aucun n'a pu nier l'attrait premier de ce non-sens qui libère l'esprit de l'absurde de la vie.

Quand une œuvre passe la barrière de la logique et du réel, l'esprit se défait des barrières acquises et s'ouvre au délire proposé, pour son plus grand plaisir et son enivrement. Il se délecte de toutes propositions prêtes à être reçues avec humour. Quelqu'un a construit un rêve éveillé et la participation de notre sensibilité fait nôtre ce rêve. Nous devenons concernés par cette vision qui nous prend par la main. Nous devenons Alice au pays des merveilles... Et comme un bon rêveur consciencieux et chevronné, nous pensons: « Ce

rêve que je suis en train de rêver n'a vraiment aucun sens ». Les niveaux de conscience se chevauchent et cela nous amuse. Ce monde est fascinant. Voilà pour Ionesco. Rechercher par quels mécanismes et quelles méthodes on atteint ce rêve ne pourrait qu'être une aventure passionnante.

Le corpus

Dans les essais d'analyse contenus dans l'exposé de la méthode à laquelle j'aurai recours, Vinaver précise que «chaque participant a eu la liberté de proposer l'oeuvre [...] de son choix, et de décider du fragment qui serait prélevé ⁷». Les auteurs peuvent analyser une pièce classique ou contemporaine. Il n'y avait donc pas de critère pré-établi pour la sélection des pièces de théâtre à analyser, sauf des critères personnels.

Le corpus de ce travail d'analyse est formé de *La jeune fille à marier*, *Scène à quatre* et *Le Maître*. Nous avons là trois pièces très insolites, trois univers tragiques fort invraisemblables et déconcertants. Ces pièces sont aussi drôles et innovatrices que le reste de la dramaturgie ionesquienne. Mais pourquoi ces trois-là plutôt que d'autres ?

À la base, il y eut un coup de cœur, que nous écartons comme critère. Notre véritable critère premier fut la taille des pièces. Plus une pièce est courte, plus la structure en est condensée. Il donc plus aisé d'en saisir l'essence, comme d'un prélèvement biologique qu'on analyserait pour déterminer la nature d'un tissu, sa composition et sa texture. L'extraction recommandée par Vinaver pour l'analyse est de 5 à 10 % du volume de l'œuvre. Aussi avons-nous besoin de pouvoir comparer les résultats d'analyse d'au moins quelques pièces (trois, pour être réaliste). Or, ces courtes pièces permettraient sans problème cette comparaison.

Le prédicat de l'hypothèse de synthèse est que les trois pièces choisies fonctionnent d'une

⁷ Michel Vinaver, *Écritures dramatiques, Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993, (coll. Répliques), pp. 11-12.

façon similaire et que, probablement, ce serait le cas avec n'importe quelle pièce de Ionesco. Cela nous laissait liberté totale pour le choix des pièces.

Les points communs à ces trois pièces frappent dès la première lecture. Leurs parcours diégétiques sont semblables, en ce sens que les personnages ont de fortes convictions quant à leurs désirs. Sans défection, l'objet de leurs quêtes hardies se maintient jusqu'au démantèlement de leurs univers. Les personnages assument leur monde en toute innocence, alors que le spectateur s'amuse à le questionner. D'une certaine façon, elles sont donc similaires, et il m'apparaissait intéressant de vérifier si elles s'avéreraient trois versions du même style ionescuien, ou si elles feraient apparaître des structures complètement distinctes. Il apparaissait dès le départ que leurs thèmes et leurs fables étaient divergents, mais la manière inopinée dont se clôturait chacune laissait voir trois stratégies d'écriture peut-être semblables... C'est ce que nous allons voir, avec l'outil qu'il fallait pour le vérifier.

Suivant notre optique, il est aisé d'imaginer ces pièces à la lecture comme si on en faisait déjà la mise en scène. Ensuite, elles sont représentatives; elles ne semblent pas suivre une direction nouvelle par rapport à la majorité des œuvres de Ionesco, comme le firent les *Contes pour enfants de moins de trois ans*, par exemple. Elles sont aussi surprenantes et originales que les pièces les plus célèbres et les plus étudiées (*La cantatrice chauve*, *La leçon*, *Les chaises*, *Rhinocéros* et *Le roi se meurt*⁸), mais elles sont méconnues. Alors justement quoi de plus agréable que d'aborder des objets « nouveaux » ?

Méthodes d'approches textuelles

À ce moment-ci, il est nécessaire de prendre en compte les champs théoriques existants pour situer le nôtre. Suivant ce tour de reconnaissance, nous verrons quelles approches

⁸ in: Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, 1929 p.

ont été utilisées pour l'analyse des pièces de Ionesco, et nous serons en mesure de situer la nôtre.

La méthode d'analyse que nous emploierons pour ce travail ne se décrit pas en deux mots. Elle opère de façon très «naturelle» et est, *de facto*, assez inclassable. Nous tenterons quand même de retracer ses origines et de lui mettre une petite étiquette. Soyons clairs et établissons d'abord par convention les choix méthodologiques s'offrant à tout chercheur littéraire.

Pour mesurer l'étendue des méthodes d'analyse du texte littéraire, l'*Introduction aux études littéraires* de Delcroix et Hallyn⁹ est d'une aide précieuse. Détaillons, de manière à ordonner les types d'analyses textuelles que l'on rencontre. En premier lieu, deux voies se présentent: la **description du texte** et l'**inscription du texte**.

Il y a trois grandes branches à la **description du texte** : les *champs théoriques*, les *parcours sélectifs* et les *aspects génériques*, qui se départagent encore en ramifications.

Voyons justement en détail les subdivisions des *champs théoriques* de la description du texte: la poétique comprend le structuralisme tchèque¹⁰, qui voisine la poétique structuraliste¹¹ et la poétique générativiste¹², le formalisme russe¹³, le «new criticism»¹⁴, le dialogisme¹⁵, la translinguistique¹⁵ et l'école de Tartu¹⁶; la rhétorique classique¹⁷ a

⁹ Voir Maurice Delcroix et Fernand Hallyn, *Introduction aux études littéraires, méthodes du texte*, Paris, Duculot, 1990, 391 p. Nous incluerons quelques noms, en référence, pour chaque spécialisation théorique.

¹⁰ Jakobson, Troubetzkoy, Mukařovský et Vodička.

¹¹ Jakobson, Lévi-Strauss, Propp, Souriau, Greimas.

¹² Van Dijk, Ruwet, Prince, Pavel.

¹³ Eichenbaum, Jakobson, Sklovski, Tinianov, Todorov, Tomachevski.

¹⁴ Eliot, Richards, Ransom, Tate, Brooks.

¹⁵ Bakhtine.

¹⁶ Lotman.

¹⁷ Aristote.

laissé la place à la rhétorique moderne¹⁸; la sémiotique¹⁹ (en général, qui donna lieu à la sémiotique synchrétique, à la sémiotique du sémantisme du discours, puis à la sémiotique littéraire²⁰); enfin la pragmatique²¹; et la théorie des correspondances interartistiques²². Les *parcours sélectifs* sont: la stylistique (linguistique²³, descriptive²⁴, idéaliste²⁵ ou structurale²⁶), la thématique²⁷, l'intertextualité²⁸ et la statistique littéraire²⁹, qui sont d'autres avenues d'exploration textuelle. Parmi les approches textuelles qui touchent aux *aspects génériques*, on peut compter la théorie des genres littéraires³⁰, la prosodie³¹, la narratologie³² et l'étude du paratexte³³.

Pour ce qui relève de **l'inscription du texte** (la seconde voie), ses ramifications se multiplient à la source. L'établissement du texte³⁴ est témoin de sa contiguïté avec l'histoire (sans oublier l'histoire littéraire, la littérature comparée, la littérature en corrélation avec l'histoire des idées et des mentalités). Les aspects individuel et social du texte sont mis en valeur par la psychocritique et la psychanalyse³⁵, la sociocritique et la sociologie de la littérature³⁶. L'herméneutique³⁷, la déconstruction³⁸, les théories de la

¹⁸ Groupe μ .

¹⁹ Saussure. Hjelmslev. Greimas.

²⁰ Coquet. Geninasca. Greimas.

²¹ Grice. Austin. Ducrot. Searle. Recanati et Kerbrat-Orecchioni.

²² Souriau.

²³ Saussure. Bally.

²⁴ Bruneau. Cressot. Parent. Marouzeau.

²⁵ Vossler. Croce. Morier. Spitzer. Starobinski.

²⁶ Riffaterre.

²⁷ Proust. Barthes. Bachelard. Poulet. Rousset. Starobinski. Richard.

²⁸ Le *Groupe d'études théoriques* de *Tel Quel* (Foucault. Barthes. Derrida). Arrivé. Bakhtine. Kristeva.

²⁹ Markov. Zipf. Yule. Herdan. Fucks. Mosteller. Wallace. Guiraud. Muller. Hockey.

³⁰ Todorov. Genette. Jakobson. Jauss. Fubini.

³¹ Le Hir. Elwert. Mazaleyrat. Delbouille. Cornulier.

³² Propp. Bremond. Greimas. Genette. Barthes. Ricardou.

³³ Hoek. Duchet. Hausser.

³⁴ Anglade. Rudler.

³⁵ Green. Mauryon. Freud. Klein. Lacan.

³⁶ Goldmann. Duchet. Lukacs. Girard. Grivel. Zima.

³⁷ Barthes. Blanchot. Hirsch. Pépin. Ricoeur.

³⁸ Derrida. De Man.

réception et la sémiologie de la lecture³⁹ rendent compte de l'importance de la lecture investie dans le texte.

Sémiologie du théâtre

Le tour des méthodes d'analyse textuelle précédent forme l'assise nécessaire pour comprendre à quoi ressortit notre choix méthodologique. Pour encore délimiter l'appartenance de notre type d'étude, il importe d'en nommer les ancêtres et ses théoriciens. Il y a eu un travail important qui a été fait sur le spectacle théâtral (représentation en salle). L'analyse du spectacle théâtral peut emprunter des voies diverses, par exemple l'analyse sémiologique du théâtre (en premier) ou l'ethnoscénologie. Voyons comment Patrice Pavis définit la sémiologie du théâtre:

La sémiologie théâtrale, une des branches de la sémiologie générale ou science des signes, est une méthode d'analyse du texte et/ou de la représentation, attentive à leur organisation formelle, à la dynamique et à l'instauration des processus de signification par l'entreprise conjugée des praticiens du théâtre et des spectateurs.⁴⁰

Il spécifie ses origines : « Comme méthode d'analyse systématiquement appliquée au théâtre, elle remonte au Cercle linguistique de Prague des années trente, notamment à la suite des travaux de Zich [...] ⁴¹. ». Il spécifie aussi sa nécessité : « [...] le désir d'analyser le théâtre comme un langage à part entière [...] ». Ses précurseurs furent, à la suite de Zich : Tadeusz Kowzan, Michel Corvin, Patrice Pavis, André Helbo, Anne Ubersfeld et Évelyne Ertel. Anne Ubersfeld est celle dont l'approche nous intéresse le plus. C'est elle qui a ouvert la voie à Michel Vinaver, dont nous utiliserons la méthode.

³⁹ Charles, Holub, Jauss, Popper, Eco, Barthes.

⁴⁰ Patrice Pavis a rédigé l'article sur la sémiologie théâtrale, contenu in : Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 1502.

⁴¹ *Loc. cit.*

*Lire le théâtre*⁴² d'Ubersfeld (pionnière de la sémiologie du théâtre selon Corvin) fut un apport majeur puisque rien de tel n'avait été réalisé dans le domaine.

Une approche sémiologique de la représentation existait donc déjà (comme celle qu'utilise Tadeusz Kowzan⁴³), mais sans application propre au texte de théâtre. D'après Patrice Pavis, dans son *Dictionnaire du théâtre*: « [Le texte de théâtre] n'a pas vraiment encore fait l'objet d'une analyse systématique.⁴⁴ ». Voilà justement ce que Michel Vinaver a apporté de nouveau avec ses travaux (il a suivi Ubersfeld mais a aussi innové). Jean-Pierre Ryngaert, quelques années même avant que la méthode ne soit complètement mise au point, fait remarquer que les *Écrits sur le théâtre*⁴⁵ de Vinaver présentent déjà des notions qui allaient devenir des notions-clés de la méthode. C'est là où Ryngaert entrevoit une méthode d'analyse prometteuse :

L'étude au microscope d'un fragment de texte de théâtre conduit à mieux saisir les caractéristiques d'une écriture, tout au moins dans la pièce concernée. Il est difficile de parler d'une écriture autrement que par généralités. C'est pourquoi les analyses minutieuses concernant le régime de la parole, le mode d'information, le système d'énonciation, le grain même de la langue, sont précieuses pour saisir les caractéristiques d'une écriture. Le passage par l'analyse de détail facilite l'accession à la totalité du texte. Ce travail artisanal de descente au cœur du texte trouve son prolongement naturel dans le passage à la scène. (...) L'approche dramaturgique n'a pas pour objet l'étiquetage d'un texte que l'on n'aurait plus alors qu'à ranger sur le bon rayonnage de la bibliothèque, ni l'épuisement du sens qui serait figé pour l'éternité. Comprendre une

⁴² Voir Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Éditions Sociales, 1978, 309 p. ; Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, Paris, Éditions Sociales, 1981, 352 p. ; Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, 1996, 217 p.

⁴³ Tadeusz Kowzan, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan, 1992, 203 p.

⁴⁴ in: Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 14.

⁴⁵ Michel Vinaver, et Michelle Henry, *Écrits sur le théâtre I*, Lausanne, Éditions de l'Arche, 1982, 336 p.

écriture, c'est être capable de formuler des hypothèses sur son fonctionnement et sur sa nécessité. L'analyse du point de vue de l'énonciation est un travail théorique qui rencontre immédiatement sa pratique, la distribution de la parole entre les acteurs comme autant d'énonciateurs et de destinataires particulièrement sensibles à cette étrange situation de communication, à la fois vraie et piégée, ordinaire et artistique.⁴⁶

Dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*⁴⁷, à l'entrée *Vinaver*, Bradby ne fait référence qu'à Vinaver le dramaturge, pas au théoricien. Par contre, Pavis en fait mention dans son dictionnaire, à *langage dramatique*⁴⁸, *lecture*⁴⁹ et *pragmatique*⁵⁰. Il renvoie aussi aux notions de *lecture au ralenti* et de *lecture à vitesse normale*⁵¹, tâchant d'en rendre compte comme si toute la méthode de Vinaver résidait en cela. Après l'avoir cité, sans trop mettre en perspective l'usage de ces lectures au sein de la méthode, il suggère: «[...] à l'encontre de Vinaver, de ne pas attendre la fin de ces lectures pour prendre en compte les données historiques, socio-économiques, culturelles, lesquelles déterminent d'entrée notre mode de lecture.⁵¹». Cette suggestion fait fi des visées de la méthode, qui ne veut justement pas prendre en compte ces données.

Cependant, Pavis fait référence à Vinaver ailleurs dans son dictionnaire, alors qu'il recense plusieurs variétés de pragmatique⁵²: la philosophie de l'action et le pragmatisme américain ; les théories conversationnelle, des actes de langage, des effets de discours ; la pragmatique interlocutive ; la problématique de l'énonciation ; la pragmatique sémantique ou linguistique. Celles qui concernent à proprement parler le théâtre sont⁵³:

⁴⁶ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, pp. 102-103.

⁴⁷ D. Bradby a rédigé l'article sur Vinaver, in : M. Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 1714-1715.

⁴⁸ P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 190.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 190-191.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 265-268.

⁵¹ *Ibid.*, p. 191.

⁵² *Ibid.*, p. 265-268.

⁵³ *Ibid.*, p. 265.

l'étude des mécanismes des dialogues, l'étude de l'action, l'étude empirique de la réception du public, la comparaison des concrétisations d'une œuvre au cours de l'histoire et l'étude des marques de l'énonciation théâtrale et de la production/réception du spectateur.

Après cette nomenclature, Pavis met en rapport tous ces points de vue de la pragmatique avec l'étude des dialogues, à l'intérieur d'une théorie du théâtre. C'est là qu'il aborde l'approche de Vinaver et qu'il classe sa méthode comme étant une variété de la sémiotique pragmatique, s'appliquant à l'étude des dialogues. À valeur comparative, elle serait une branche voisine (mais distincte) de la sémiotique herméneutique.

Elle se donnerait comme mission de montrer la logique des dialogues, la connexion entre les énoncés, et même d'aller au-delà de la logique du dialogue, là où «on repère parfois une orientation méta-énonciative qui organise des fragments épars ou un réseau d'images ou de sonorités (Tchekhov, Vinaver)⁵⁴».

Vu l'impossibilité pour Pavis de s'étendre sur chacune des approches pragmatiques, la description de celles-ci est trop sobre et circonspecte. Passant outre à ce classement limitatif, nous verrons que cette approche est particulière et que son usage est très singulier. Nous connaissons l'existence des autres méthodes d'approches, des autres grilles d'analyse. Ce ne sont pas celles-là que nous avons choisies. Malgré que notre méthode se rattache à la sémiotique, elle n'a à peu près rien à voir avec ses applications traditionnelles. Même si elle fait partie de la même famille, elle n'a pratiquement rien à voir avec Peirce, Barthes, Kristeva et autres sémioticiens. On n'y réfère pas au schéma narratif de Todorov, ni au schéma actantiel de Greimas, ni finalement, ou spécifiquement, à aucune autre théorie contemporaine du texte.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 267.

Michel Vinaver

Mais qui est Michel Vinaver, auteur de notre méthode d'analyse ? Français, né en 1927, il est d'abord dramaturge⁵⁵ mais aussi romancier et un théoricien de l'écriture dramatique.

En effet, en 1987, Vinaver publie *Le Compte rendu d'Avignon*⁵⁶, enquête sur la situation des dramaturges français. En 1982 Vinaver publie les *Écrits sur le théâtre*⁵⁷. De 1982 à 1991, il enseigne (programme d'Études théâtrales) à l'université de Paris-III, puis de Paris-VIII. C'est à ce moment que sa réflexion sur le théâtre donne lieu à une recherche, puis à une méthode d'analyse⁵⁸ (celle choisie comme outil pour ce mémoire).

⁵⁵ M. Vinaver, *Théâtre complet*, Actes Sud / l'Aire, Arles, 1986, vol. 1: 584 p. et vol. 2: 558 p.

⁵⁶ M. Vinaver, (1987), *Le compte rendu d'Avignon: des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager*, Arles, Actes Sud, 141 p.

⁵⁷ M. Vinaver, et Michelle Henry, *Écrits sur le théâtre I*, Lausanne, Éditions de l'Arche, 1982, 336 p., (coll. L'aire théâtrale).

⁵⁷ *id.*, *Écrits sur le théâtre II*, Lausanne, Éditions de l'Arche, 1982, 246 p., (coll. L'aire théâtrale).

⁵⁸ M. Vinaver, *Écritures dramatiques, Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993, 925 p., (coll. Répliques).

Le développement de cette méthode est relativement récent. Elle a été expérimentée par un groupe de professeurs dirigés par Michel Vinaver entre 1988 et 1991. Elle a donné lieu à une publication, *Écritures dramatiques*⁵⁸, dans laquelle on trouvera un exposé de la méthode et une série d'applications.

La méthode en question

Partant d'une des spécificités du texte théâtral (la surprise), la méthode d'analyse développée par Michel Vinaver se veut une méthode qui entend distinctement ce qui est dit dans le texte. Elle le respecte en l'appréciant. Évidemment, son ouvrage *Écritures dramatiques*⁵⁸ est essentiel à une juste compréhension de ce mémoire. À lui seul, ce recueil constitue une méthode d'analyse solide et faite exclusivement pour le texte théâtral.

A partir de 1992 déjà nous était offerte une version⁵⁹ «améliorée» de la méthode, grâce à la collection *Répliques* publiée par Actes Sud. En fait, on y ajoutait deux autres volets. L'analyse telle que proposée dans *Écritures dramatiques* (mais comprenant le texte intégral des pièces cette fois-ci) est suivie d'une partie touchant à la mise en scène et d'une autre touchant aux aspects historique et biobibliographique (contextuel) des pièces. Chaque texte analysé est accompagné de notes infrapaginales et d'exercices, d'un dossier iconographique et d'un dossier documentaire et pédagogique.

⁵⁸ M. Vinaver, *Écritures dramatiques, Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993, 925 p., (coll. Répliques).

⁵⁹ Françoise Frontisi-Ducroux, Daniel Lemahieu, Michel Vinaver, *Electre de Sophocle, dossier dramaturgique et appareil pédagogique*, Paris, Actes Sud, 1992, 206 p., (coll. Répliques).

⁵⁹ Anne-Françoise Benhamou, *Othello de Shakespeare*, Arles, Actes Sud, 1993, 350 p. (coll. Répliques).

⁵⁹ Henri Mainié, *L'Atelier de Jean-Claude Grumberg*, 1993, 258 p., (coll. Répliques).

⁵⁹ Jean-Louis Cabet, Jean-Claude Lallias, Michel Vinaver, *Britannicus de Racine*, Arles, Actes Sud, 1994, 206 p., (coll. Répliques).

⁵⁹ Florence Gamblin et M. Vinaver, *Dom Juan ou Le festin de Pierre / Molière; dossier dramaturgique et appareil pédagogique par Florence Gamblin et Michel Vinaver*, Paris, Actes Sud, 1994, 187 p., (coll. Répliques).

Bien que cette seconde version se veuille plus complète que l'originale, nous n'y référerons pas. C'est l'attrait de rester dans le cadre du texte qui fera de moi une «puriste» et me fera préférer la version originale d'une méthode méticuleuse qui requiert une attention jalouse, avec sa lunette d'approche. Je garderai donc le microscope collé sur mon œil et ne l'en éloignerai pas trop... juste assez pour garder une perspective de mes alentours théoriques. Conséquemment, j'évacuerai tout risque de tomber dans le flou, puisque je deviendrai une «spécialiste» de la méthode.

La méthodologie

Je vous emmène au théâtre... La première évidence, pour le spectateur qui se sent prêt à «recevoir» le spectacle, c'est qu'aussitôt que les paroles initiales sont échangées entre les personnages, il est surpris et ne cessera de l'être. Chaque nouvelle réplique lui semblera prendre des détours inusités, originaux. Il sera plus ou moins dérouté par le nombre d'informations à classer dans sa mémoire pour favoriser son entendement de la pièce. Il croira être bon joueur en étant prêt à tout. Chaque réplique apporte un élément nouveau contribuant à sa compréhension globale. De surprise en surprise, il avance et il tente de suivre les péripéties de la pièce. À un niveau linéaire (de pas à pas, de phrase en phrase), c'est ce qu'on appelle la «surprise moléculaire». C'est ce dont il sera question dans ce travail.

Le texte, de réplique en réplique, soutient l'attention du spectateur, et assurément du lecteur qui a, lui, le loisir de pouvoir s'y attarder. Il peut en faire une lecture «ralentie», et le sens du dialogue, nourri d'un surplus d'attention, prend alors de l'expansion et se clarifie. C'est précisément à cette lecture «ralentie» que la méthode de Vinaver permet de nous livrer plus systématiquement.

Son utilisation est si simple que Vinaver ne prend que six pages de préface pour nous introduire au vif du sujet. Voici à mon avis la partie essentielle de son explication:

La méthode repose sur le postulat que la lecture *au ralenti* d'un fragment suffit à révéler pour l'essentiel le mode de fonctionnement de l'œuvre tout entière; il s'agit d'un regard porté sur le texte à un niveau qu'on peut appeler moléculaire, et de ce point de vue la méthode renvoie à la façon dont la géologie et la biologie opèrent : par prélèvements observés au microscope ⁶⁰.

En postulant que le «cosme» est une pièce de théâtre (le texte), que le «microcosme» représente un ou des fragments d'une pièce (et de toute évidence ses répliques) et le «macrocosme» l'univers de la littérature dramatique, nous pourrions qualifier la méthode d'analyse de M. Vinaver de «microtextuelle», ou encore de méthode d'analyse sémiotique pragmatique, d'approche dialogique! (Il n'est pas aisé de démêler les méthodologies en usage. Il importe plus de connaître l'usage qu'on en fait.)

Il me fallait aussi, rappelons-le, une méthode d'analyse qui unirait harmonieusement linguistique et littérature... Une méthode qui aurait des qualités linguistiques et littéraires sans en avoir les défauts serait pour moi une méthode qui opérerait avec la rigueur scientifique d'une grille d'analyse linguistique sans en découper froidement le sujet. Celle de Vinaver a répondu à ces critères.

Mode d'emploi de la méthode

Détaillons davantage son mode d'emploi. La méthode consiste en une lecture très ralentie de l'œuvre. Lors de cette lecture, on note les procédés littéraires révélateurs de la dynamique théâtrale de l'œuvre. La méthode d'analyse microtextuelle s'adapte et se «personnalise» à chaque pièce, se mettant à l'écoute étroite de ses moindres battements de cœur, au détour de chaque réplique. Le profil des rouages de la pièce se révèle au grand jour comme une personnalité pourrait se révéler dans une analyse graphologique.

⁶⁰ M. Vinaver, *Écritures dramatiques, Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993, 925 p., (coll. Répliques), p. 11.

On s'approprie aussi les répliques pour mieux les comprendre. Une autre des particularités de la méthode est en effet que le sujet analysant doit faire de celle-ci un usage individuel. Il doit faire participer sa sensibilité et faire confiance à sa perception intuitive du texte. Il fait sienne la trame de celui-ci et une relation quasi organique permet une préhension beaucoup plus poussée que lors d'une lecture «ordinaire». On développe une relation intime avec le texte, afin de le remettre au monde accompagné de son code génétique et de la révélation de quelques-uns de ses secrets. Voilà une méthode adaptée au texte de théâtre, qui respecte sa fibre intrinsèquement littéraire et spectaculaire. La méthode opère au cœur de la dynamique existant entre la parole et l'action. À cause de son rapport à la phrase et au mot, le lien entre la littérature et la linguistique est d'autant plus resserré et vivant.

Les instruments de mesure avec lesquels la méthode opère sont des balises qui servent à repérer dans le texte la situation de départ, les événements, les actions, les informations et les thèmes. Puis partant du général, on travaille jusqu'à l'action découpée, réplique par réplique. On a recours à une description précise, c'est-à-dire que l'on tente de «dire le lire». L'analyse est divisée en aspects précis : dynamique et intérêt de la situation, personnages, méprise, surprise, rythme, idées, thèmes, statut du présent, du spectateur, de la parole,⁶¹ etc. Enfin, un tableau des axes dramaturgiques (ou aspects structuraux susnommés) aide à établir le statut de la pièce. La parole y est soit action, soit instrument de l'action, et ce seul fait détermine son classement typologique. Ce tableau de type axial divise le panorama des axes dramaturgiques en deux éventails, où chaque axe a sa contrepartie.

Visuellement, il est aisé de constater que dans les pièces dont la tendance est que «la parole est action» (par opposition à «la parole est instrument de l'action»), plus de points seront situés de ce côté de l'éventail. Le statut de la parole est un aspect contagieux,

⁶¹ *Ibid.*, pp. 904-909.

en ce sens que d'autres aspects dépendront souvent de la parole. Par exemple, il y a de bonnes chances que le rythme des paroles y sera plus essentiel qu'accessoire, si la parole est action.

La méthode a pour but de rendre les résultats de l'analyse «conjointes» pour en apprécier la facture, en les comparant. Le procédé de la *conjointure* met en lumière les différences et ressemblances des modes de fonctionnement dramaturgiques des œuvres analysées.

La manière dont Vinaver expose sa méthode dans son ouvrage de base, *Écritures dramatiques*⁵⁸, est singulière. Sa théorie se trouve au tout début, en préface, mais ce n'est qu'une présentation de l'ouvrage, tout au plus. On y explique brièvement la composition du volume, les visées de la méthode et sa manière de traiter ses résultats. On fournit au lecteur juste assez de préparation pour le lancer tout de suite dans le vif d'une première analyse. Le lecteur aura tôt fait de trouver, à la fin du volume, après toutes les analyses, la «vraie explication», dans la partie intitulée *Méthode d'approche du texte théâtral*⁶². Cette section essentielle comporte l'introduction à la méthode, son mode d'emploi, les mots-outils, la liste des figures textuelles, la présentation des axes dramaturgiques et leur tableau. Si une personne voulait savoir rapidement de quoi est faite cette méthode, elle pourrait se contenter de lire le début (la préface⁶³) et la fin de l'ouvrage (*Méthode d'approche du texte théâtral*⁶²), ainsi qu'une courte analyse, par exemple celle portant sur *Vous qui habitez le temps* de Valère Novarina⁶⁴, qui ne fait que dix pages (certaines font jusqu'à une quarantaine de pages).

*Écritures dramatiques*⁵⁸ réunit, sous la direction de Vinaver, vingt-huit analyses d'une quinzaine de collaborateurs. Chacun personnalise l'usage qu'il fait de la méthode, tel que recommandé par Vinaver. Certains n'ont recours à aucune subdivision (comme des

⁵⁸ M. Vinaver, *Écritures dramatiques, Essais d'analyse de textes de théâtre*, Aries, Actes Sud, 1993, 925 p., (coll. Répliques).

⁶² *Ibid.*, p. 891-915.

⁶³ *Ibid.*, p. 9-14.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 661-678.

segmentations des fragments) et fournissent directement les résultats sous forme d'essai, concluant au besoin soit par une vue d'ensemble du fragment, soit par une conjointure, encore présentée davantage comme un essai que comme un rapport d'analyse détaillé.

Michel Vinaver lui-même montre la voie en analysant onze pièces, autant d'exemples d'un modèle modifiable suivant l'objet analysé. Pour seize pièces au total, la segmentation a été préférée; pour cinq pièces ce fut l'essai (4 segments en moyenne); quatre pièces ont été divisées en séquences (7 séquences en moyenne); deux en scènes (3, 4 scènes en moyenne) et une en tableaux (5 tableaux).

Dans le cas des fragments divisés en séquences ou en segments, les analyses sont ordonnées suivant les situations de départ, les actions, informations, événements et thèmes sous-jacents. Plusieurs (les tableaux, scènes et essais) ne comportent aucune subdivision. C'est alors dans le cours plus libre d'un texte continu que les aspects mentionnés ci-haut sont traités. À la suite de la première analyse, certains auteurs donnent un bilan général ou une vue d'ensemble de la séquence ou segment. Parfois, les grandes lignes sont traitées dans la vue d'ensemble (lorsque la première analyse est sous forme d'essai, par exemple).

Deux pièces seulement n'ont été l'objet d'aucune conjointure, soit *Pour un oui ou pour un non* de Nathalie Sarraute et *Combat de nègre et de chiens* de Bernard-Marie Koltès. Les autres sont comparées à une, deux, trois ou quatre autres pièces. La moitié des conjointures sont présentées sous forme d'essai, surtout quand les paramètres ont été utilisés dans la vue d'ensemble sur le fragment. Quand ces paramètres ont été utilisés de nouveau pour la conjointure, on en retient en moyenne quatre, pour dresser les grandes lignes et les repères généraux. Ceux auxquels on a le plus souvent recours sont: le statut de la parole, les thèmes, la situation de départ, les personnages, le caractère et la dynamique de l'action d'ensemble, les figures textuelles et la temporalité.

La terminologie

Vinaver précise que la méthode ne présuppose pas l'acquisition d'un «métalangage»⁶⁵. On y a tout de même recours à une certaine terminologie. Elle est si logique que dès qu'on se l'est un peu appropriée, ses termes-clés, ou mots-outils⁶⁶ deviennent vite nécessaires pour aborder les mécanismes du dialogue dramatique.

Nous allons cependant développer ici certains termes qui ont besoin davantage d'éclaircissements, étant donné l'usage très important que nous en ferons.

Le *fragment* est l'extrait que l'analysant aura choisi pour en faire étude. Il est recommandé qu'il corresponde à cinq ou dix pour-cent de la pièce. Le *segment* est une division du fragment. Il peut correspondre à un sous-thème, à l'arrivée d'un nouveau personnage, à un bloc qui se présente de façon homogène par rapport à un autre, etc.

Il y a *bouclage* quand la réponse appelée par la réplique précédente est fournie. Par exemple, si on me demande : «Comment allez-vous ? », je fournirai un bouclage complet en répondant : «Bien, merci. Et vous ? ». Par contre, si je réponds : «Alouette, gentille alouette ! », il n'y aura aucun bouclage, et je laisserai une impression indélébile à mon interlocuteur ! J'offrirais un *surbouclage* en exagérant ma réponse. Un *mouvement-vers* consiste à adresser la parole en premier lieu. Tout ce qui initie, encourage et répond à la sociabilité est un *mouvement-vers*. L'agressivité serait une *attaque*. Ainsi de suite avec les autres réactions : *défenses*, *ripostes* et *esquives*.

Le mot *conjointure*⁶⁷ est un amalgame des mots «conjoncture» et «conjoindre». Le mot viendrait en effet de «conjoindre» et sa première occurrence remonte au douzième siècle.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 893.

⁶⁶ *Ibid.* Ils sont d'ailleurs très bien définis. Voir p. 899-909.

⁶⁷ Voir aussi la note en bas de la page 10, pour l'explication de l'auteur: *Ibid.*, p.10.

Ses autres graphies furent «conjointure» et «conjoincture». Des quatre sens qui y étaient associés, trois retiennent notre attention, soit celui de conjoncture, de liaison, et enfin celui de conclusion, de conséquence. C'est l'opération finale. Après avoir analysé deux ou plusieurs pièces, on «conjoint» les résultats pour les comparer.

Considérations sur les applications de la méthode

La méthode se suffit à elle-même. C'est sa force et sa limite. Force parce qu'elle est suffisamment consistante, rationnelle et cohérente pour ne dépendre d'aucun autre cadre théorique. Elle tient compte de la structure du texte, de ses thèmes, des aspects pragmatique et stylistique. Certains pourraient dire qu'elle limite trop son champ d'activité, vu que le texte seulement est pris en compte (jamais le contexte). Mais il faut laisser à la méthode la chance de se faire connaître et on verra que ce n'est pas nécessairement le cas. Si le champ d'action semble réduit, c'est qu'il résulte d'abord d'un choix. Une méthode si méticuleuse ne peut tout analyser. Il faut ne retenir que certains extraits, sinon ça deviendrait une vocation... Ensuite, tout le sens qui ressort de l'analyse fait prendre une ampleur surprenante au texte. Son efficacité est opératoire ; c'est un outil dont on doit mesurer la valeur au vu des résultats obtenus. Voilà pour moi ce qui justifie la prétention à s'en tenir au seul texte, plus précisément à certains de ses fragments: le choix radical, l'aspect méticuleux, la lumière précise qu'il est possible, de là, de jeter sur l'ensemble du texte. Il n'est certes pas interdit de se documenter sur l'histoire, la culture et la société qui existent lors de la production d'une œuvre, avant de l'aborder. Mais tout comme j'aime évaluer la personnalité de quelqu'un par ses paroles et non par ses origines, il m'apparaît préférable d'analyser un texte pour lui-même plutôt que du point de vue des circonstances qui l'entourent.

Est-ce là un pari tenable de ne pas sortir du texte? L'auteure de ce travail soutiendra que oui, ayant d'ailleurs travaillé en ermite, pour la majeure partie de ce mémoire, sans accès à une bibliothèque autre qu'anglophone pour la période la plus cruciale de la recherche.

La richesse de l'analyse demeure indéniable. La méthode est instrumentale, opératoire. Il y a un lien qui se tisse entre l'analysant et le texte. L'analysant s'engage dans celui-ci, en restant près des mots, au ras de la phrase. De cette façon, il peut mieux mesurer la force de signifiante de chaque élément textuel, maintenant élargie et parfois multipliée.

On peut se demander si la subjectivité n'a pas une trop grande part dans ce type d'analyse. À cela je répondrai qu'il faut faire confiance à l'idée première qui nous vient, parce que c'est probablement la même pour tout lecteur attentif. Il faut jouer au «lecteur universel». Il faut viser une subjectivité la plus objective possible!

Autres approches des pièces de Ionesco

Il n'est pas surprenant de constater que des spécialistes de domaines très distincts s'intéressent à l'œuvre mondialement connue de Ionesco, et y appliquent leurs points de vue et leurs méthodes d'analyse. De ces champs d'études, certains sont non-spécifiquement littéraires. C'est le cas des analyses historiques, politiques, socio-politiques, anthropologiques, épistémologiques et philosophiques. Mais voyons d'abord ce qu'il en est des approches littéraires de Ionesco.

Il est difficile d'en faire une typologie. Les auteurs d'analyses semblent réticents à étiqueter la méthode qu'ils adoptent. Souvent, un auteur déclarera avoir fait l'analyse textuelle ou l'analyse thématique d'une œuvre sans préciser davantage.

Nous avons donc d'abord cherché à établir une bibliographie la plus diversifiée possible, pour démontrer l'étendue impressionnante et la variété des travaux réalisés sur Ionesco et son œuvre.

Les pièces de Ionesco ont souvent été, à leur création, et surtout dans les années cinquante et soixante, le sujet et aussi la victime de compte rendus et de critiques. Mais

ces textes relèvent-ils de l'analyse dramaturgique ? On peut en douter. Il s'agit d'abord de textes polémiques soulevés par l'opposition au théâtre de l'absurde.

Les études menées dans les années cinquante, soixante et même soixante-dix sont souvent générales. Certains auteurs disent avoir fait de la simple «critique moderne», notion qui n'équivaut à rien de nos jours. Peu se déclarent adhérer à une école de pensée, ou emprunter une méthode d'analyse précise. Dans les années quatre-vingts et quatre-vingt-dix, l'œuvre de Ionesco n'a de cesse de susciter des travaux; les thèses se multiplient. On commence à risquer des catégories, pour la plupart à peine moins floues que par le passé. Voici donc le classement que nous proposons.

Tout d'abord, nous avons les bibliographies ⁶⁸, biographies ⁶⁹, autobiographies ⁷⁰ et réflexions auto-diégétiques ⁷¹. Dans cette catégorie, les entrevues et entretiens ⁷² sont les

⁶⁸ Griffith R. Hughes et Ruth Bury, *Eugène Ionesco: a bibliography*, Cardiff, University of Wales Press, 1974, 127 p.

⁶⁸ Wolfgang Leiner, *Bibliographie et index thématique des études sur Eugène Ionesco*, Fribourg, Éditions universitaires, collection Seges, 1980, 192 p.

⁶⁹ Simone Benmussa, *Eugène Ionesco*, Paris, Seghers, 1966, 192 p.

⁶⁹ Alexandra Hamdan, *Ionescu avant Ionesco: portrait de l'artiste en jeune homme*, Berne, Peter Lang, Publications universitaires européennes, série XXIV, 1993, 285 p.

⁶⁹ Marie-Claude Hubert et Eugène Ionesco, *Eugène Ionesco*, Paris, Éditions du Seuil, collection Les Contemporains n° 9, 1990, 284 p.

⁶⁹ Gilles Plazy, *Eugène Ionesco, le rire et l'espérance: une biographie*, Paris, Julliard, 1994, 299 p.

⁶⁹ Philippe Sénart, *Ionesco*, Paris, Éditions universitaires, 1964, 128 p.

⁷⁰ Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, Paris, Gallimard, 1964, 213 p.

⁷⁰ Eugène Ionesco, *Présent passé passé présent*, Alençon, Mercure de France, 1968, 274 p.

⁷⁰ Eugène Ionesco, *La quête intermittente / Journal en miettes*, Paris, Gallimard, 1987, 168 p.

⁷¹ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962, 248 p.

⁷¹ Eugène Ionesco, *Un homme en question*, Paris, Gallimard, collection Blanche, 1979, 224 p.

⁷² Claude Abastado, *Ionesco - Étude suivie d'un entretien avec Eugène Ionesco*, Paris, Bordas, collection Présences littéraires, 1971, 286 p.

⁷² Claude Bonnefoy, *Entre la vie et le rêve*, Paris, Belfond, 1977, 223 p.

⁷² André Coutin et Eugène Ionesco, *Ruptures de silence: rencontres avec André Coutin*, Paris, Mercure de France, collection bleue, 1995, 92 p.

⁷² Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante: Ionesco, Beckett, Adamov (Entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault)*, Paris, José Corti, 1987, 296 p.

⁷² Ahmad Kamyabi Mask et Eugène Ionesco, *Ionesco et son théâtre (Rhinocéros au théâtre: études de mises en scène)*, Paris, A. Kamyabi Mask, 1992, 171 p.

⁷² Gilbert Tarrab, *Ionesco à cœur ouvert*, Montréal, Le Cercle du livre de France Ltée, 1970, 120 p.

ouvrages les plus accessibles et les plus célèbres. Les travaux pédagogiques ⁷³ sont des rééditions de certaines pièces avec un appareil critique. Des études ont trait à la production scénique du théâtre de Ionesco : quelques études de mise en scène ⁷⁴, une analyse sémiologique de la représentation ⁷⁵. La bibliographie compte aussi d'importantes analyses structurales ⁷⁶.

Il y a un rapport de conférence ⁷⁷, constitué d'essais critiques, qui est incontournable. C'est la publication des actes du colloque Ionesco tenu à Cerisy-la-Salle en 1980. L'analyse exégétique, structurale, archétypale, psychanalytique et bachelardienne de Paul Vernois ⁷⁸ est encore l'étude la plus complète réalisée à ce jour. Des analyses mythologiques et psychanalytiques ⁷⁹, des études mythico-théologiques ⁸⁰, thématiques ⁸¹,

⁷³ Michel Bigot et Marie-France Savéan, *Michel Bigot et Marie-France Savéan présentent: La cantatrice chauve: et La leçon: d'Eugène Ionesco*, Paris, Gallimard, Foliothèque n° 3, 1991, 243 p.

⁷³ Pascal Charvet et Stéphane Gompertz, *Le roi se meurt de Eugène Ionesco / présenté par Pascal Charvet et Stéphane Gompertz*, Paris, Armand Colin, collection Folio guide, 1977, 95 p.

⁷³ Étienne Frois, *Rhinocéros*, Paris, Hatier, collection Profil d'une œuvre n° 145, 1992, 79 p.

⁷³ Bernard Gros, *Le roi se meurt: Ionesco: analyse critique*, Paris, Hatier, coll. Profil d'une œuvre n° 32, 1972, 79 p.

⁷³ Robert Horville, *La cantatrice chauve: La leçon: Ionesco*, Paris, Hatier, coll. Profil d'une œuvre n° 145, 1992, 79 p.

⁷³ Jean-Bernard Moraly, *La cantatrice chauve de Eugène Ionesco*, Paris, Pédagogie moderne, 1980, 79 p.

⁷³ Jacques Rougeon, *Rhinocéros: Ionesco*, Paris, Bordas, collection L'Œuvre au clair n° 20, 1991, 95 p.

⁷⁴ Ahmad Kamyabi Mask et Eugène Ionesco, *Ionesco et son théâtre (Rhinocéros au théâtre: études de mises en scène)*, Paris, A. Kamyabi Mask, 1992, 171 p.

⁷⁴ Ahmad Kamyabi Mask et Hamid Samandarian, *Qu'a-t-on fait de Rhinocéros d'Eugène Ionesco à travers le monde?*, Paris, A. Kamyabi Mask, 1995, 256 p.

⁷⁵ Sylvain Letendre, *Lumière sur la cantatrice chauve*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1996, 101 feuillets.

⁷⁶ A.T. Léousis, *Une analyse structurale de trois pièces d'Eugène Ionesco*, Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, 1975, 2 microfiches (thèse).

⁷⁶ Paul Vernois, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Paris, Éditions Klincksieck, 1972, 308 p.

⁷⁷ Marie-France Ionesco et Paul Vernois, *Colloque de Cerisy / Ionesco / situation et perspectives*, Paris, Pierre Belfond, 1980, 284 p.

⁷⁸ Paul Vernois, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Paris, Éditions Klincksieck, 1972, 308 p.

⁷⁹ Gisèle Féal, *La mythologie matriarcale chez Claudel, Montherlant, Crommelynck, Ionesco et Genet*, New York, Peter Lang, collection: American university studies, 1993, 173 p.

⁸⁰ Philippe Sénart, *Ionesco*, Paris, Éditions universitaires, 1964, 128 p.

⁸¹ R.W.R. Hayward, *Death in Ionesco's theatre* (thèse sur microfilm), Ottawa, Librairie Nationale du Canada, 1970.

des essais ⁸² ont aussi leur place, parmi les multiples analyses critiques ⁸³, analyses théoriques (timide indication quant à la théorie en pratique), analyses interprétatives ⁸⁴ et autres monographies. Des études dramaturgiques ⁸⁵ (quand ce ne sont pas de simples «études») et une étude de base esthétique ⁸⁶ existent, de même qu'un essai présenté sous forme de débat théâtral fictif entre l'auteur et ses personnages ⁸⁷, et même un anti-essai ⁸⁸ !

⁸² Joséphine Jacobsen, William Randolph Mueller, *Ionesco and Genet: playwrights of silence*, New York, Hill and Wang, 1968, 242 p.

⁸² Geneviève Serreau, *Histoire du «nouveau théâtre»*, Paris, Gallimard, coll. Idées n° 104 / Littérature, 1966, 190 p.

⁸³ Jean-Hervé Donnard, *Ionesco, dramaturge: ou L'artisan et le démon*, Paris, Lettres modernes, collection Situation n° 8, 1966, 195 p.

⁸³ Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante: Ionesco, Beckett, Adamov (Entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault)*, Paris, José Corti, 1987, 296 p.

⁸³ Marie-Claude Hubert et Eugène Ionesco, *Eugène Ionesco*, Paris, Éditions du Seuil, collection Les Contemporains n° 9, 1990, 284 p.

⁸³ Emmanuel C. Jacquart, *Le théâtre de dérision: Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Gallimard, collection Idées n° 311, 1974, 313 p.

⁸³ Emmanuel C. Jacquart, *Emmanuel Jacquart présente Rhinocéros d'Eugène Ionesco*, Paris, Gallimard, collection Folio, Foliothèque 44, 1995, 148 p.

⁸³ Ahmad Kamyabi Mask, *Qu'attendent Eugène Ionesco et Samuel Beckett? [...]*, Paris, A. Kamyabi Mask, 1991, 208 p.

⁸³ Nancy Lane, *Understanding Eugène Ionesco*, Columbia, University of South Carolina Press, 1993, 242 p.

⁸³ Raymond Laubreaux, *Les critiques de notre temps et Ionesco*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1973, 188 p.

⁸⁴ Georges Cesbron, *Dix-huit études d'anthropologie littéraire sur Eugène Ionesco, [Christie, Duras, Éliade...]*, Angers, Les Presses universitaires d'Angers, Recherches sur l'imaginaire n° 18, 1988, 328 p.

⁸⁴ Ecaterina Cleynen-Serghiev, *La jeunesse littéraire d'Eugène Ionesco*, Paris, P.U.F., 1993, 190 p.

⁸⁴ Yves-Alain Favre, *Le théâtre de Ionesco ou Le rire dans le labyrinthe*, Mont de Marsan, José Féijoo, collection Histoire & théorie, 1991, 93 p.

⁸⁴ Robert Frickx, *Ionesco: lettre-préface d'Eugène Ionesco*, Paris, Nathan, coll. Problèmes, 1976, 255 p.

⁸⁴ Maurice Lécuyer, *Le langage dans le théâtre de Ionesco*, Houston, Rice University Studies, 5, 3, 1965, pp. 33-49.

⁸⁵ Claude Abastado, *Ionesco - Étude suivie d'un entretien avec Eugène Ionesco*, Paris, Bordas, collection Présences littéraires, 1971, 286 p.

⁸⁵ Ahmad Kamyabi Mask et Jean-Louis Barrault, *Qui sont les Rhinocéros de Monsieur Bérenger - Ionesco? [...]*, Paris, A. Kamyabi Mask, 1990, 269 p.

⁸⁶ M. E. Camm, *Vers une nouvelle dialectique- Eugène Ionesco et la pataphysique: une étude des bases esthétiques de l'œuvre théâtrale de Ionesco*, Ottawa, National Library of Canada, 1971, thèse sous microfilm.

⁸⁷ François Coupry, *Eugène Ionesco*, Paris, Julliard, 1994, 172 p.

⁸⁸ Tobi Saint, *Eugène Ionesco ou À la recherche du paradis perdu. Anti-essai en 12 épisodes [...]. Précédé de discours de la méthode*, Paris, Gallimard, collection Les Essais n° 177, 1973, 218 p.

Enfin, le travail de Ionesco a inspiré plusieurs ballets, opéras et autres apports de domaines artistiques variés, y compris des œuvres picturales⁸⁹. Cette variété de travaux est à la mesure de l'engouement éveillé chez des spécialistes d'autant de domaines par l'œuvre de Ionesco.

Liminaire

Personne à ce jour, à ma connaissance, n'a encore approché Ionesco à partir de la méthode vinavérienne. Nous pouvons peut-être nous poser cette question : cette méthode aurait-elle plu à l'auteur des pièces ici analysées ? Il serait rassurant d'avoir l'assentiment, du moins partiel, de Ionesco. Voyons quelques éléments de réponse puisés dans *Ionesco à cœur ouvert*⁹⁰, où le dramaturge donne son opinion sur les critiques «structuralistes». Notre méthode ne se définit pas comme structuraliste, mais cette entrevue remontant à 1970, elle y figurerait peut-être. Écoutons plutôt ce que Ionesco avait à dire à propos d'une méthode, comme la nôtre, qui s'intéresserait à la pièce pour elle-même et mettrait en valeur son système structurel :

[... Il] est très intéressant de savoir pourquoi les œuvres d'une certaine époque se ressemblent, pourquoi elles sont écrites d'une telle façon : c'est-à-dire qu'on peut donner une interprétation sociologique, psychologique, théologique, morale, des œuvres, cela est valable, mais cela ne couvre pas, n'épuise pas l'œuvre; cela n'épuise pas l'œuvre, parce que sa qualité, c'est justement ce qui ne peut pas être réduit à une forme sociale ou à une forme historique... il y a des critiques qui ne tiennent compte ni de la biographie de l'auteur, ni du milieu ou de l'environnement social duquel il est issu, ils prennent l'œuvre comme un univers structuré. Je crois que ce sont, en effet, ceux-là qui me plaisent le plus. (...) Pour le moment, je suis d'accord avec

⁸⁹ Pierre Alechinsky et Eugène Ionesco, *Peintures et écrits, précédé de trois approches*, Paris. Yves Rivière /Arts et métiers graphiques, 1977. 260 p.

⁹⁰ Gilbert Tarrab, *Ionesco à cœur ouvert*, Montréal. Le Cercle du livre de France Ltée. 1970. 120 p.

les critiques qui prennent l'œuvre comme un univers structuré. Comme une totalité renfermant à elle seule sa propre signification. Ils essaient de dégager les structures propres à l'univers de l'œuvre pour les mettre en rapport avec les structures mentales propres à certains groupes sociaux.⁹¹

Rassurés un peu, nous pouvons faire face aux très nombreuses questions que pose la lecture ou la représentation d'une pièce de Ionesco. C'est à un certain nombre de celles-ci que nous souhaitons, par ce travail, apporter temporairement une réponse. Pourquoi les personnages refusent-ils la correspondance entre leurs paroles et le monde ? Ne serait-ce qu'une simple question d'expressions caractérielles qui expriment leurs altérités ? Mais qu'est-ce qui se passe vraiment ? En quoi s'est brisée la complicité humaine entre ces personnages ? Comment en viennent-ils à cette forme violente d'indifférence ? Est-ce un système de protection ? Sont-ce les mots qui aveuglent les personnages ? Ou est-ce l'expérience qui annihile la valeur des mots ? Les personnages sont-ils encore une mimésis de l'humanité ? Pourquoi le mystère qui produit ce questionnement plaît-il ? Comment l'atmosphère d'une pièce permet-elle que je rapporte ces mêmes questions à mon expérience ?

Voilà peut-être la nécessité de l'absurde : démontrer que la vacuité des mots est proportionnelle à celle de l'existence. Une deuxième série de questions surgit. Comment vivrait-on si on ne s'exprimait pas ? ... Si on ne pensait pas avec des mots ? Serions-nous plus, ou moins, logiques ; plus, ou moins, absurdes ? Vaut-il mieux faire du bruit ensemble ? Ou communiquerions-nous mieux dans le silence ?

Nous tenterons de mettre le doigt sur ce je-ne-sais-quoi, de démystifier la magie des mots et des répliques dans leur structure intrinsèque, grâce à la force d'une preuve constituée par la superposition et l'identité de structure de trois pièces.

⁹¹ Ibid., p. 56.

Cette étude nous donnera peut-être l'occasion d'extraire une part de l'essence de la dramaturgie ionesquienne. Elle nous fournira en tout cas une « micro-optique » pour la considérer. Si bien que je ne verrai plus *La cantatrice chauve*, *La leçon*⁹² et les autres pièces de la même façon.

⁹² in: Eugène Ionesco, *Théâtre I*. Paris, Éditions Gallimard, 1954, 320 p.

CHAPITRE PREMIER :

Analyse de *La jeune fille à marier* ¹

Omnis homo mendax
(*Tout homme est menteur.*)

Nous voulons présenter la première pièce et sa fable à l'aide d'un court résumé thématique: une Dame parle à un Monsieur de sa fille qui a soi-disant terminé ses études ambitieuses (en dactylo!). Dans une conversation surréelle où le duo joue à être d'accord, on discute de la rareté des enfants modèles, et de la difficulté de les élever. On se convainc que l'avenir de l'homme est dans le futur, que l'homme est la meilleure machine, puisqu'il possède l'esprit. On revient aux jeunes... ingrats, qui ne connaissent pas leur bonheur ! Puis on se dit content du progrès, malgré que la machine de l'homme soit imparfaite.

Plus la pièce évolue, plus la remise en question (ou la déconstruction) de tous les présupposés présents dans le titre est évident. La fille arrive, qui est en fait un homme mûr! Il salue sa mère, fait une révérence au Monsieur. Par un calcul amphigourique, on apprend que la fille est en réalité mineure, en dépit de son âge fort avancé. Et, dans une finale qui ressemble davantage au rappel de l'heure d'un rendez- vous, elle les pétrifie tous, et elle-même! Et rideau. Ce qui est surprenant, dans la didascalie finale, c'est l'horripilation que crée la dernière phrase. Quand le Monsieur lui demande si elle est mineure, elle lui répond : «Oui, mais n'oubliez pas : à mineure, mineure et demie!» ². Cette conclusion insolite déconcerte abondamment.

¹ Eugène Ionesco, *Théâtre II*, Paris, Éditions Gallimard, 1958, p. 243-252.

² Eugène Ionesco, *Théâtre II*, Paris, Éditions Gallimard, 1958, p. 243-252.

La jeune fille à marier, c'est l'art de la conversation déplacé dans une autre galaxie. Le jeu dialogique y est remanié au gré du vent. L'objectif est de parler afin d'être d'accord, mais on ne peut s'empêcher de s'y aliéner, avec courtoisie la plupart du temps. La cour, finalement, se fait davantage à la mère qu'à la fille, mais la mère courtise également, puisqu'elle veut marier sa fille (présupposé dans le titre).

Suivent maintenant dans l'ordre: le fragment choisi pour la pièce, son analyse et le tableau des axes dramaturgiques qui en sera issu.

1.1. FRAGMENT ³

1. LA DAME : En effet. Il paraît que la natalité baisse en France.
2. LE MONSIEUR : Il y a des hauts et des bas. En ce moment, elle aurait plutôt tendance à remonter. Mais cela ne peut combler les années maigres! ...
3. LA DAME : Certainement pas, en effet, c'est le cas de le dire! Pensez donc!
4. LE MONSIEUR : Que voulez-vous? Les enfants sont durs à élever par les temps qui courent!...
5. LA DAME : En effet, à qui le dites-vous? La vie est de plus en plus chère! De quoi n'ont-ils pas besoin? Qu'est-ce qu'il ne leur faut pas?
6. LE MONSIEUR : Où allons-nous? ... Aujourd'hui, seule la vie humaine est bon marché!
7. LA DAME : D'accord! ... Ah, là, là..., ça c'est bien vrai, alors... Vous avez tout à fait raison...
8. LE MONSIEUR : Il y a les tremblements de terre, les accidents d'autos et de toutes sortes de véhicules, les avions, les maladies sociales, les suicides volontaires, la bombe atomique...
9. LA DAME : Ah! Celle-là, alors... Il paraît qu'elle nous a changé le temps! Les

³ Eugène Ionesco, *Théâtre II*, Paris, Éditions Gallimard, 1958, p. 246. L'extrait se retrouve presque au tout début de la pièce.

saisons, on ne sait plus ce que c'est, ça a tout bouleversé! ... S'il n'y avait que ça, encore, mais tenez, regardez, vous savez ce que j'ai entendu dire? ...

10. LE MONSIEUR : Oh! ... On dit tellement de choses! S'il fallait croire tout ce que disent les gens!

11. LA DAME : C'est vrai ça... On n'en finirait plus! En effet! ... Les journaux aussi, c'est menteur, c'est menteur, c'est menteur comme tout! ...

12. LE MONSIEUR : Faites comme moi, Madame, ne vous fiez à personne, ne croyez rien, ne vous laissez pas bourrer le crâne! ...

13. LA DAME : D'accord. Mieux vaut pas. En effet. Décidément, vous êtes de bon conseil. Vraiment.

14. LE MONSIEUR : Oh, j'ai un peu de jugeote, voilà tout!

15. LA DAME : D'accord! ... Tout le monde ne peut pas en dire autant...

1.1.1. ANALYSE DU PREMIER SEGMENT

1. LA DAME : En effet. Il paraît que la natalité baisse en France.

2. LE MONSIEUR : Il y a des hauts et des bas. En ce moment, elle aurait plutôt tendance à remonter. Mais cela ne peut combler les années maigres! ...

3. LA DAME : Certainement pas, en effet, c'est le cas de le dire! Pensez donc!

4. LE MONSIEUR : Que voulez-vous? Les enfants sont durs à élever par les temps qui courent!...

5. LA DAME : En effet, à qui le dites-vous? La vie est de plus en plus chère! De quoi n'ont-ils pas besoin? Qu'est-ce qu'il ne leur faut pas?

6. LE MONSIEUR: Où allons-nous? ... Aujourd'hui, seule la vie humaine est bon marché!

7. LA DAME : D'accord! ... Ah, là, là..., ça c'est bien vrai, alors... Vous avez tout à fait raison...

I. Situation de départ

Une Dame et un Monsieur bavardent, se tenant compagnie. Ils abordent plusieurs sujets impersonnels en peu de temps et semblent se préoccuper de chacun d'eux.

II. Événement

Aucun

III. Information

L'entente est bonne. Leurs sujets de conversation concernent tous la société en général.

IV. Action (parole/didascalie)

Il n'y a dans cet extrait aucune didascalie. Il n'y a donc aucune action physique. La Dame et le Monsieur ont un échange enclin au pessimisme. Ils accordent leurs opinions et les rallient à une raison commune, bien que leurs dires semblent contredire, justement, le bon sens et une suite logique d'idées. Une expression rebondit pour donner lieu à une autre. Le prochain cliché devient ainsi le tremplin de la conversation. Le monsieur met le point final, arrête leur avis commun à ce que lui pense plus particulièrement, soit : le bas de la courbe de la natalité est difficile à combler; les enfants sont durs à élever, mais la vie humaine est bon marché. Son opinion, somme toute, est indépendante de celle de la Dame, qui, elle, veut se rallier à lui à tout prix.

Détaillons l'extrait. Au tout début, bouclage de la dame, déjà d'un ton d'accord, qui lance une rumeur de statistique, à l'effet que la natalité baisse. Le Monsieur déstabilise son affirmation, la balayant d'une épanorthose complexe, la contredisant, puis se rajustant à peu près à ce qu'elle avait dit, avec une phrase illogique et drôle...

comme si l'on pouvait rattraper les années maigres de la natalité! La Dame fait alors montre d'un sur-accord emphatique qui ressemble à une exagération fulgurante (troisième réplique: bouclage, duo, mouvement-vers). Elle réfère à son énoncé comme si une parole plus juste ne se pouvait pas, marquant l'impuissance collective. Quand on ne peut rien, il ne reste qu'à savoir ce que l'on veut. Et encore! En 4, le Monsieur emboîte sa réplique dans un mouvement-vers, avec une question: «Que voulez-vous?» On ne peut rien devant les enfants... c'est presque un fléau indomptable. Sont-ce les temps qui courent après les enfants ou après les parents qui sont dépassés ou les enfants qui courent plus vite que le temps même? Sacrés enfants! Des enfants durs à élever, ça ne devrait pas être permis. C'est la caricature d'un monde qui ne comprend pas la psychologie infantile, qui se pose les mauvaises questions.

Aux répliques 5 et 7, répétition-variation de la dame qui continue d'exagérer. Son accord est si fort qu'il devient douteux. Tout cela vient-il bien d'elle? Est-elle sincère? Ces personnages ont-ils une conscience? La dame se plaint que les enfants ont trop de besoins, en deux phrases dont la deuxième est redondante. C'est du blâme mal dirigé.

Le Monsieur est aussi d'avis que la vie est chère. Sa réponse exprime un désarroi en suspension. L'expression de ce désarroi apparaît mécanique. Elle semble sortir d'un esprit hypnotisé qui serait programmé pour débiter la continuité d'un discours commun ne menant nulle part: «Où allons-nous?». À quel point la situation sociale va-t-elle nous mener à nous désavantager encore? À quoi particulièrement devrions-nous dédier nos efforts si nous voulons cheminer socialement dans une bonne direction? Quel est notre destin? Qu'allons-nous devenir? C'est une question qui touche à la survivance. Si la vie est si chère, si les enfants ont tant de besoins (plus que les enfants d'autrefois), quelle direction faut-il donner à nos actions pour nous en sortir, financièrement? Ou alors, vers quel destin l'économie (et la société...) nous plonge-t-elle, à notre insu, de telle façon qu'on se sent

manipulés, impuissants et frustrés, capables seulement de constater notre désarroi: «Où allons-nous ?». En même temps, cette phrase suggère l'impuissance. Plutôt que de répondre, on choisit d'en rester là. Constat pessimiste.

Mais c'est aussi un souhait : si ça ne coûtait pas si cher, ça serait plus facile d'avoir des enfants et «l'espèce humaine [ne] dépérirait [pas] ⁴ ». La vie humaine est bon marché. En fin de compte, elle ne vaut pas grand-chose. Elle est fragile et elle est facilement fauchée par les accidents (réponse en 8) ...

En effet, seule la vie humaine n'est pas chère, puisqu'on peut acheter des animaux et le don de la vie est gratuit. La vie humaine ne peut pas être chère puisqu'on ne peut pas l'acheter. La vie est gratuite, c'est son maintien qui est cher. Le constat est que, en tant que parents, on ne s'en sort pas : après avoir donné la vie, on paye jusqu'à la mort. Alors, étant avisé à l'avance des conséquences, avoir des enfants est un luxe, un mal nécessaire suite à la volonté un peu faible des parents. C'est un sacrifice que l'on se crée, simplement peut-être pour avoir le privilège de s'en plaindre avec d'autres parents. Discours d'une sorte de matérialisme pessimiste.

À ce discours étourdi, devenu vicieux même à son insu, la dame «emphatise» son accord profusément. Sa réponse est de ce fait encore plus ridicule que l'énoncé qui la déclenche. Ses exclamations redondantes semblent sortir d'un esprit hypnotisé, programmé à débiter la continuité d'un discours commun qui ne mène nulle part. De là jaillit un comique fondé sur le non-sens et sur l'embarras qui se confronte à l'incapacité de comprendre le langage courant. On ne peut pas faire davantage abstraction du véhicule que sont les mots.

⁴ Eugène Ionesco, *Théâtre II*, Paris, Éditions Gallimard, 1958, p. 251. C'est la réponse qui est donnée en page 251.

Le Monsieur boucle toujours les répliques de la Dame, mais le plus souvent, il boucle parallèlement ses propres répliques. Signe d'une communication à sens unique. Le Monsieur émet les idées et la Dame, à qui il coupe la parole à son gré, n'est que son *alter ego*; elle est là pour l'approuver, avec son sempiternel accord absolu.

V. Axes thématiques

La natalité, l'éducation des enfants, le coût de la vie et de la vie humaine, les besoins des enfants, la justesse des opinions.

1.1.2. ANALYSE DU DEUXIÈME SEGMENT

8. LE MONSIEUR : Il y a les tremblements de terre, les accidents d'autos et de toutes sortes de véhicules, les avions, les maladies sociales, les suicides volontaires, la bombe atomique...

9. LA DAME : Ah! Celle-là, alors... Il paraît qu'elle nous a changé le temps! Les saisons, on ne sait plus ce que c'est, ça a tout bouleversé! ... S'il n'y avait que ça, encore, mais tenez, regardez, vous savez ce que j'ai entendu dire? ...

10. LE MONSIEUR : Oh! ... On dit tellement de choses! S'il fallait croire tout ce que disent les gens!

11. LA DAME : C'est vrai ça... On n'en finirait plus! En effet! ... Les journaux aussi, c'est menteur, c'est menteur, c'est menteur comme tout! ...

12. LE MONSIEUR : Faites comme moi, Madame, ne vous fiez à personne, ne croyez rien, ne vous laissez pas bourrer le crâne! ...

13. LA DAME : D'accord. Mieux vaut pas. En effet. Décidément, vous êtes de bon conseil. Vraiment.

14. LE MONSIEUR : Oh, j'ai un peu de jugeote, voilà tout!

15. LA DAME : D'accord! ... Tout le monde ne peut pas en dire autant...

I. Situation

La même.

II. Événement

Aucun.

III. Information

Les sujets de conversation se renouvellent à un rythme plus rapide.

IV. Action (parole/didascalie)

Dans ce dialogue hétérogène, on passe du coq à l'âne comme on irait d'une bouée de sauvetage à l'autre... Il semble que l'objectif des personnages est justement de couvrir le plus de questions possible, aux fins de vérification d'un accord «bilatéral», condition sine qua non de l'obtention de la main de la jeune fille (même s'il n'est question de sa main que dans le titre de la pièce).

Or pourquoi approfondir un sujet quand il ne s'agit que de l'évoquer pour paraître le connaître à fond ? Inutile d'élaborer. La connaissance des préoccupations sociales est donc sous-entendue dès que les sujets sont effleurés.

opinion. Il ira même plus loin et ne la laissera pas commencer à répéter ce qu'elle a entendu dire... Cette conversation a, c'est entendu, suprématie sur toute autre conversation. Dans l'isotopie générale de ce segment, il n'y a qu'à penser aux affirmations fortes du Monsieur, à son «bon» conseil et à sa jugeote. Et qu'elle ne songe pas à se laisser bourrer le crâne!

À la huitième réplique, le duo se poursuit, ainsi que le coq-à-l'âne. Il y a un faible bouclage dans le sens qu'il y a effet de rythme et que le Monsieur abonde dans le sens de la Dame (mouvement-vers). Par contre, cette réplique n'a pas de rapport avec la précédente. Ce discours composite, qui renferme une énumération de catastrophes, est construit d'approximations successives, de parasyonymes et de confusions métonymiques (entre les autos, les véhicules et les avions et entre les maladies sociales et les suicides volontaires), de généralités anonymes (les «maladies sociales») et de parfaits pléonasmes («les «suicides volontaires»). Voici maintenant comment on met tous les maux de la terre dans le même sac, à l'aide d'une confusion métonymique réussie :

« Il y a les tremblements de terre,
les accidents d'autos et
de toutes sortes de véhicules,
les avions,
les maladies sociales,
les suicides volontaires,
la bombe atomique... »

Partant du noyau de la terre,
visant une particularité,
puis allant du général
au particulier,
revenant à la généralité anonyme,
passant de l'homicide très particulier
au meurtre généralisé.

La Dame boucle et répond par un autre discours composite débutant par une interjection. Elle se lance dans une série de qu'en-dira-t-on incertains... La bombe atomique aurait perturbé le climat et cela affecte également la Dame, qui met un accent tout particulier sur l'expression de cette perturbation. On a donc un chiasme de deux phrases parasynonymiques qui pivotent sur les synonymes «temps» et «saisons», dans les phrases «Il paraît qu'elle nous a changé le temps! Les saisons, on ne sait plus ce que c'est, ça a tout bouleversé! ... » Le «S'il n'y avait que ça» fait écho au «Il y a» du Monsieur. Une question (mouvement-vers) est entamée, mais légère déception : on ne saura pas ce qu'elle a entendu dire.

Il la coupe avec une interjection tranchante... bouclage partiel, parce qu'il fait tout de même référence à ses dires. Quand il réfère à «**tout** ce que disent les gens», il parle comme si elle n'était pas incluse dans «les gens». Or elle l'est ! Alors ce qu'il dit, même si c'est sous-entendu et non admis, c'est ceci : «Ne parlez pas : je ne vous croirai pas.» Le Monsieur fragilise le duo en en rompant la fluidité. Il ne laisse pas la Dame s'exprimer complètement. Elle continue cependant à faire duo, à être d'accord avec lui, quoi qu'il affirme.

Dans la réponse de la Dame, on a une répétition-variation de tout ce qui lui est typique: emphase, mouvement-vers, bouclage et accord. Son verbiage assure la continuité du duo. L'indignation prend la place de la frustration. La répétition (épanalepse) mène-t-elle à la colère ? On ne peut se fier aux gens et les journaux sont menteurs. *Omnis homo mendax*, n'est-ce pas ? Quel est ce sens de «c'est menteur comme tout! ... » ? Deux hypothèses: tout est menteur, ou quelqu'un est extrêmement menteur (définition de «comme tout»: «superlatif adjectif [voir extrêmement]⁵). Cette affirmation indépendante devient le nouveau thème.

⁵ Paul Robert et Alain Rey, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1984, p. 342.

C'est à la douzième réplique que le Monsieur reprend part au duo. Il s'adresse directement à elle (bouclage et mouvement-vers). Il lui prodigue un conseil: ne croyez rien. L'utilisation antérieure de «menteur comme tout» permet d'affirmer que rien n'est vrai, fiable. C'est un paralogisme fabriqué avec une majeure non-universelle. On obtient donc ce sophisme en créant un prédicat : s'il ne faut pas croire tout ce que disent les gens parce qu'ils sont menteurs comme les journaux, qui sont menteurs comme tout, il ne faut se fier à personne, ne rien croire et ne pas se laisser bourrer le crâne. Se détache de tout cela un jeu manipulateur du Monsieur ; il lui inculque ses idées et ne veut pas qu'elle se fie à personne... d'autre que lui? Dans le fond, la met-il en garde contre ce qu'il fait lui-même, c'est-à-dire lui bourrer le crâne?

L'accord de la Dame docile et reconnaissante, est débordant. Encore une fois, il y a répétition-variation: bouclage, mouvement-vers, insistance et sur-accord emphatique.

Il acquiesce (surbouclage) et la contredit en même temps. Il commence sa réplique par une interjection. Tente-t-il encore de la ramener un peu à la raison ? Ou est-ce de la fausse humilité? Et puis il y a ce «tout» qui revient en 14 et 15, question de lui assurer qu'il a toute la raison, qu'il sait tout, qu'il est bon juge de tout. Encore une fois, en 15, tout le monde est exclu de leur petite coterie. Rien n'est comparable à la jugeote du Monsieur! Bouclage, accord et mouvement-vers de la Dame assurés.

De déceptions en fausses surprises, le dialogue finit par nous tromper, nous forçant à oublier le fil conducteur de la pièce. Plus la pièce évolue, plus la remise en question, sous forme de déconstruction des présupposés présents dans le titre ⁶ est évidente. L'absurde de Ionesco se présente ici comme une version pataphysique de la pensée et de la conversation légère.

⁶ Il y a une jeune fille. On cherche à la marier.

V. Axes thématiques

Les catastrophes naturelles et modernes, la crédulité, le mensonge, le jugement.

1.2. VUE D'ENSEMBLE DU FRAGMENT: MODE DE FONCTIONNEMENT DRAMATURGIQUE

Chez Vinaver, chaque aspect du mode de fonctionnement dramaturgique (sauf les figures textuelles) est évalué à partir de ce qu'il appelle le tableau des axes dramaturgiques. Chaque aspect a un numéro qui renvoie au tableau. Par exemple, *l'intérêt de la situation* occupe la quatrième case⁷.

I. Situation (4)

L'intérêt de la situation de départ est faible. Deux personnes discutent de la natalité. Le cocasse augmente avec les surprises que provoquent les réorientations constantes de la conversation. Les personnages n'ont pas besoin de préciser le sujet et de le développer ; le sujet résiderait plutôt dans la prise de parole et dans le fait lui-même d'émettre des opinions et de les faire valider. Le Monsieur domine le dialogue. C'est lui qui introduit de nouveaux thèmes et guide la Dame vers ce qu'il faut dire et penser. La Dame n'émet que des opinions générales. Ce qui se détache plus précisément à la fin de l'extrait, c'est un commun accord à propos du jugement de Monsieur.

⁷ Voir à la fin de ce chapitre pour un exemple d'utilisation du tableau.

II. Caractère de l'action d'ensemble (2)

L'action d'ensemble est plurielle, acentrée. Inévitablement, quelque chose se produira, une intrigue ou un désaccord surviendra. C'est dans cette unique attente que la lecture se poursuit. Autrement, on n'attend presque rien de ce bavardage. On ne s'attend même pas à ce qu'elle nous achemine vers une information, une vérité, un fait tangible et concret. On attend plutôt le contraire. On se laisse porter à la dérive d'affirmations dépourvues de sens.

III. Dynamique de l'action d'ensemble (3)

Puisque les paroles de l'un déclenchent un besoin chez l'autre de réagir au niveau moléculaire, *La jeune fille à marier* serait une «pièce-machine»⁸. La progression dramatique est linéaire, mue par les développements précédents.

D'un autre côté, il s'agit plutôt d'une «**pièce-paysage**»⁹, car les micro-actions discontinues sont réellement aléatoires et contingentes. En effet, peu de répliques sont essentielles à la résolution d'un conflit. Elles sont plutôt fortuites. Le jeu est pour l'essentiel mené par le Monsieur qui expérimente un système de reptation politique, afin de gagner le respect de la Dame. La dynamique de l'action d'ensemble va de pair avec la quête du Monsieur. Ce qui permet d'affirmer que *La jeune fille* représente davantage une «pièce-paysage» qu'une «pièce-machine», telles que les entend Vinaver.

⁸ Chez Vinaver, une «pièce-machine» est une pièce où la parole est instrument de l'action.

⁹ En contrepartie, dans une «pièce-paysage», la parole y est action. La «parole-action» change la situation.

Une «pièce à machines», selon le Robert, est une représentation dont les «décors sont installés au moyen de machines¹⁰». Ainsi fonctionnerait *La jeune fille à marier*: le paysage dramatique tisse sa toile d'isotopies impromptues et tout à fait interchangeables, mais au moyen d'une machine au mécanisme un peu tordu. Encore selon le dictionnaire *Robert 1*, une des définitions d'une machine est «tout système où existe une correspondance spécifique entre une énergie et une information d'entrée et celles de sortie¹¹». Mais aussi, c'est une «ruse, [une] machination». Or, cette machine-ci se détraque un peu. Une machination pernicieuse s'ourdit contre le reste du monde, mis à l'écart... Ce qui a pour effet de mettre en vedette l'invité de la Dame.

Considérant que l'enchaînement causal, malgré la richesse du niveau moléculaire, n'est pas issu d'une logique de pensée exhaustive et absolue de la part des personnages, son inscription dans l'action d'ensemble ne contribue à aucun enjeu significatif.

IV. Événements et informations (5)

La densité des événements et des informations est très faible. Aucun événement ne se produit. Pour ce qui est des informations, les statistiques auxquelles on fait référence n'ont aucune valeur puisque toutes les affirmations sont douteuses. En effet, dès qu'un des personnages est revenu sur ses dires pour énoncer le contraire de ce qu'il a dit plus tôt, aucune de ses paroles ne peut plus être considérée comme fiable. Nous apprenons seulement que le Monsieur a une qualité sur laquelle la Dame et lui sont tous deux d'accord: le jugement. Ce qui fait plutôt sourire le lecteur.

¹⁰ Paul Robert et Alain Rey, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1984, p. 1124.

¹¹ *Loc. cit.*

V. Thèmes (6)

Les thèmes sont nombreux. La plupart renvoient à une réalité concrète, mais sont abstraits: la natalité, l'éducation des enfants, le coût de la vie et de la vie humaine, les besoins des enfants, les catastrophes naturelles et modernes. Les autres, purement abstraits, concernent la valeur de la parole et s'opposent ainsi : d'une part le mensonge et la crédulité, de l'autre le jugement et la fiabilité. La jeune fille évoquée dans le titre ne fait pas encore partie des thèmes.

La fonction des thèmes est accessoire. On aurait pu discuter de vol à la tire, de la perte des dents chez les nourrissons, de la croissance trop rapide des fleurs, du niveau alarmant de la mortalité chez les plus de quatre-vingt-dix ans, de la pauvreté des animaux qui ne demandent jamais rien (« - Quel exemple d'humilité ! » relancerait l'autre...). Ces thèmes auraient tout aussi bien accompli leur dessein de mettre de la couleur à cette pièce-paysage, et surtout de montrer l'accord régissant entre les deux personnages, et le caractère dominant de la parole du Monsieur.

VI. Idées (7)

Leur statut s'assimile totalement à celui des thèmes: complémentaire. Les idées sont les thèmes lancés au hasard. Elles font partie du décor. Il n'y a pas de récit, de plaidoyer, de profession de foi, de soliloque ; rien n'est défendu, rien n'est plus important que le reste. Aucune idée ne ressort ou ne prime sur une autre. Le duo fait tout pour parler unanimement. Les idées sont absentes.

VII. Personnages (8)

L'interaction entre les personnages est beaucoup plus importante que leurs personnalités, prototypiques. La Dame et le Monsieur forment un noyau minimal pour qu'existe un dialogue de théâtre. Aucune référence n'est faite à un autre

personnage, ni même à une jeune fille... Les protagonistes font fortement référence au monde en général, aux gens, à la France, à l'humanité, aux enfants, aux journaux (les journalistes), mais ne nomment personne en particulier. De leurs caractères on découvre l'accord soumis de la Dame et l'esprit dominateur du Monsieur. On ne connaît pas de détails personnels, non plus que leurs noms.

VIII. Méprise, piège (11)

Il n'y a pas de méprise. Peut-être seulement un petit piège inavoué de la part du Monsieur, au niveau moléculaire... Effectivement, il se peut qu'il soit un homme qui, dès qu'il discute, se croit à une joute oratoire dont l'issue décidera de la domination d'un des participants. Il ne veut surtout pas laisser la Dame avoir plus raison que lui en aucun moment. Il la force plutôt à adhérer à son opinion.

IX. Surprise (12)

La surprise opère au niveau capillaire. Elle n'a de cesse de se réitérer. D'une réplique et d'un thème à l'autre, le texte nous habitue même à la surprise. On ne peut prévoir que davantage de surprises et le maintien dans l'attitude des personnages.

X. Déficit (13)

Le déficit est diffus au niveau capillaire, à l'instar de la surprise. En ce qui concerne la fable, l'interrogation sous-jacente est de savoir si tout cela tourne à vide, ou si on se dirige vers des actions (jusqu'alors complètement absentes) et des paroles plus performantes. On peut se demander s'ils tournent autour du pot (dans ce cas, quel est le sujet qu'ils évitent ?), s'ils vont finir par s'attarder à un sujet, s'ils vont rester polis, s'ils n'évolueront pas lentement dans un crescendo vers le fanatisme, ou bien si la jeune fille se cache. La réponse se trouve à la fin de la pièce!

XI. Statut du spectateur (9)

Les personnages, sans doute des étrangers, se rencontrent. Ils n'en sont pas à entretenir une relation, à partager des points de vue ou des émotions, à se rajuster ou à se quereller ; ils découvrent par invitations de mouvements-vers et tâtonnements de quoi l'autre est fait, ses appréciations et réactions. Le spectateur de leur rencontre découvre en même temps qu'eux la progression de leur échange. Le statut du spectateur est égal à celui des personnages.

XII. Statut du présent (10)

Le présent est la seule réalité. À la deuxième réplique, le Monsieur fait référence au passé, pour mettre en perspective les tendances actuelles. Aux répliques 4, 6 et 9, on s'ancre encore mieux dans le présent («les temps qui courent», «aujourd'hui», «le temps»).

XIII. Statut de la parole (1)

La parole est action. C'est elle qui positionne les personnages l'un par rapport à l'autre. La progression dramatique est déterminée par le langage. C'est la parole qui produit le renouveau constant, qui détermine l'évolution de la situation.

XIV. Figures textuelles

Des figures textuelles fondamentales, seul le mouvement-vers est employé, mais il est employé à chaque réplique. Les personnages forment un duo dans tout l'extrait. Un bouclage est offert à chaque réplique. Ceux du Monsieur sont souvent imparfaits, en opposition à ceux de la Dame, qui en offre d'excessifs. Les répétitions-variation de son accord sont aussi exagérées. Chacun des personnages a un discours composite très riche en procédés littéraires divers. Les figures les plus

employées (le mouvement-vers, le duo, les bouclages, les répétitions-variation) révèlent une interactivité serrée entre les personnages. La conversation a le temps de respirer, de laisser l'expression porter son effet, de susciter l'empathie. Pas de trêve, pourtant; la continuité est ininterrompue.

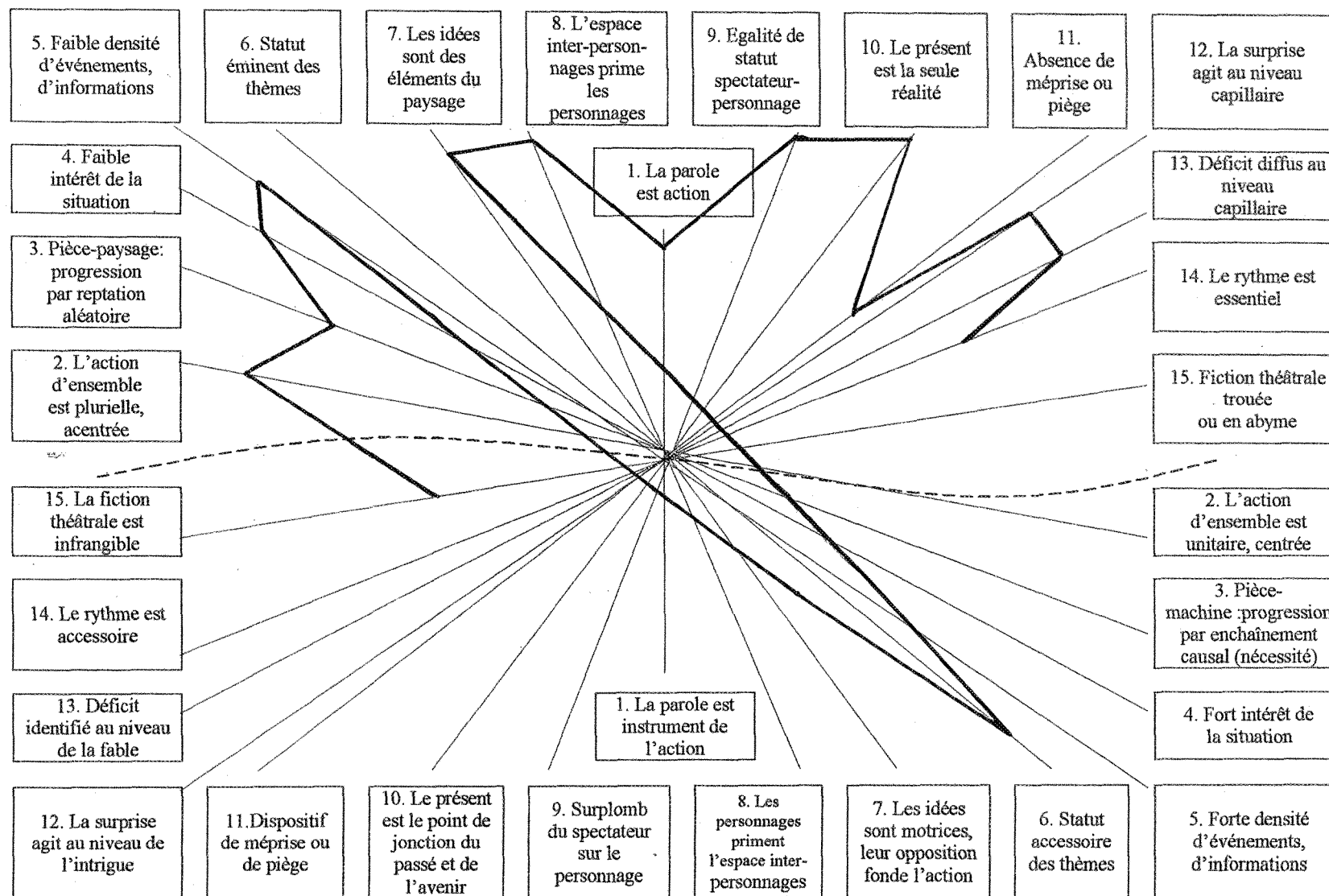
XV. Rythme (14)

Le rythme est assez important lorsqu'il est question du pouvoir d'action de la parole. Une certaine équité dans la durée des répliques semble être respectée. Un personnage fait place à la parole de l'autre ou s'il y manque, l'autre imposera sa parole, comme il se doit, assurant le retour du pendule. La participation dominante du Monsieur au dialogue oblige la Dame à maintenir un haut niveau de participation.

XVI. Fiction théâtrale (15)

La fiction théâtrale est infrangible. Le spectateur peut s'y laisser emporter comme dans un monde parallèle. L'illusion est réelle et ne peut être rompue. Bien que l'identité des personnages ne soit pas définie, au-delà de leurs appellations et des types qu'ils représentent, ils diffèrent l'un de l'autre. Leurs propos sont absolument identifiables à leurs approches conversationnelles divergentes : l'accord répété et inconditionnel d'une part, une propagande gentiment autoritaire de l'autre. L'illusion est réelle, mais le spectateur est conscient de l'invraisemblable de ce tête-à-tête étonnant. Cela n'empêche que celle-ci est issue d'une parodie de la vérité et d'une ressemblance avec ce monde, avec la vie.

1.3. XVII. Tableau des axes dramaturgiques *La jeune fille à marier*



CHAPITRE II :

*Analyse de Scène à quatre*¹

Scène à quatre, c'est du surréalisme verbal à son meilleur, des délires insensés, des polylogues incandescents. C'est une petite pièce absurde, fougueuse, qui fait vivre quatre personnages sans personnalités trop distinctives. Trois hommes refusent avec entêtement de se donner raison, peu importe le sujet. Dupont et Durand tournent en rond, en sens inverse. Chacun s'entête à dire qu'il n'est pas têtu, mais que l'autre l'est. Soudain arrive Martin, moralisateur. Les deux autres l'accusent de fumer alors qu'il ne fume pas. Ils ont une discussion ridicule, puis expliquent leur différend antérieur à Martin. Ils s'accusent l'un et l'autre d'être incompréhensifs, puis de parler pour ne rien dire. C'est à ce moment que Martin entre dans le jeu comme accusé et accusateur.

Quand la Jolie Dame s'intègre à leur groupe, elle devient sujet de convoitise et de discorde. Chacun la réclame comme sa fiancée, et à la fin, on se l'arrache littéralement. Elle leur demande de lui ficher la paix. Ils ne reconnaissent pas leur faute. Puis arrive la phrase la plus surprenante de la pièce, la dernière: un aveu que tout cela est «idiot»!... Et pataphysique? Voyons comment l'absurde peut se faire violent.

Suivent ici dans l'ordre: le fragment extrait de *Scène à quatre*, son analyse et le tableau des axes dramaturgiques qui en sera issu.

¹ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, Paris, Éditions Gallimard, 1963, p. 275-286.

2.1. FRAGMENT ²

Juste à ce moment entre la Jolie Dame.

1. LA DAME : Bonjour, Messieurs... Attention aux pots de fleurs... (*Les trois autres s'arrêtent brusquement, se tournent vers elle.*) Pourquoi donc vous chamaillez-vous? (*Elle minaude.*) Oh! Chers amis...

2. DUPONT : Oh, chère amie, enfin vous voilà, vous allez nous tirer de ce mauvais pas.

3. DURAND : Oh, chère amie, vous allez voir à quel point la mauvaise foi...

4. MARTIN, *interrompant Durand* : Oh, chère amie, venez qu'on vous mette au courant de la chose...

5. DUPONT, *aux deux autres hommes* : C'est moi qui vais la mettre au courant de la question, car cette charmante personne est ma fiancée...

La Jolie Dame reste debout, toute souriante.

6. DURAND, *aux deux autres hommes* : Cette charmante personne est ma fiancée.

7. DUPONT : *à la Jolie Dame* : Chère amie, dites à ces messieurs que vous êtes ma fiancée.

8. MARTIN, *à Dupont* : Vous faites erreur, c'est ma fiancée.

9. DURAND, *à la Jolie Dame* : Chère amie, dites à ces messieurs que vous êtes bien...

10. DUPONT, *à Durand, l'interrompant* : Vous faites erreur, c'est la mienne.

11. MARTIN, *à la Dame* : Chère amie, veuillez dire...

12. DURAND, *à Martin* : Vous faites erreur, c'est la mienne.

13. DUPONT, *à la Dame* : Chère amie...

14. MARTIN, *à Durand* : Vous faites erreur, c'est la mienne.

15. DURAND, *à la Jolie Dame* : Chère amie...

16. DUPONT, *à Martin* : Vous faites erreur, c'est la mienne.

17. MARTIN, *à la Dame* : Chère amie, veuillez dire que...

² *Ibid.*, p. 284-286. Le fragment extrait se retrouve à la fin de la pièce.

18. DURAND, à Dupont : Vous faites erreur, c'est la mienne.

19. DUPONT, à la Jolie Dame, la tirant violemment à lui par le bras : Oh, chère amie... *(La Jolie Dame perd son soulier.)*

20. DURAND, tirant violemment la Dame par l'autre bras : Permettez que je vous embrasse. *(La Dame perd son autre soulier, tandis qu'un gant reste entre les mains de Dupont.)*

21. MARTIN, qui était allé prendre un pot de fleurs, fait tourner la Dame vers lui : Acceptez ce bouquet. *(Il lui met le pot de fleurs entre les bras.)*

22. LA DAME : Oh, merci.

23. DUPONT, tourne la dame vers lui et lui met un autre pot de fleurs dans les bras : Prenez ces jolies fleurs. *(La Dame, bousculée, perd son chapeau.)*

24. LA DAME : Merci, merci...

25. DURAND, même jeu que Dupont : Ces fleurs sont à vous, comme mon cœur est à vous...

26. LA DAME : J'en suis charmée... *(Elle a les bras chargés de pots de fleurs, elle a laissé tomber son sac.)*

27. MARTIN, l'attirant vers lui avec violence et hurlant : Embrasse-moi, embrasse-moi.

La Dame a perdu sa cape et sa fourrure.

28. DURAND, même jeu : Embrasse-moi.

29. DUPONT, même jeu : Embrasse-moi.

Le jeu continue ainsi quelques instants; la dame laisse aussi tomber ses fleurs, sa jupe se décroche, ses vêtements sont maltraités, on s'arrache la dame qui passe alternativement dans les bras des trois autres personnages en tournant autour de la table; on lui enlève également, dans le mouvement, et on brandit un de ses bras, l'autre bras, puis une jambe, les seins.

30. LA DAME : Oh, merde... Fichez-moi la paix.

31. DUPONT, à Martin : Fichez-lui la paix.
32. MARTIN, à Durand : Fichez-lui la paix.
33. DURAND, à Dupont : Fichez-lui la paix.
34. *Chacun des hommes, aux deux autres*: C'est à vous qu'elle demande de lui laisser la paix.
35. LA DAME, *aux trois autres*: Fichez-moi tous la paix.
36. DURAND, DUPONT, MARTIN, *étonnés*: Moi? Moi? Moi?

Arrêt du mouvement. La dame, dépeignée, dégrafée, essoufflée, à moitié dévêtue, s'avance vers le public, sans bras, en sautillant sur une seule jambe.

37. LA DAME : Mesdames, Messieurs, je suis parfaitement d'accord avec vous. Ceci est tout à fait idiot.

Rideau

2.1.1. ANALYSE DU PREMIER SEGMENT

Juste à ce moment entre la Jolie Dame.

1. LA DAME : Bonjour, Messieurs... Attention aux pots de fleurs... *(Les trois autres s'arrêtent brusquement, se tournent vers elle.)* Pourquoi donc vous chameillez-vous? *(Elle minaude.)* Oh! Chers amis...
2. DUPONT : Oh, chère amie, enfin vous voilà, vous allez nous tirer de ce mauvais pas.
3. DURAND : Oh, chère amie, vous allez voir à quel point la mauvaise foi...
4. MARTIN, *interrompant Durand* : Oh, chère amie, venez qu'on vous mette au courant de la chose...
5. DUPONT, *aux deux autres hommes* : C'est moi qui vais la mettre au courant de la question, car cette charmante personne est ma fiancée...

I. Situation de départ

Une Dame fait irruption au milieu d'un trio d'hommes qui se disputent.

II. Événement

L'arrivée de la Dame a pour effet de suspendre la querelle, temporairement.

III. Information

Il y a inimitié entre les trois hommes qui s'accusent mutuellement, en opposition avec l'amitié entre la Dame et les trois hommes. Est-ce une tournure polie ou sont-ils vraiment de «chers amis»? Nécessité pour la Dame de rappeler l'attention sur les pots de fleurs. Dupont déclare que la Dame est sa fiancée.

IV. Action (parole/didascalie)

Au pire moment, dans le feu de l'obstination, entre celle qui n'est autre que «Jolie Dame». Le choix des mots «juste à ce moment» dans la didascalie initiale révèle qu'exactement au moment le plus propice, comme si elle était attendue, comme si sa présence était souhaitable, son entrée va modifier notablement la scène.

Sa venue parmi Dupont, Durand et Martin crée un groupe inconvenant. Cette Dame prototypique met innocemment le pied parmi trois caractères masculins découpés: les acolytes Dupont avec un *t* et Durand avec un *d* (qui ne sont pas sans rappeler les Dupont et Dupond de Hergé³) et Martin, l'antagoniste de ces deux chameilleurs, qui l'est aussi, mais qui est entré en retard dans la querelle.

Le premier mouvement-vers de la dame sert à la présenter, en tant que dame prototy-

³ Voir in Hergé (Rémi Georges), *Les 7 boules de cristal*, Bruxelles, Éditions Casterman, 1982, 64 p.

pique; une jolie dame, ça minaude, ça réoriente son discours, c'est agréable et léger. «La Dame», c'est même ce titre qui la désigne, plutôt que son nom. La Dame salue ses homologues, les messieurs, puis leur rappelle la délicatesse due aux fleurs, faisant elle-même figure de fleur parmi les mauvaises herbes. Son avertissement semble relever du symbole... «maintenez la politesse, la galanterie, les manières douces... » Sa parole avisée a un effet choc, puisque les messieurs suspendent toute activité. Ils pivotent vers elle pour lui donner leur attention. Mais se tourner vers elle, ça veut aussi dire s'en remettre à elle. Elle demande la raison du désaccord qu'elle vient de remarquer. Enfin, elle joue de charme et réprimande à peine ses «chers amis», en une faible tentative de les raisonner. Sa minauderie est, avec sa dernière expression de dégageant («Fichez-moi la paix. »), ses seules véritables tirades personnelles.

Cette minauderie serait-elle perçue par ses chers amis comme une provocation? ... Ce qui expliquerait leur comportement. Ils ont déjà prouvé néanmoins qu'ils n'ont nul besoin de provocation, pour agir de la sorte.

Son apparition fait de l'effet. Les trois messieurs font séparément duo avec elle, chacun donnant sa version de «la question». Dans un mouvement-vers, Dupont emboîte imparfaitement la question et la réprimande de la Dame. Il fait référence à une erreur, mais esquivé la question. L'approche de Durand et Martin est une répétition-variation de la parole de Dupont, seulement plus belliqueuse, puisque l'un accuse les autres d'être de mauvaise foi, l'autre l'interrompt, et les deux s'engagent dans un début de plaidoyer. Durand annonce que leur chère amie va «voir à quel point la mauvaise foi... ». Martin juge que sa parole propre vaut mieux que celle de Durand, qu'il coupe. Avant de se faire accuser de mauvaise foi, il essaie lui-même de donner sa version de la question.

Dupont récidive, et très ferme, il cherche à interdire aux deux autres de donner leurs versions des faits. Il souhaite s'approprié toute parole adressée à la Dame, en s'appropriant la Dame, et la déclarant sa fiancée. Il annonce qu'il veut la mettre «au

courant de la question». (Ils vont effectivement lui faire passer ce courant d'énergies négatives. Elle en sera même le transmetteur.) «La question» fait écho à «la chose», à «ce mauvais pas», et à la querelle suspecte d'un peu plus tôt.

V. Axes thématiques

Les pots de fleurs, la querelle, l'amitié, la fiancée.

2.1.2. ANALYSE DU DEUXIÈME SEGMENT

La Jolie Dame reste debout, toute souriante.

6. DURAND, *aux deux autres hommes* : Cette charmante personne est ma fiancée.
7. DUPONT : *à la Jolie Dame* : Chère amie, dites à ces messieurs que vous êtes ma fiancée.
8. MARTIN, *à Dupont* : Vous faites erreur, c'est ma fiancée.
9. DURAND, *à la Jolie Dame* : Chère amie, dites à ces messieurs que vous êtes bien...
10. DUPONT, *à Durand, l'interrompant* : Vous faites erreur, c'est la mienne.
11. MARTIN, *à la Dame* : Chère amie, veuillez dire...
12. DURAND, *à Martin* : Vous faites erreur, c'est la mienne.
13. DUPONT, *à la Dame* : Chère amie...
14. MARTIN, *à Durand* : Vous faites erreur, c'est la mienne.
15. DURAND, *à la Jolie Dame* : Chère amie...
16. DUPONT, *à Martin* : Vous faites erreur, c'est la mienne.
17. MARTIN, *à la Dame* : Chère amie, veuillez dire que...
18. DURAND, *à Dupont* : Vous faites erreur, c'est la mienne.

I. Situation de départ

Durand et Martin reprennent l'idée (de Dupont) d'avoir la Dame comme fiancée et l'énoncent comme telle.

II. Événement

Les trois hommes s'opposent et commencent réellement à tarabuster la Dame pour obtenir une intervention favorable de sa part, comme de jeunes enfants déraisonnables le feraient avec leur mère. L'illogisme est fulgurant. Parmi les trois prétendants qui déclarent qu'elle est sa fiancée, la Dame devrait déjà avoir désigné son élu, s'il en est un.

III. Action (parole/didascalie)

Aucune réaction de la principale intéressée. Elle n'a pas bougé. Elle demeure agréable. Elle n'a pas de désaccord ni d'opinion. La didascalie souligne son silence. Puis fulgurance d'un mensonge: un seul homme peut être son fiancé. Alors, Dupont ou Durand ment, et plus tard Martin s'ajoute au lot des possibles menteurs. Commence un duel à trois entre les hommes pour s'approprier la Dame. Ce que le spectateur peut être porté à détecter dans cette situation litigieuse, c'est que chacun dénonce le mensonge de l'autre en mentant lui-même, et que personne peut-être n'est son fiancé.

Dupont, qui est le premier à revendiquer la Dame comme sienne, fait un mouvement vers elle: une demande de corroboration. La contre-appropriation de cette réplique (7) constitue une riposte. Commence alors un chassé-croisé de deux répétitions-variation différentes: mouvement-vers la Dame («chère amie, veuillez leur dire»... des répliques 7, 9, 11, 13, 15, 17), et contre-attaques des hommes les uns

envers les autres («vous faites erreur, c'est la mienne. » des répliques 8, 10, 12, 14, 16, 18). Il y a effet choral : leur discours est le même.

Les didascalies indiquent qu'un ordre de prise de parole est instauré : chacun leur tour (c'est-à-dire Durand, Dupont, Martin, Durand, Dupont, Martin. etc.), les trois hommes auront adressé spécifiquement leur certitude deux fois à la Dame, une fois à chacun des deux autres, et Durand aux deux autres simultanément (en une adresse autoritaire qui tente de remettre les deux autres à leur place, en même temps).

IV. Axes thématiques

Faire erreur, [leur]dire, la mienne (fiancée).

2.1.3. ANALYSE DU TROISIÈME SEGMENT

19. DUPONT, *à la Jolie Dame, la tirant violemment à lui par le bras* : Oh, chère amie... *(La Jolie Dame perd son soulier.)*

20. DURAND, *tirant violemment la Dame par l'autre bras* : Permettez que je vous embrasse. *(La Dame perd son autre soulier, tandis qu'un gant reste entre les mains de Dupont.)*

21. MARTIN, *qui était allé prendre un pot de fleurs, fait tourner la Dame vers lui* : Acceptez ce bouquet. *(Il lui met le pot de fleurs entre les bras.)*

22. LA DAME : Oh, merci.

23. DUPONT, *tourne la dame vers lui et lui met un autre pot de fleurs dans les bras* : Prenez ces jolies fleurs. *(La Dame, bousculée, perd son chapeau.)*

24. LA DAME : Merci, merci...

25. DURAND, *même jeu que Dupont* : Ces fleurs sont à vous, comme mon cœur est à vous...

26. LA DAME : J'en suis charmée... (*Elle a les bras chargés de pots de fleurs, elle a laissé tomber son sac.*)

27. MARTIN, *l'attirant vers lui avec violence et hurlant* : Embrasse-moi, embrasse-moi.

La Dame a perdu sa cape et sa fourrure.

28. DURAND, même jeu : Embrasse-moi.

29. DUPONT, même jeu : Embrasse-moi.

I. Situation de départ

Aucun n'ayant réussi à faire dire ou à faire accepter que la Dame est sienne, le jeu continue, cette fois-ci avec violence.

II. Événement

Dupont réitère ses revendications, violemment. Les deux autres lui emboîtent le pas. Durand amène l'idée d'embrasser la Dame et Martin de lui donner des fleurs, de gré ou de force.

III. Information

La Dame a été fortement bousculée, a perdu ses souliers, un gant, son chapeau, son sac, sa cape et sa fourrure. Elle a reçu trois pots de fleurs, de ses amis. Les fleurs sont quasiment jetées à la Dame, comme si on lui jetait en même temps de la poudre aux yeux.

IV. Action (parole/didascalie)

Le texte (depuis la sixième réplique de cet extrait) sous-tend un illogisme patent : ne donnant pas la parole à la Dame, il ne lui permet pas de se défendre ni de désigner

son prétendant, si elle en a un. Cette fulgurance est un des engrenages majeurs de la mécanique langagière puérile et absurde de ce texte, autant que l'était le jeu de «C'est moi. –Non, c'est moi. –Non, c'est moi. –Non, c'est moi... » de Durand, Dupont et Martin. Le mutisme de la Dame, facilement interprétable comme un consentement, s'amplifie ici, paradoxalement, avec ses remerciements et le bouclage exagéré qu'elle offre ainsi.

Les hommes ont délaissé leur duel verbal. Ils s'acharnent à conquérir celle qu'ils disaient chacun être déjà sienne, avec des paroles embrasées, mais aussi des gestes qui font preuve de violence bien plus que d'amour. Là où la parole n'a eu aucune portée, les gestes disent la volonté de mettre un terme à la revendication et d'obtenir un peu. C'est pourquoi les hommes ont cessé de défier la parole de l'autre, pour ne s'adresser qu'à l'objet de leur affection, avec des paroles «prototypiquement» romantiques.

La réplique 19 est la charnière entre ce qui se passait avant et la nouvelle attitude peinte par cette séquence. La parole est une répétition de ce qui précède, tandis que la didascalie indique une autre approche envers la Dame. Dupont, encore une fois, est l'instigateur d'un nouveau recours dans la lutte à se donner raison. Il amène sans détour la Jolie Dame sur son territoire dans un mouvement-vers brutal. Les gestes physiques violents ne concordent pas avec la douceur des paroles. Ils constituent une attaque. Le rapport du gestuel à la parole est indiqué (en 19, 20, 21, 23, 25, 26, 27, 28), entre parenthèses : « (*La Jolie Dame perd son soulier.*) » Les hommes la tirent par le bras, puis la font tourner pour lui remettre des pots de fleurs et enfin Martin hurle. Chacun de ces gestes contribue à l'attaque générale dont elle est victime. Ainsi violentée, elle perdra ses souliers, un gant, son chapeau, son sac, sa cape et sa fourrure. Ils ont fait d'elle une girouette. Ils l'utilisent aux fins de leur jeu compétitif et abusent de sa douceur. Le jeu devient répétitif, il s'intensifie et se met en abîme lui-même... La description des gestes se fait de plus en plus succincte et un simple «même jeu» suffit à faire comprendre l'aboutissement de la situation abrutissante.

La scène à quatre s'est convertie en une danse macabre, où l'on a fait d'une femme enjouée un zombi mutilé.

À la vingtième réplique, une répétition-variation commence : «Permettez que je vous embrasse.» (20, 27, 28, 29) ; «Acceptez ce bouquet.» (21, 23, 25). La Dame remercie et se dit charmée. Le mouvement-vers va se poursuivre, de la part de chacun d'eux, et les hommes vont continuer à se l'arracher, à la lettre... Leurs gestes et leurs paroles ont pour but de la forcer à accepter leur candidature (*acceptez ce bouquet, permettez que je vous embrasse, embrasse-moi, ces fleurs sont à vous, comme mon cœur est à vous*). Durand s'autorise à l'embrasser plutôt que de réellement lui en demander la permission.

Chacun lui donne son bouquet, symbole du sentiment qu'il veut lui manifester. En 22, 24 et 26, la Dame les gratifie tour à tour d'un bouclage qui apparaît très fulgurant, étant donné la brusquerie dont elle est victime. Ils essaient de la séduire en se l'arrachant de telle façon qu'ils la dépouillent de ses vêtements (didascalies de 19, 20, 23, 26, suivant 27) et elle les encourage. Si l'on considère que boucler un mouvement-vers constitue en retour un mouvement-vers, on assiste ici à un duo peu commun entre la Dame et les trois autres personnages, qui se font duel depuis le début.

En 27, la répétition-variation continue, mais maintenant ils lui hurlent de les embrasser, en la tutoyant. Cette scène rappelle la fin de *La leçon*, où le Professeur prend un contrôle vigoureux de L'Élève.

V. Axes thématiques

Permettre, accepter, embrasser, don de fleurs, être charmée, le corps de la Dame.

2.1.4. ANALYSE DU QUATRIÈME SEGMENT

Le jeu continue ainsi quelques instants; la dame laisse aussi tomber ses fleurs, sa jupe se décroche, ses vêtements sont maltraités, on s'arrache la dame qui passe alternativement dans les bras des trois autres personnages en tournant autour de la table; on lui enlève également, dans le mouvement, et on brandit un de ses bras, l'autre bras, puis une jambe, les seins.

30. LA DAME : Oh, merde... Fichez-moi la paix.

31. DUPONT, à Martin : Fichez-lui la paix.

32. MARTIN, à Durand : Fichez-lui la paix.

33. DURAND, à Dupont : Fichez-lui la paix.

34. *Chacun des hommes, aux deux autres* : C'est à vous qu'elle demande de lui laisser la paix.

35. LA DAME, *aux trois autres* : Fichez-moi tous la paix.

36. DURAND, DUPONT, MARTIN, *étonnés* : Moi? Moi? Moi?

Arrêt du mouvement. La dame, dépeignée, dégrafée, essoufflée, à moitié dévêtue, s'avance vers le public, sans bras, en sautillant sur une seule jambe.

37. LA DAME : Mesdames, Messieurs, je suis parfaitement d'accord avec vous. Ceci est tout à fait idiot.

Rideau

I. Situation de départ

La Dame est violentée. Elle a perdu plusieurs de ses vêtements et dans le démembrement, deux bras, une jambe et les seins. On a brandi son bras après l'avoir arraché.

II. Événement

Après avoir été brutalisée, la Dame se défend enfin des trois impitoyables. Elle s'approche du public et donne son opinion de la scène qui vient d'avoir lieu : oui, c'est idiot.

III. Information

La Dame demande qu'ils lui laissent la paix. Elle assume savoir ce que le public pense (de ce qui vient de se passer) et dit être d'accord avec lui, que c'est «tout à fait idiot».

IV. Action (parole/didascalie)

La tension a atteint son paroxysme. Les didascalies décrivent très objectivement la scène d'attaque, ce qui a pour effet d'en souligner l'horreur. Un seul mot suggère la gravité de la situation, qualifiant les vêtements de la Dame de «maltraités». C'est froidement que l'on narre l'arrachement et le «brandissement» des membres. En 30, la Dame se défend enfin. Le choix du terme «fichez-moi», d'un vulgaire acceptable, révèle une impatience déterminée. Elle commande la paix. Cependant qu'elle utilise une interjection jouxtée d'un gros mot, sa défense est faible, en comparaison de l'ampleur de l'attaque. Encore une fois, toute réalité psychologique et même physiologique est exclue. La seule explication au fait qu'elle ne saigne pas, ne hurle pas, ne s'évanouit pas, ne meurt pas, c'est qu'elle n'est pas une personne humaine, mais une poupée.

Dupont ose reprendre les mots de la Dame à son profit, échappant à la Dame par une attaque aux autres. Martin et Durand répètent ce procédé; c'est l'effet choral. Une nouvelle bataille excite leur acharnement. Le bouclage qu'ils offrent à la Dame est lâche, comme eux d'ailleurs. À la 34^e réplique, chacun reprend sa riposte, en chœur.

La didascalie (en 35) fait écho à la didascalie précédente, avec la même intention : orienter la réplique, sans équivoque. La Dame est vraiment décidée cette fois-ci. Elle a recours à la défense une seconde fois : que tous lui fichent la paix. La 36^e réplique fait écho, en chœur, aux «Fichez-lui la paix.» de 31, 32, 33. Leur étonnement est fulgurant. Si c'est le début d'une prise de conscience potentielle, elle fait le pont avec l'instant qui suit.

L'arrêt du mouvement marque une clôture. Une nouvelle action point. C'est là que la fiction théâtrale se rompt officiellement. Les mots «dépeignée, dégrafée, essoufflée, à moitié dévêtue» forcent maintenant à ouvrir les yeux sur le point de vue de la Dame, non seulement sur son état pitoyable, mais aussi son état mental. Elle se retrouve exaspérée, impuissante, abandonnée, sans ressource. Le lecteur fort possiblement devinera ses émotions, puisqu'il aura déjà sympathisé avec le personnage.

Dans tout le segment, chaque réplique emboîte la précédente, sauf la 37^e, où la Dame se sépare du groupe pour lancer un message qui se détache du reste. La Dame, ultimement, s'adresse au public et plaide son point de vue, ce qui contraste beaucoup avec son attitude mièvre et faiblarde d'avant. Elle revendique un peu de bon sens. Voilà une surprise fulgurante. Le mot de la fin, suivant immédiatement la déclaration de la Dame, nous fait un pied-de-nez, nous refusant toute explication sur la fin de la scène («Première scène et unique» !). Cela finit en queue de poisson.

V. Axes thématiques

Le corps de la Dame, s'arracher la Dame, ses membres et ses vêtements, la violence, la paix, le public.

2.2. VUE D'ENSEMBLE DU FRAGMENT : MODE DE FONCTIONNEMENT DRAMATURGIQUE

I. Situation (4)

Elle est bizarre, d'intérêt moyen au départ. Elle pose un problème singulier, qui mène à sa propre solution, encore plus insolite : trois hommes s'entêtent comme des enfants. Chacun affirme obstinément que la Jolie Dame qui vient de faire irruption dans la pièce est sa fiancée. La Dame ne dit ni oui ni non, les laisse parler et se laisse tirailler de l'un à l'autre.

L'intérêt est augmenté par l'emballement de la machination «malconsciente». Ne réussissant pas à faire admettre leurs versions des faits, ils s'arrachent des morceaux de la Dame, littéralement. Aucun scrupule, ni douleur, ni émotion. Ils ne sont plus des personnages humains vraisemblables. Ils sont devenus des monstres de jalousie et d'égoïsme, et elle, une poupée. Ce dépouillement, ce démembrement physique est poussé jusqu'au sadisme.

Nous avons annoncé plus haut que l'entrée de la Jolie Dame modifierait notablement la scène de querelle. Elle deviendra en outre l'objet de cette querelle. Revoyons un peu les raisons qui vont lui mériter ce traitement : elle arrive et se place en figure maternelle, les réprimandant un tout petit peu, leur demandant des comptes sur leur chamaillerie. Elle se présente aussi comme une amie coquine qui minaude, qui donne du «chers amis... ». Alors qu'elle est entrée en mère et en amie, eux la perçoivent autrement. Tout de suite ils la convoitent. Chacun veut la faire sienne, se faire aimer d'elle. Tout réalisme psychologique est exclu dès lors que leur folie prend de l'ampleur. La convoitise fait place à la compétition. Ils tentent de la charmer et de l'amadouer pour en faire leur fiancée, de la manière la plus puérile. Ils essaient d'obtenir son consentement, mais ce procédé ne semblant pas fonctionner,

ils veulent forcer son consentement. Ils se l'arrachent bientôt. Elle est devenue leur pantin.

Quand des petites filles jouent «à la poupée», c'est pour la vêtir, l'aimer, lui faire attention. Quand des petits garçons la trouvent, ils veulent en prendre le contrôle, la dévêtir, la dépeigner, lui arracher les bras et les jambes. C'est exactement de cette déconstruction physique qu'il est question ici.

II. Caractère de l'action d'ensemble (2)

L'action est unitaire et centrée sur la recherche d'une vérité, concernant la réquisition du même objet, par le biais des discours et gestes de Dupont, Durand et Martin.

III. Dynamique de l'action d'ensemble (3)

La progression dramatique est mue par les développements précédents. Ainsi se déroule *Scène à quatre* : les paroles d'un personnage déclenchent un besoin chez un autre personnage de réagir. Il s'agit d'une pièce-machine. Si ce drame n'était pas si désinvesti au niveau affectif, les paroles des personnages auraient leur source dans leurs émotions et pensées. Mais aucun personnage n'exprime un semblant de réaction émotive. Ce sont les paroles qui donnent le rebond à d'autres paroles. Et, étant donné que ces paroles n'ont pas leur assise dans la vraisemblance de la vie concrète, ce théâtre est aussi abstrait que la peinture de Picasso, par exemple. Ça devient un matériau, un tissu avec lequel on prend toute la liberté voulue. On explore des avenues, en inventant une machine qui tourne à vide. On la pousse jusqu'à ses limites, qui sont celles du texte quand il touche aux frontières de sa propre impossibilité.

IV. Évènements et informations (5)

La densité des événements et des informations est plutôt faible. La salive des trois hommes sert davantage à tourner en rond qu'à emmener de l'eau au moulin. La plus grande partie des informations nous vient des didascalies qui décrivent les gestes et le dépouillement de la Dame. Pour le reste, les dires contradictoires des entêtés ne sont pas assez fiables pour être considérés comme de l'information. Nous apprenons ce que le discours d'exposition veut bien nous fournir.

V. Thèmes (6)

Les thèmes sont épars et nombreux. Ils sont beaucoup repris et répétés. Quelques axes bipolaires se rencontrent : faire erreur / [leur] dire (la vérité), la dispute / l'amitié. Ces termes abstraits sont à la base du désaccord et renvoient à des esprits qui se butent. Les autres thèmes sont isolés. Certains sont concrets, d'autres abstraits : les pots de fleurs, les dons de fleurs, embrasser, la dame, le corps de la Dame, s'arracher la Dame, ses membres et ses vêtements, la fiancée (la mienne), mauvais pas, permettre, accepter, être charmée, la violence, la paix, le public.

La fonction des thèmes est assez importante. À la base de l'entêtement, il y a les mots... Si Dupont, autant que Durand et Martin, n'insistait pas pour faire valoir sa vérité (cette chère amie, cette jolie dame, est sa fiancée à lui...), s'il n'insistait pas pour qu'elle le leur dise, pour qu'elle l'embrasse, rien ne serait arrivé, rien n'aurait conduit aux actions finales. Les thèmes sont, par conséquent, essentiels à l'action.

VI. Idées (7)

Le combat, dans *Scène à quatre*, n'est pas un combat d'idées, seulement un affrontement d'idées fixes. La preuve en est que du début à la fin de la pièce, les personnages masculins explorent différents sujets de discorde, jusqu'à ce moment où

ils accrochent à leur sujet préféré : la dame qu'ils convoitent soudainement, et de plus en plus intensément.

Leurs sujets de discorde, depuis le début de la pièce, sont (en ordre) : qui de Dupont et de Durand est têtue ; qui, des trois, n'a pas d'imagination ; Martin fume-t-il ou non ; de qui l'incompréhension est-elle proverbiale ; qui parle pour ne rien dire. Quand la Jolie Dame entre en scène, ils ont enfin un sujet vivant qui ne leur glissera pas des mains. Mais de qui est-elle la fiancée ? Là encore, aucun des personnages n'a d'arguments à présenter, pas de croyance ou de vision spéciale à défendre. Seulement des avis opposés qui se heurtent. Au final, la Dame a une relation autodiégétique avec la scène. Elle est alors d'avis que « Ceci est tout à fait idiot. ». Bien que ce soit elle qui émet cette opinion, elle en partage le crédit avec le public de qui elle s'est rapprochée pour faire une percée hors de la scène, échappant ainsi à la diégèse. La diégèse n'est donc pas porteuse d'idées.

VII. Personnages (8)

La Dame, Dupont, Durand et Martin. Aucune référence n'est faite à un autre personnage, en dehors de leur cercle. Leur monde est très restreint. Aucun autre indice de leurs caractères dans le texte que l'entêtement des trois hommes, qui sont, à la limite, trois instances de la même personne. On ne peut pas croire à leur réalité. On ne sait pas le nom de la Dame. C'est tout de même à son sujet que l'on est le plus renseigné. On connaît la façon dont elle est habillée. Elle est jolie, charmante, elle minaude, elle est très tolérante et se laisse facilement charmer. L'interaction entre les personnages est plus déterminante que leurs personnalités, minimales et prototypiques.

VIII. Méprise, piège (11)

Il y a en définitive une méprise, un vrai quiproquo. C'est le moteur de l'action. Les personnages en assurent la continuité, avec persistance, tant et si bien que la Dame se retrouve victime de cette méprise. Mais ce n'était probablement pas calculé de la part des Dupont et compagnie.

IX. Surprise (12)

La surprise s'inscrit au niveau moléculaire. De réplique en réplique on découvre ce qui advient. Les paroles des personnages masculins suivent un modèle dramatique répétitif, nourri chaque fois par un souffle plus audacieux. On s'attend du moins à ce que les personnages chacun leur tour reprennent et amplifient chaque idée nouvelle. Les fulgurances cependant réservent quelques surprises, et elles sont souvent assez révélatrices de la façon dont la scène va se resserrer. Par exemple, les répliques 6 et 8 sont une fulgurance qui spécifie assez bien ce qui va se dérouler. Les didascalies de la réplique 19 indiquent encore mieux la suite.

X. Déficit (13)

Le déficit est identifié au niveau de la fable. Le manque à combler, dans *Scène à quatre*, prend la forme de ces questions : qui détient la vérité ? de qui est-elle la fiancée ? à qui donnera-t-elle une réponse ? Cependant, comme les trois n'ont pas beaucoup de crédibilité, et qu'on sait qu'ils se querellent à propos de n'importe quoi, on n'attend pas vraiment de réponse ; on surveille plus attentivement le traitement qu'ils donneront à la résolution de leur problème. (Prédominance du contenant sur le contenu, parce que le contenu, dans cette pièce, est presque aléatoire !) Dans le fond, la Dame n'est probablement la fiancée d'aucun d'entre eux, et peut-être de personne. La preuve que ce n'est pas important, c'est que le lecteur n'aura pas la réponse. Elle

leur dira, seulement quand ils auront poussé leur exagération à l'extrême : «Fichez-moi la paix. ». Oui, le déficit est grand, mais la question n'a pas grande importance.

XI. Statut du spectateur (9)

Si le spectateur ne connaît pas les personnages, il ne peut certainement pas être en position de surplomb. Leur statut est égal, puisque le spectateur découvre la succession des faits en même temps que les personnages.

XII. Statut du présent (10)

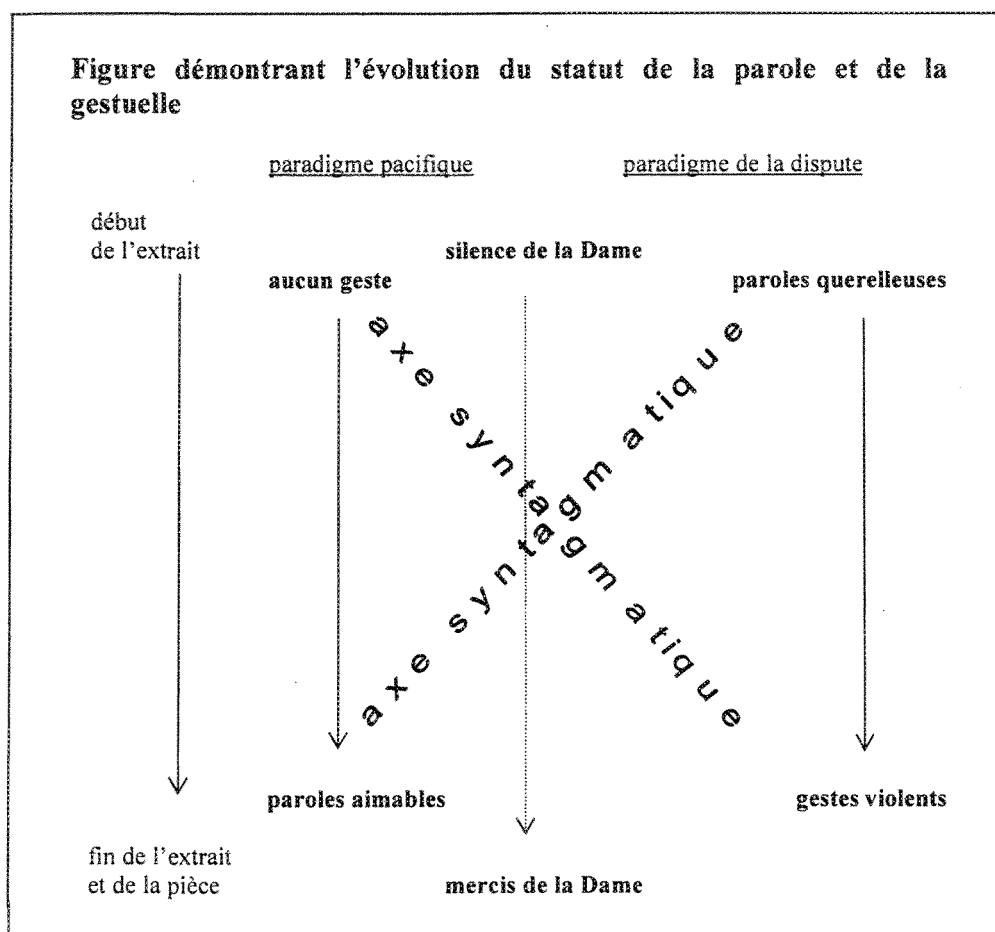
Le présent est la seule réalité. Ni le passé ni le futur n'ont de prise sur cette scène. Les seuls verbes conjugués à un temps autre que le présent sont ceux des répliques 2, 3 et 5. Ces variantes de «vous allez voir... » sonnent comme un avertissement de mauvais augure pour la Dame, qui, effectivement, éprouve «[...] à quel point la mauvaise foi... » peut être dangereuse.

XIII. Statut de la parole (1)

La parole est action. C'est elle qui produit le renouveau constant, qui définit l'évolution de la situation... jusqu'à ce que les gestes violents prennent le dessus et dirigent l'action. Alors la parole revêt un rôle instrumental. Elle a donc un statut mixte.

L'évolution temporelle donne lieu à une étonnante et graduelle transmutation du statut de la parole et des actions. Effectivement, dans tout l'extrait se dégage un *modèle paradigmatique binaire* que nous voulons mettre au jour à l'aide d'une figure (voir ci-dessous). Si l'on compare l'avant et l'après de cette transmutation, le lecteur verra s'entrecroiser et s'interchanger les éléments clés de l'action. L'absence de gestes fera place à des gestes violents et les paroles querelleuses se transformeront en

paroles aimables. Corrélativement, posé comme conséquence symptomatique (anti-naturelle) du comportement des messieurs, le silence de la Dame se transforme en remerciements. (Donne-t-elle sa gratitude ou demande-t-elle la merci ?) Or, l'échange des paroles d'affrontement pour un ajout de paroles plus suaves se fait contre l'adoption de gestes violents. Ces paroles ajoutées sont dirigées uniquement vers elle, dans une tentative de la convaincre.



Les paroles sont lancées si automatiquement qu'elles ont presque le statut d'actions. Au moment où le lecteur peut se sentir un peu bousculé, à l'instar de la Dame, il se demande si c'est l'action qui tend les paroles ou les paroles qui tendent l'action. C'est alors que la violence s'affiche clairement; les gestes prennent littéralement la

situation en mains. À la fin, la parole est vaincue. On l'a dépouillée de son sens en dépouillant la Dame. La parole, comme la Dame, a perdu ses moyens.

XIV. Figures textuelles

Les principales figures textuelles sont utilisées : le mouvement-vers, l'annonce, la question, le duo, les bouclages fulgurants parfaits, les nombreuses répétitions-variation, le chassé-croisé de répétitions-variation, l'interminable duel à trois (attaque, contre-attaque, défense, riposte et esquive) qui conduit à un effet choral, l'interjection, le gros mot et l'adresse au public. Autant de recours qui contribuent à la richesse du texte, à son attrait, à la variété d'approches au sein même de son écriture. Les figures les plus employées (le mouvement-vers, le duo, le duel, les bouclages, les répétitions-variation, le chassé-croisé de répétitions-variation) révèlent une interdépendance et une interactivité très serrée entre les personnages. Il y a une poussée dans la machine de leur conversation que rien ne peut arrêter. Aucun suspens, pas de répit entre les répliques. En revoyant la progression de l'extrait ici étudié, on s'aperçoit que plus la situation avance, plus l'enchevêtrement des figures textuelles se complique, renforçant les effets les uns des autres. C'est l'effet boule de neige, qui laisse une forte impression sur le spectateur. Cette machine ne s'arrête que quand elle est détraquée.

XV. Rythme (14)

Le rythme est ici absolument essentiel au pouvoir d'action de la parole. On s'échange la parole comme une balle qu'il ne faudrait pas échapper. Pour demeurer dans la course pour conquérir la Dame, les personnages masculins doivent prendre la parole aussitôt et aussi souvent qu'ils le peuvent. Dans leur égale persistance, ils s'affirment avec régularité. C'est l'effet choral, qui tel une chanson, donne ce rythme ternaire et rapide, qui assure un mouvement cadencé. À la fin du fragment et de la pièce, le rythme s'accélère, les paroles se resserrent... Les compagnons

s'offrent une compétition encore plus forte, ils se coupent la parole avec toujours autant de régularité. Puis ils atteignent le point culminant; les hurlements marquent la finale. Enfin la Dame fait cesser la folie.

XVI. Fiction théâtrale (15)

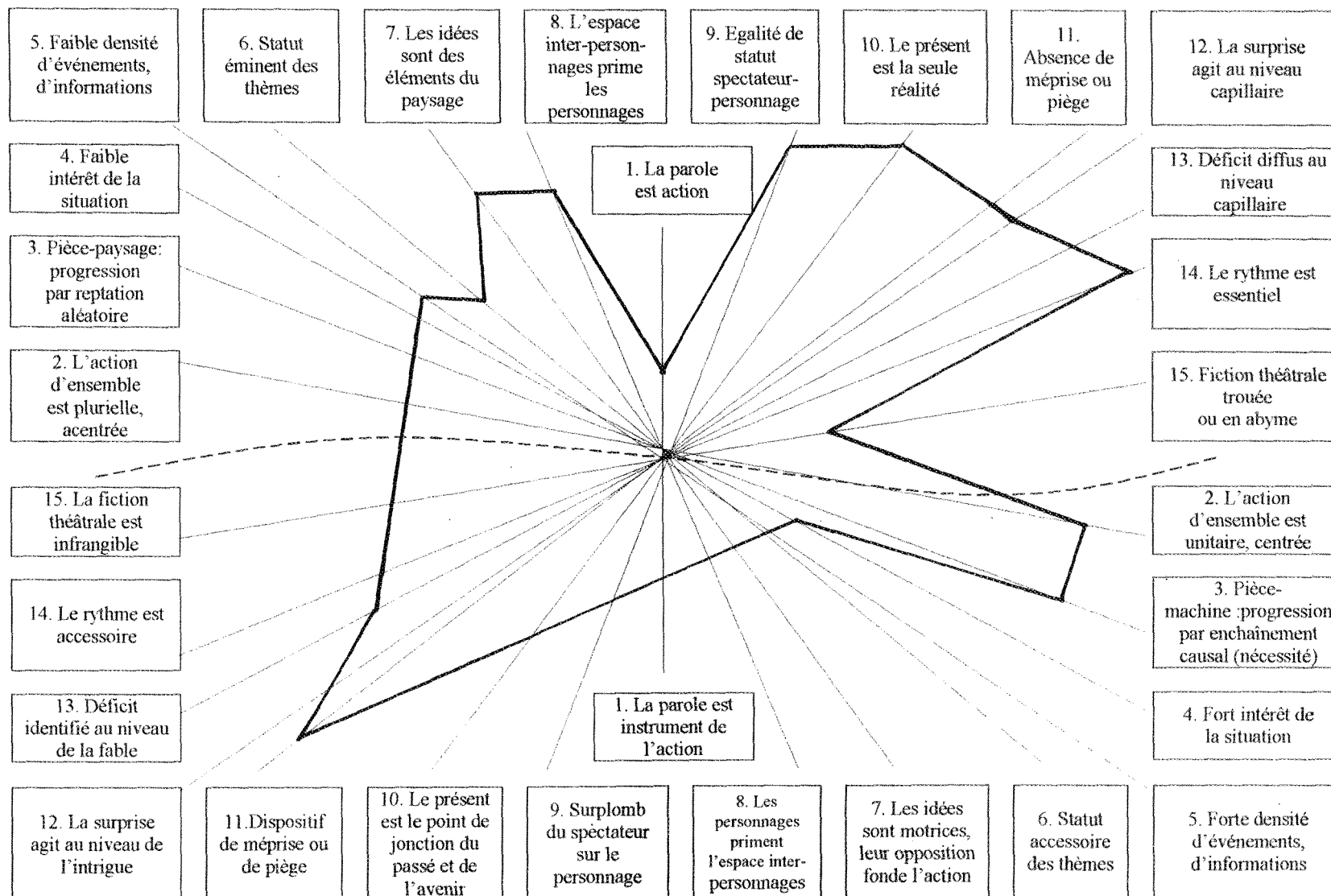
La fiction théâtrale est partiellement infrangible. Les personnages masculins sont la même voix, triplée. Seule la Dame, à cause de la distinction de genre, a une identité propre, quoique impalpable. Elle s'oppose aux personnages masculins (ils émettent leur discours unidirectionnel et elle les écoute); c'est la seule preuve de son altérité. (Ce sont des personnages typiques de Ionesco. Comme la Dame dans *La jeune fille à marier*, elle est toujours d'accord, à priori).

À la fin de la scène, elle s'adresse au public. À ce moment, l'illusion théâtrale est rompue. Cela a surtout pour effet que la Dame se présente, dans l'état où elle se trouve, comme le résultat de cette scène (auto-désignation), et souligne au spectateur même sa présence et son opinion de la scène (désignation du public).

On se représenterait mal cette situation dans le monde réel, sauf chez des gens aux mœurs extrêmement vulgaires, où des rivaux s'arracheraient une amoureuse lors d'une dispute. Dans ce cas, il y aurait d'autres thèmes, soit la tromperie et la trahison. Le surprenant et l'impossible de cette scène, c'est que la dispute n'a d'autre objet que la dispute, et non l'existence ou l'inexistence d'une relation.

Le spectateur, même s'il s'y efforçait, ne pourrait y croire. La réalité fluctue mais ne se laisse pas saisir. Et le texte persiste à démontrer au spectateur qu'il a raison de ne pas croire à ce faux-semblant de réalité. Et justement parce que l'invraisemblance est à ce point assumée par la fable, le spectateur peut d'autant se laisser emporter par ce monde irréel qui le ravit. C'est le charme de l'absurde qui opère.

2.3. XVII. Tableau des axes dramaturgiques *Scène à quatre*



CHAPITRE III :

Analyse de la pièce *Le maître* ¹

Le maître est une manipulation, une course folle pour exciter les enfants et les punir en même temps. C'est une promesse qui déçoit. Un annonciateur attend l'arrivée d'un maître, qu'il promet. La légitimité de ce maître semble évidente pour les personnages en orbite autour de lui, bien qu'on ignore officiellement de qui ou de quoi il est le maître. Plusieurs l'attendent et l'acclament de chaque côté de la scène, dont un Admirateur et une Admiratrice postés là. Le parcours du Maître est prévu dans le «programme d'activités», autre indice de l'attente du «public».

L'excitation est à son comble. On crie des «Hourras!» et des «Maître!». L'annonciateur somme souvent les deux Admirateurs de se taire, qui risquent de «tout gâcher». Il décrit les faits et gestes du maître, tous plus inattendus les uns que les autres, promettant toujours son arrivée. Le récit de ses exploits, qui relèvent davantage de la pataphysique que de l'humain ou même du surhumain ravit ses fébriles admirateurs. Parallèlement, deux jeunes Amants décident spontanément qu'ils s'adorent puis vont au marché. Selon l'Annonciateur, le Maître là-bas émeut l'assistance de ses vers. Les Amants se courent après. Les Admirateurs craignent d'avoir raté le Maître. C'est la course aux Amants et la course au Maître. Cette fois définitivement, l'Annonciateur annonce le Maître. Le Maître entre, dans l'acclamation générale. Tous sont surpris de voir qu'il n'a pas de tête, bien qu'ayant un chapeau. Voilà ce qui les excitait tant ! Le maître repart avec son génie sans tête.

Suivent ici le fragment extrait de *Le maître* et son analyse.

¹ Eugène Ionesco, *Théâtre II*, Paris, Éditions Gallimard, 1958, p. 231-241.

3.1. FRAGMENT ²

1. L'AMANTE: Allons au marché, nous y trouverons des œufs!

2. L'AMANT: Oh! je les aime autant que toi!

Elle prend son bras. Arrivent, en courant, par la droite, l'Annonciateur qui va vite à sa place, dos au public, et, l'un par la gauche, l'autre par la droite, le suivant de très près, l'Admirateur et l'Admiratrice; l'Admirateur et l'Admiratrice se heurtent aux deux Amants qui se préparaient à sortir par la droite.

3. L'ADMIRATEUR: Pardon!

4. L'AMANT: Oh! Pardon!

5. L'ADMIRATRICE: Pardon! Oh! Pardon!

6. L'AMANTE: Oh! Pardon, pardon, pardon, pardon!

7. L'ADMIRATEUR: Pardon, pardon, pardon, ah! pardon, pardon, pardon!

8. L'AMANT: Oh, oh, oh, oh, oh, oh! Pardon! Messieurs-dames!

9. L'AMANTE: à l'Amant: Viens, Adolphe! (Aux deux Admirateurs.) Pas de mal! *Elle sort, traînant l'Amant par la main.*

10. L'ANNONCIATEUR, *regardant dans le fond*: Le maître passe et repasse, on repasse son pantalon!

Les deux Admirateurs reprennent leurs places.

11. L'ANNONCIATEUR: Le maître sourit. Tandis qu'on lui repasse son pantalon, il se promène. Il goûte aux fleurs et aux fruits qui poussent dans le ruisseau. Il goûte aussi à la racine des arbres. Il laisse venir à lui les tout-petits enfants. Il a confiance dans tous les hommes. Il instaure la police. Il salue la justice. Il honore les grands vainqueurs, il honore les grands vaincus. Enfin, il dit des vers. L'assistance est très émue.

² Ibid., p. 237-238. Le fragment extrait se retrouve au milieu de la pièce.

12. LES DEUX ADMIRATEURS: Bravo! Bravo! *(Puis sanglotant.)* Beuh! Beuh!
Beuh!

13. L'ANNONCIATEUR: Tout le public pleure! *(On entend des beuglements dans les coulisses; l'Annonciateur et les deux Admirateurs beuglent aussi très fort.)*

Silence ! *(Les deux Admirateurs se taisent ; silence aussi dans les coulisses.)*

On a rendu au maître son pantalon. Le maître l'enfile. Il est content! Hourrah!

(Bravos, acclamations dans les coulisses. Les deux Admirateurs acclament, sautent, sans rien voir, bien entendu, de ce qui est présumé se passer dans les coulisses.)

Le maître suce son pouce! *(Aux deux Admirateurs.)* À vos places, à vos places, vous autres, ne bougez pas, tenez-vous bien, criez : Vive le maître!

14. LES DEUX ADMIRATEURS: *collés au mur, crient:* Vive, vive le maître!

15. L'ANNONCIATEUR: Taisez-vous, taisez-vous, vous allez tout gâcher!
Attention, attention, le maître vient!

3.1.1. ANALYSE DU PREMIER SEGMENT

1. L'AMANTE: Allons au marché, nous y trouverons des œufs!

2. L'AMANT: Oh! je les aime autant que toi!

Elle prend son bras. Arrivent, en courant, par la droite, l'Annonciateur qui va vite à sa place, dos au public, et, l'un par la gauche, l'autre par la droite, le suivant de très près, l'Admirateur et l'Admiratrice ; l'Admirateur et l'Admiratrice se heurtent aux deux Amants qui se préparaient à sortir par la droite.

3. L'ADMIRATEUR: Pardon!

4. L'AMANT: Oh! Pardon!

5. L'ADMIRATRICE: Pardon! Oh ! Pardon!

6. L'AMANTE: Oh! Pardon, pardon, pardon, pardon!

7. L'ADMIRATEUR: Pardon, pardon, pardon, ah! pardon, pardon, pardon!

8. L'AMANT: Oh, oh, oh, oh, oh, oh! Pardon! Messieurs-dames!

9. L'AMANTE: à l'Amant : Viens, Adolphe! (*Aux deux Admirateurs.*) Pas de mal!
Elle sort, traînant l'Amant par la main.

I. Situation de départ

Un couple d'Amants se propose d'aller au marché dans le but d'y trouver des œufs.

II. Événement

Un couple d'Admirateurs se heurte à eux, dans leurs déplacements respectifs. L'Annonciateur qui est arrivé en même temps est exclu de ce heurt. Il se distingue par «sa place». Chacun des Amants et des Admirateurs s'exclame et demande «pardon» aux membres du couple opposé. Les Amants sortent.

III. Information

Il n'y pas d'indice du temps ni du lieu. L'Amant se prénomme Adolphe.

IV. Action (parole/didascalie)

Toutes les répliques de ce segment sont exclamatives. Les noms des personnages décrivent leurs rôles. Au départ, un couple apparemment en liesse se propose (annonce d'une intention, mouvement-vers et duo) non pas de cueillir une pomme, mais d'aller chercher des œufs... Symbole de fécondité pour des amants? On a une redondance pléonastique: l'Amant aime les œufs. Le bouclage de sa part est parfait, une interjection le souligne même. L'Amante utilise le «nous», et l'Amant réfère à «je» et à «toi», parlant d'elle. Le couple est donc assumé.

L'activité abonde dans la didascalie de la deuxième réplique. Les mouvements-vers sont déjà typiques du couple : «*Elle prend son bras.*». Soudainement, tous convergent, des extrémités de la scène en son centre. Les Amants et les Admirateurs, confus dans leur excitation, se heurtent, lors de leurs déplacements. C'est un mouvement-vers physique et cette fois-ci accidentel, aux allures de rencontre subite. L'Annonceur, qui a déjà pris sa place, ne fait pas partie de cette mêlée. Chocs des corps et des différences. Ce mouvement-vers, ce chœur maintenant, au rythme de la répétition-variation (d'une interjection et d'une formule de politesse), devient aussi une fulgurance. Les mots sont réduits à des sons et des assonances.

Qui n'a pas fait l'expérience de l'arbitraire du signe, en répétant un mot jusqu'à ce qu'il ne signifie plus rien? Ionesco joue avec la double articulation du signe linguistique. «Pardon» est un mot court pour s'excuser, lorsque des personnes se heurtent par accident. Ici, aussitôt émis, son usage s'étend à tous ceux qui se rencontrent. Son emploi est vite banalisé et le mot vidé de son contenu. L'unité significative est alors reclassée en unités distinctives que sont les phonèmes [pardō]. La répétition mène à la perte de sens, mais on y gagne la célébration du son. Et alors que l'on croyait le mot complètement banalisé, son sens resurgit quand un personnage le valide comme s'il venait d'être prononcé : «Pas de mal ! », répond l'Amante en sortant.

Paradoxalement, le tintamarre de mots qui s'entrechoquent provoque une dérive de la pensée chez le spectateur. Les mots répétés peuvent sembler perdre du sens ou en gagner, et des questions surgissent... Le «pardon» de l'autre est-il une réponse ou une initiative ? Dit-on «pardon» parce qu'on s'y sent obligé ? Est-ce sincère ou cela devient-il un jeu ? Dit-on «pardon» de répéter «pardon» ? Plus on le dit, moins on le pense... Se souvient-on encore à la fin pourquoi on dit «pardon» ? Faut-il se faire pardonner d'exister et de se retrouver sur le chemin des autres ? Les personnages demandent-ils, à la rigueur, «pardon» au public d'exister sous leur forme

caricaturale, avec leur maladresse communicative? La répétition, de la troisième à la huitième réplique, donne le temps d'extrapoler sur le sens de tout ce remous.

En 8, l'Amant clôt le chœur par une apostrophe. En 9, l'Amante fait un mouvement vers Adolphe. Elle prend soin de l'entraîner, en l'appelant et le traînant par la main. Aussi, mouvement-vers les Admirateurs, à qui elle offre un bouclage serré, en voulant les rassurer.

V. Axes thématiques

Aller au marché, trouver des œufs, prendre le bras, se heurter, demander pardon.

3.1.2. ANALYSE DU DEUXIÈME SEGMENT

10. L'ANNONCIATEUR, *regardant dans le fond*: Le maître passe et repasse, on repasse son pantalon!

Les deux Admirateurs reprennent leurs places.

11. L'ANNONCIATEUR: Le maître sourit. Tandis qu'on lui repasse son pantalon, il se promène. Il goûte aux fleurs et aux fruits qui poussent dans le ruisseau. Il goûte aussi à la racine des arbres. Il laisse venir à lui les tout-petits enfants. Il a confiance dans tous les hommes. Il instaure la police. Il salue la justice. Il honore les grands vainqueurs, il honore les grands vaincus. Enfin, il dit des vers. L'assistance est très émue.

12. LES DEUX ADMIRATEURS: Bravo! Bravo! (*Puis sanglotant.*) Beuh! Beuh! Beuh!

13. L'ANNONCIATEUR: Tout le public pleure! (*On entend des beuglements dans les coulisses; l'Annonciateur et les deux Admirateurs beuglent aussi très fort.*)

Silence ! (*Les deux Admirateurs se taisent ; silence aussi dans les coulisses.*)

On a rendu au maître son pantalon. Le maître l'enfile. Il est content! Hourrah!
(Bravos, acclamations dans les coulisses. Les deux Admirateurs acclament, sautent, sans rien voir, bien entendu, de ce qui est présumé se passer dans les coulisses.)
 Le maître suce son pouce! *(Aux deux Admirateurs.)* À vos places, à vos places, vous autres, ne bougez pas, tenez-vous bien, criez : Vive le maître!
 14. LES DEUX ADMIRATEURS: *collés au mur, crient:* Vive, vive le maître!
 15. L'ANNONCIATEUR: Taisez-vous, taisez-vous, vous allez tout gâcher! Attention, attention, le maître vient!

I. Situation de départ

L'Annonciateur regarde «dans le fond», endroit qui correspond peut-être à un parc, là où dans une ville on peut retrouver des arbres et un ruisseau. Il y a beaucoup de monde. L'Annonciateur évoque une assistance très émue, des enfants, la police, des vainqueurs et des vaincus... Il commence à décrire les faits et gestes du Maître.

II. Événement

L'Annonciateur narre les actions du Maître, toutes plus étonnantes les unes que les autres. Dans leur ensemble, les actions sont incohérentes et leur leitmotiv inidentifiable. Les entreprises du Maître sont visionnaires et extraordinairement efficaces, comme l'instauration de la police, en un jour. Sa valeur est du domaine du fantastique. Aucun autre public ne louangerait un maître qui suce son pouce! L'exécution de ses exploits échappe au temps : l'Annonciateur a à peine le temps de les décrire à mesure qu'ils se produisent. D'ailleurs, «croire» est un sentiment qui n'exige de s'inscrire ni dans le temps, ni dans la réalité concrète. Les deux Admirateurs, qui ne voient pas l'objet de leur admiration, réagissent aussi fortement que ceux qui sont sensés assister aux exploits du Maître.

III. Information

La seule information vérifiable par le spectateur est l'obéissance des deux Admirateurs aux ordres de l'Annonciateur.

IV. Action (parole/didascalie)

L'Annonciateur, par sa posture initiale, donne à croire que quelque chose va advenir... un événement que lui seul voit. Effectivement, il commence à raconter ce qui se passe, au présent. Il rapporte les actions du Maître au fur et à mesure qu'elles se produisent. L'écho qu'on a dans «Le maître passe et repasse, on repasse son pantalon! » est un isolexisme polysémique et une anadiplose de liaison inconséquente qui finit en déception. Sa première réplique est également un mouvement-vers le public attentif et tient du discours composite.

La didascalie «*Les deux Admirateurs reprennent leurs places.* » constitue un bouclage lâche. L'attitude corporelle des Admirateurs est là pour témoigner qu'ils sont attentifs à l'Annonciateur. Ils savent où se placer pour l'événement et sont prêts à l'accueillir.

La réplique 11 est une hypotypose³. Cette narration des actions du Maître est un texte à gradation⁴ ascendante, dont le mouvement est similaire à celui de la période⁵. Un rythme binaire lui donne sa cadence⁶. C'est aussi un discours composite.

³ Bernard Dupriez, *Gradus: Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, Union générale d'éditions (Coll. «Collection 10/18»:1370), 1984, p. 240

⁴ Ibid., p. 221

⁵ Ibid., p. 338

⁶ Ibid., p. 101

On rapporte un mouvement-vers du Maître (un sourire). On sert le Maître ; on repasse son pantalon. Alors il se promène sans son pantalon, le seul disponible, apparemment. Voilà une répétition-variation de 10 («[...] il se promène. »). Le Maître est bon joueur, il amadoue la foule. Les fulgurances déboulent les unes à la suite des autres. Tout est surprenant. «Il goûte aux fleurs et aux fruits qui poussent dans le ruisseau. » Quoique bizarre, cela n'est pas impossible, si l'on pense aux nénuphars et aux canneberges qui poussent dans l'eau. La dégustation des racines d'arbres est plus étonnante. «Il laisse venir à lui les tout-petits enfants. », comme un prophète, comme Jésus (intertexte évangélique)?

Dans «Il a confiance dans tous les hommes. », il y a contamination entre «avoir confiance en» et «avoir confiance dans». La préposition correcte ici serait «en». «Il instaure la police. Il salue la justice.» Cela semble arbitraire. Ça pourrait aussi être : «Il instaure la justice. Il salue la police.» D'ailleurs, il y a aussi court-circuit entre «Il a confiance dans tous les hommes. » et «Il instaure la police. ». S'il a confiance, pourquoi instaure-t-il la police?

Le Maître a plusieurs mouvements-vers à l'égard de son public invisible. Que vous soyez vainqueur ou vaincu, il vous honore, quoique les vainqueurs soient typiquement plus honorables. Agirait-il comme un chef d'état qui respecte un certain code ou protocole d'honneur? Y aurait-il là un clin d'œil à la locution latine *Vae victis*, et son antithèse *Gloria victis* (Gloire aux vaincus.) ? À la fin, il est poète... Est-ce l'objet de son apparition? Pour clore, une épiphrase provenant de l'Annonciateur : «L'assistance est très émue.» C'est la conséquence des actions du Maître. Pour ennoblir davantage ses hauts faits, une certaine assonance souligne les mots qui les décrivent: enfants, confiance, police, justice, vainqueurs, vaincus, vers, émue.

Le bouclage serré des Admirateurs est un mouvement-vers et un chœur d'interjections qui témoignent de leur excitation naïve et crédule (en 12). La narration qui se poursuit en 13 est un discours composite bigarré. On a une répétition-variation de «L'assistance est très émue.» Le public emboîte les détails de l'Annonciateur et donne une preuve sonore que le Maître est admiré unanimement. À partir de ce moment, il y aura beaucoup d'activités dans les coulisses. L'Annonciateur se joint à l'épanchement tonitruant. C'est un bouclage serré, une répétition-variation de ce chœur de beuglements décrit par la didascalie. Puis l'Annonciateur attaque avec une injonction pressante. Esquive grâce à un bouclage serré d'obéissance. La politesse et la soumission des Amants et des Admirateurs contrastent avec la brusquerie de l'Annonciateur qui commande : «Silence ! » puis «Taisez-vous». Puis on décrit une action très commune du Maître (enfiler son pantalon), qui soulève cris de joie et interjections (répétition-variation). Cette partie de la didascalie : « (...) *sans rien voir, bien entendu, de ce qui est présumé se passer dans les coulisses (...)* » souligne ironiquement le caractère fanatique de la réaction à une idole que les surexcités n'ont même pas vue. La phrase absurde «Le maître suce son pouce! » déroute. Elle procède de la dissociation et surtout de l'inconséquence. Comment admettre que quelqu'un qui est passé maître dans son domaine, exemple d'accomplissement et de maturité, adopte un comportement aussi enfantin? L'Annonciateur fait de nouveau acte d'autorité; il donne ses ordres (bien se tenir, ne pas bouger, crier).

En 14, bouclage serré, mouvement-vers et chœur attendus. Acclamations, et vœux de longévité. Néanmoins, l'Annonciateur se fâche et donne des ordres contraires «(...) criez: Vive le maître! » et «Taisez-vous, taisez-vous, vous allez tout gâcher! » Par cette nouvelle injonction, il maintient les deux Admirateurs sur un pied d'alerte et les manipule. Il ordonne, réprimande, puis ordonne le contraire, soumis aux volontés du Maître, qu'il croit deviner. Ce qui constitue un bouclage très lâche.

Suivent un avertissement et une annonce. Il est important de noter que de tout l'extrait, le Maître n'aura pas prononcé une seule réplique.

Le public du Maître est-il asservi, dupé? On pense aux *Habits neufs de l'Empereur* (Andersen). Ou au rituel catholique qui ordonnait de s'agenouiller, de se lever, de s'asseoir, de dire «Gloria», «Alléluia» ou ce qui était attendu au moment propice. L'Annonciateur proclame la bonne nouvelle : l'arrivée du Maître est proche. Voyez ses gestes extraordinaires, ses miracles, ses bontés. On pense aussi à un politicien en campagne électorale ou à un évêque de passage dans une paroisse. Ils vont se prêter à toutes sortes d'activités pour prouver à la population qu'ils sont «aussi» des gens bons et simples... Ils vont serrer des mains, embrasser des enfants, visiter des usines et des fermes. Ils vont manger de la tarte aux pommes gagnante du concours, goûter au vin et vanter le terroir, «le meilleur». Ils sont désespérés de prouver. Ils iront parfois contre la logique et souvent en feront trop.

Cette impossibilité et cet illogisme, le Maître les réalise lui-même. Or ce qui est mis en lumière, outre l'absurdité de ses faits et gestes, c'est l'asservissement de ses inconditionnels. Ce maître, est-ce un maître à penser, un conférencier, un politicien, un poète? Quelle fonction lui mérite son titre et ses qualités incontestées de meneur? Au fond, cela importe peu. Il représente tous ceux qu'un public suit, écoute avec ferveur et applaudit, à raison peut-être, mais surtout à tort. Il montre le danger de confier sa pensée et ses émotions à un maître, à une idole. Cette courte pièce pourrait-elle être la description parodique de l'accueil souhaité, ou parfois reçu, par Ionesco? Le Maître, serait-ce l'auteur lui-même, agacé par la réaction trop crédule ou trop enthousiaste de ceux que son œuvre avait touchés et qui guettaient avec frénésie paroles et réponses?

V. Axes thématiques

Le Maître, passer, repasser son pantalon, sourire, goûter aux fleurs, aux fruits et à la racine des arbres, les tout-petits enfants, confiance en l'humanité, la police, la justice, honorer les vainqueurs et les vaincus, dire des vers, être ému, pleurer, beugler, être content, sucer son pouce, se tenir bien à sa place, louer, se taire.

3.2. VUE D'ENSEMBLE DU FRAGMENT: MODE DE FONCTIONNEMENT DRAMATURGIQUE

I. Situation de départ et lieu (4)

L'intérêt de la situation de départ est fort. Une foule qui ne tient plus en place espère l'arrivée du Maître qu'ils révèrent. Leur attente devient celle du lecteur. C'est le procédé principal de cette pièce. L'accent mis sur le Maître ne manque pas d'attiser la curiosité. Les attentes de ses fidèles sont énormes et on veut connaître le motif de leur agitation. Mais surtout on veut voir le Maître. Toute activité auxiliaire ne fait que retarder l'avènement. Quand le lecteur devine qu'il ne le verra pas nécessairement, puisque l'apparition est toujours retardée, l'intérêt se reporte sur ceux qui sont électrisés, hypnotisés par l'auguste visite. On s'intéresse d'abord au mystère du Maître. Puis comme on n'y accède pas, c'est la quête qui devient mystérieuse. La lenteur d'évolution sape négligemment l'intérêt par la suite. Bien que la surprise moléculaire et l'expressivité soient constantes et attirent l'attention dès le début, c'est le traitement, beaucoup plus que les thèmes, qui précise les couleurs du suspense et qui soutient l'intrigue.

II. Caractère de l'action d'ensemble (2)

L'action d'ensemble se ramène au contrôle que l'Annonciateur exerce sur l'attente du Maître. L'action qui se profile dans les limites de cette intrigue est unitaire. En dépit de cela, le Maître joue avec la foule. Ses actions sont plurielles et acentrées. On s'impatiente de ne pas le voir arriver. L'attente est donc centrée sur un personnage, via un autre personnage qui n'existe que pour l'annoncer.

III. Dynamique de l'action d'ensemble (3)

Si on ne considère que les répliques des Amants et des Admirateurs, on est en présence d'une pièce-machine. Ils se tiennent au garde-à-vous. Tout ce qu'ils font, c'est pour ou par le Maître. Les personnages n'ont de cesse de manifester de fortes réactions au moindre événement, et surtout en ce qui concerne le Maître. Les paroles de l'Annonciateur provoquent un émoi extrême. Amants et Admirateurs n'ont pas besoin de vérifier les dires de l'Annonciateur. L'Annonciateur, c'est leurs yeux. Le Maître vit à travers lui. Tout ce qu'il dit contribue à faire avancer la machine.

Or, si l'on ne se concentre que sur les répliques de l'Annonciateur (qui relatent les actions du Maître), on a un ensemble d'agissements hétéroclites. A chacune, l'Annonciateur brosse un tableau. Il s'agit donc aussi, pour une part, d'une pièce-paysage.

IV. Évènements et informations (5)

Admettant que la fable du Maître passe par l'Annonciateur, qu'il en est le transmetteur, la densité des événements qu'il rapporte est forte. Les didascalies décrivent plusieurs mouvements physiques, déplacements et cris. Cependant, aucun de ces événements n'est visible pour le spectateur. Ils sont invérifiables. On peut

donc douter de leur existence. En se fiant seulement à ceux dont on peut être témoin, la densité des événements et des informations n'est pas importante.

V. Thèmes (6)

Les nombreux thèmes n'ont pour la plupart qu'une seule occurrence, à l'exception du Maître, le thème central. Des valeurs «nobles» sont évoquées: avoir confiance en l'humanité, la police, la justice, honorer les vainqueurs et les vaincus, dire des vers, être ému. Certaines sont des conventions à respecter en cette société : demander pardon, sourire, être content, se tenir à sa place, louer, se taire. D'autres célèbrent l'enfance : laisser venir les tout-petits enfants, pleurer, beugler, sucer son pouce. Plusieurs sont des activités humaines (aller au marché, trouver des œufs, prendre son bras, se heurter, passer, repasser son pantalon) ou pseudo-humaines (goûter aux fleurs et aux fruits qui poussent dans l'eau et à la racine des arbres).

À part les thèmes qui renvoient à un geste visible (se heurter, demander pardon, pleurer, beugler, aller au marché, prendre un bras, se tenir bien à sa place, louer, se taire), le statut des thèmes est accessoire. La plupart des thèmes (17 contre 9) étant utilisés pour brosser un tableau des gestes du Maître (à la façon d'une allégorie), ils sont pour ainsi dire remplaçables.

VI. Idées (7)

Le concept qui prime, c'est l'adoration du Maître. Personne ne conteste sa valeur de Maître et l'Annonciateur enjoint l'assistance à le louer. Ses valeurs sont adoptées. Il a l'assentiment absolu, quoi qu'il fasse. Les notions correspondent ici aux thèmes burlesques qui constituent la représentation des actions du Maître. Il s'agit d'admiration. Personne ne peut contester un engouement. Or, quand il n'y a pas d'opposition, peut-on parler d'idée?

VII. Personnages (8)

L'espace inter-personnages prime sur les personnages, qui sont très peu caractérisés. Le seul personnage qui a un prénom est Adolphe. L'Annonciateur est là pour la foule, qui adore le Maître. Les Amants, par leurs noms de rôles, se distinguent du reste des Admirateurs et de la foule. Ils s'aiment et aiment les œufs, mais c'est nettement insuffisant pour définir des caractères. On ne connaît pas les personnages, on reconnaît les rôles et leurs quelques caractéristiques.

VIII. Méprise, piège (11)

Il n'y a pas de piège. Il y a peut-être une seule petite méprise au niveau microtextuel, lorsque l'Annonciateur ordonne à la foule de crier et qu'immédiatement après, il la somme de se taire.

IX. Surprise (12)

La surprise agit au niveau microtextuel et au niveau parcellaire, par groupe de répliques ou par groupes de phrases (répliques longues et complexes) ou par les didascalies.

X. Déficit (13)

L'énorme déficit identifiable au niveau de la fable réside dans le suspense de l'apparition du Maître. L'Annonciateur nous fait croire que ce dernier est sur le point d'arriver. Est-ce vrai? Si oui, quand le verra-t-on? Que fera-t-il? Que dira-t-il? Qu'attendent-ils tous de lui? Les Admirateurs n'en resteront-ils qu'à un rôle passif? Les interrogations sont nombreuses et sont au cœur des attentes du spectateur et du lecteur.

XI. Statut du spectateur (9)

L'Annonciateur est un élément-clé du discours d'exposition. Il est le lien incontournable entre le Maître (la fable) et le groupe des Admirateurs, donc également entre la fable et le lecteur/spectateur. Le spectateur est à l'égal des Admirateurs. Il en sait autant qu'eux. L'Annonciateur révèle-t-il la vérité, toute la vérité et rien que la vérité? Son comportement rigide et sévère, de même que ses descriptions objectives (aucune épithète n'est employée pour qualifier les actions du Maître, comme «C'est extraordinaire! ») laissent supposer que si. Cependant, l'Annonciateur représente les médias, la presse. Comme un reporter, il a des réactions (avec le public, il beugle). Il se peut qu'il embellisse les faits, qu'il les rapporte mal ou que sa perception lui joue des tours. Quoi qu'il en soit, nous pouvons mettre en doute sa narration. Sa source d'information étant directe et la nôtre indirecte, il y aurait un léger surplomb de l'Annonciateur sur le spectateur.

XII. Statut du présent (10)

Le présent est la seule réalité. La réalité des Admirateurs est l'attente, un moment présent qui dure trop longtemps pour ceux qui anticipent. Mis à part quelques modestes projets à court terme (aller au marché), seule la perspective de l'arrivée du Maître laisse poindre l'idée d'un futur proche.

XIII. Statut de la parole (1)

La parole est performante, surtout en 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 14, 15, où elle appelle ou crée l'action. Elle a un statut mixte en 2, 10, 11, 13, où elle a peu d'effet sur l'avancement de la situation. Les didascalies d'ordre gestuel étant fort nombreuses, la parole agit aussi comme instrument de l'action.

XIV. Figures textuelles

Parmi les figures textuelles fondamentales, le mouvement-vers est la plus employée par tous les personnages qui gravitent en périphérie du Maître. Les Amants font duo et offrent les bouclages les plus serrés. Les Amants et les Admirateurs forment chœur pour des répétitions de mots, en une occasion. Il y a également une occurrence de duel (attaque / esquive) entre l'Annonciateur et les Admirateurs.

Les bouclages les plus lâches viennent de l'Annonciateur ou se réalisent dans la didascalie. Les Admirateurs et la foule emboîtent exagérément les reportages de l'Annonciateur. De ce dernier toujours, on a quelques échos, des répétitions-variation, des discours composites et une annonce.

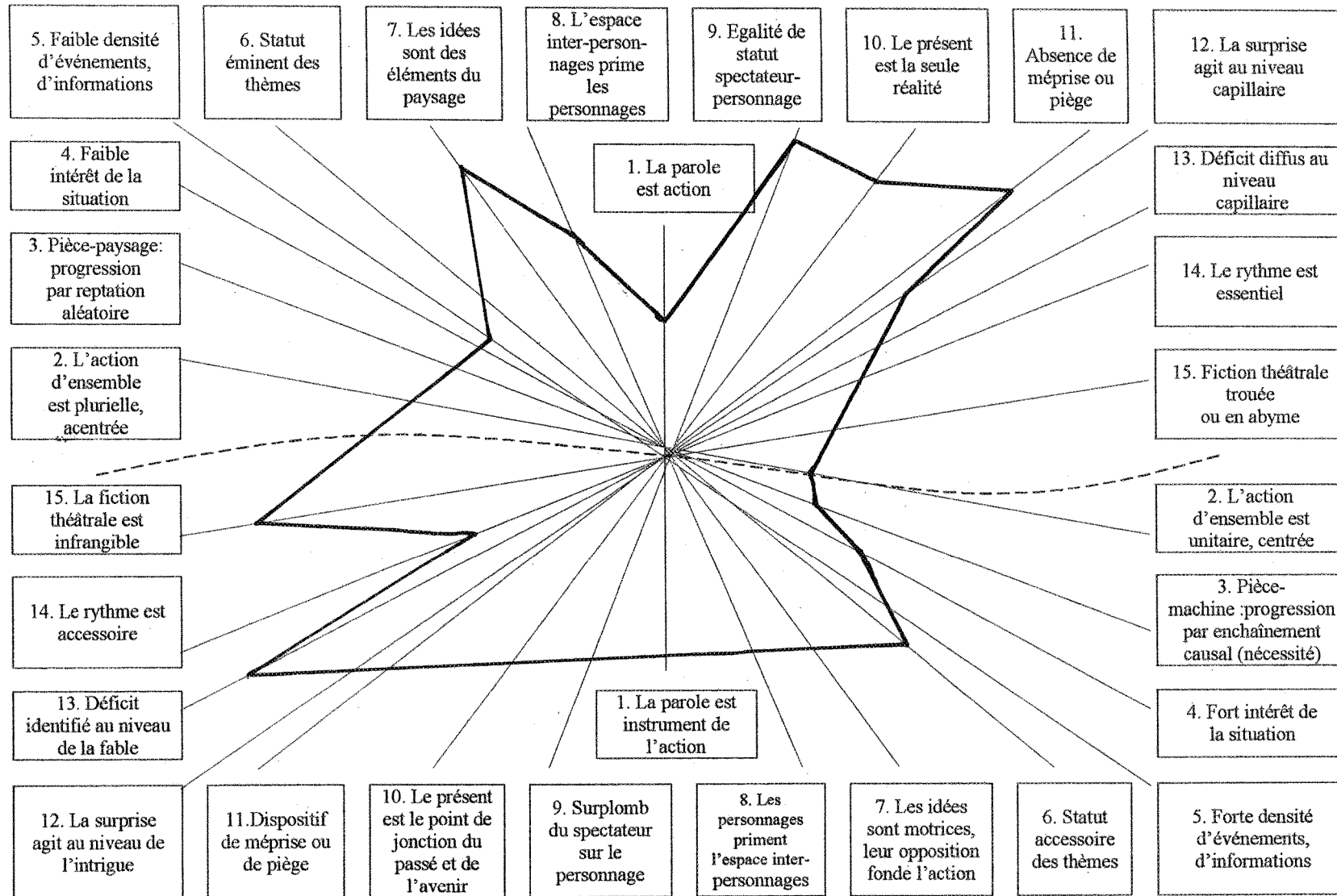
XV. Rythme (14)

Le rythme est accessoire pour ce qui est du pouvoir d'action de la parole. Les répliques essentielles pour la fiction sont celles de l'Annonciateur. Il est nécessaire qu'il fasse sa narration à un rythme suffisamment cadencé pour maintenir l'attention du public. Il sait prendre la parole et calmer les Admirateurs à temps voulu. Les autres personnages expriment leur joie de vivre et leur excitation de temps à autre. Par contre, il n'y a pas de lutte pour la reprise de parole, puisque le déficit ne le requiert pas.

XVI. Fiction théâtrale (15)

La fiction théâtrale est infrangible. Comme dans *La jeune fille à marier*.

3.3. XVII. Tableau des axes dramaturgiques *Le maître*



CHAPITRE IV :

Conjointure des pièces

Les axes dramaturgiques

Selon Michel Vinaver¹, il est ardu et inutile de faire la conjointure (comparaison des similitudes et contrastes) de chaque aspect des pièces analysées. Il suggère d'en choisir quelques-uns. Je ferai cependant un examen de tous les axes dramaturgiques, en mettant moins d'accent sur les aspects dont les résultats d'analyse sont similaires pour les trois pièces.

Une première observation des données (analyses et tableaux) révèle que sur les aspects suivants les pièces se ressemblent : événements et informations, idées, personnages, surprise, statut du spectateur, statut du présent et de la parole (axes numérotés 5, 7, 8, 12, 9, 10 et 1). Treize aspects appartiennent à la partie supérieure du tableau pour *Jeune fille*², dix pour *Scène*² et huit pour *Maître*². Ce qui en fait des œuvres où la parole est l'action, surtout chez *Jeune fille*, et de façon partagée dans les deux autres, dépendamment de la partie de la pièce ou du point de vue (revoir les vues d'ensemble du fragment).

À priori, ces pièces ont des caractéristiques peu marquées : peu ou pas d'informations, d'événements, d'idées ; personnages minimalement campés, égalité de statut du spectateur ; temps présent. Enfin, la surprise est absente de la fable, parsemée dans les répliques. Il serait facile d'en conclure que la pièce en

¹ Michel Vinaver, *Écritures dramatiques, Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 916. (coll. Répliques).

² À cette étape-ci, nous surnommons les pièces pour faire plus court.

est, *de facto* affaiblie (ou qu'elle devrait manquer de personnalité). C'est cependant cet amalgame, peu accusé en apparence, qui regroupe les modalités essentielles d'une pièce ionesquienne, et qui en fait la valeur et l'intérêt.

Afin de conjoindre logiquement ces divers aspects étudiés, je les ai divisés en sous-groupes: le fonctionnement dramaturgique fondamental, les rouages de la fable, l'importance des sujets abordés et la qualité de la fiction, enfin les remarques ou arrière-pensées du spectacle.

Si nous examinons le fonctionnement dramaturgique fondamental (aspects 1, 2, 3), nous verrons que dans ces pièce-machines (à l'exception de *Jeune fille*, qui est plus du côté de la pièce-paysage), la parole est plus souvent qu'autrement parole-action, quoique parfois elle crée l'action (3/3) et le caractère de l'action est centré (sauf *Jeune fille*). C'est donc dire que, pour *Scène* et *Maître*, la parole crée, par un enchaînement serré, le besoin de réagir et de faire se perpétuer l'action véhiculée par les répliques. Pour *Jeune fille*, il y a une petite ambiguïté, en cela que la parole agit (verbalement uniquement) par petits coups, en épuisant les thèmes en spirale, ne maintenant pas une ligne de pensée unique, mais plusieurs. La parole doit générer encore plus d'action, pour soutenir tous ces groupes thématiques développés simultanément.

Les rouages de la fable concernent les axes 11, 12 et 13 du tableau. Dans les trois pièces, la surprise ne réside pas dans la fable, mais dans l'enchaînement des répliques. Il y a absence de piège (sauf pour *Scène*). Enfin, le déficit se situe au niveau de la fable (sauf pour *Jeune fille*). Pour la pièce la plus cohérente dans cette perspective, soit *Maître*, la fable ne comporte ni surprise, ni piège, mais tout le déficit s'y trouve. C'est donc le propre de ces pièces de ne pas offrir d'histoire en tant que telle, mais plutôt des énigmes, toujours flottantes... Où est la jeune fille? Le Monsieur est-il intéressé à la marier? D'après ce qu'il dit, est-il un bon parti?

Pourquoi la Dame ne désigne-t-elle pas son vrai fiancé? Y a-t-il vraiment un fiancé? Pourquoi l'heureux élu n'est-il pas davantage fixé sur son sort comme les deux autres rivaux d'ailleurs? Y a-t-il vraiment un maître? Un maître de quoi? Le verront-ils? Quel est le but de son apparition? Les rouages de la fable prennent une tangence bien remarquée chez Ionesco. Mieux qu'aucun autre, ce sous-groupe logique de la fable (méprise, surprise et déficit) définit le théâtre de Ionesco.

Le troisième sous-groupe concerne l'importance des sujets abordés et la qualité de la fiction. Peu d'événements surviennent, peu d'informations sont véhiculées et ni les idées, ni les thèmes (sauf dans *Scène*) ne prévalent. À cela s'ajoute une contradiction : l'intérêt de la situation est pourtant fort (sauf dans *Jeune fille*) et la fiction infrangible et crédible (sauf *Scène*). Donc, l'insignifiance des sujets n'empêche pas la magie d'opérer. La fiction tient la route.

Le dernier sous-groupe relève de remarques que l'on se fait lors du spectacle (même mental, à la lecture) : arrière-pensées qui permettent d'analyser rapidement des aspects secondaires de la dramaturgie. Pour ramener ces modalités à un trait, disons que l'égalité de statut entre le spectateur et les personnages est le résultat de la forte interaction des personnages, rythmée au présent.

I. Situation

La pièce *Le maître* joue sur l'intérêt de la situation de départ. L'intérêt est fort et il est augmenté par le procédé d'identification du spectateur / lecteur. L'attente des admirateurs devient celle du spectateur. Il ne peut rester indifférent à la folie collective. Alors que l'attente du Maître déçoit un peu, puisqu'il tarde à arriver, dans *Jeune fille*, il y a un effet d'accumulation qui compense le faible intérêt de départ. C'est la somme des propos ahurissants échangés entre le Monsieur et la Dame qui garde l'attention du lecteur. Dans *Scène*, l'intérêt est tout d'abord

moyen. Il augmente par la suite grâce au trouble qui s'installe à propos de la Dame et grâce au manque de réalisme psychologique, si flagrant qu'il fascine.

II. Caractère de l'action d'ensemble

L'action d'ensemble est unitaire et centrée dans *Scène* et *Maître*. Dans ce dernier, il y a deux pôles à l'action d'ensemble : l'idolâtrie et le récit épique, qui ont tous deux pour sujet le Maître. Seulement, les gestes du Maître, dispersés et hétéroclites, décentrent un peu l'action. Ils attribuent l'attention à des actions invisibles pour le spectateur. Mais ces actions ne se matérialisant pas sur scène n'enlèvent rien à l'unité d'action dramatique.

Dans *Jeune fille*, il n'y a pas de solution à apporter à un problème, pas de conflit à régler (comme dans *Scène*). Le fil continu de la conversation fait abstraction de la seule chose à laquelle on s'attend dans cette pièce, c'est-à-dire la présence d'une jeune fille. Mais comme elle n'y est pas dans notre segment et qu'il n'en est pas fait mention, on peut tirer la conclusion qu'il n'y a pas d'attente à satisfaire (comme dans *Maître*), pas de nœud à dénouer.

III. Dynamique de l'action d'ensemble

Ici encore, *Jeune fille* fait bande à part, l'action d'ensemble y étant perçue comme un paysage. Il n'y a pas d'actions auxquelles réagir. Les thèmes et les opinions surgissent des personnages de manière fortuite.

En contrepartie, dans *Scène*, les actions appellent délibérément une réaction. À tel point que la dynamique de l'action repose sur ces réactions. La machine au début roule ses mécaniques. Bientôt, elle roule à pleine vitesse, puis elle se détraque,

ayant dépassé ses capacités. C'est à croire que Ionesco savait ce qu'était une pièce-machine, et qu'il avait voulu en faire une pour la tester.

La forte interaction entre les admirateurs (incluant les amants) et l'annonceur font pencher *Le Maître* du côté de la machine, même si l'importance des descriptions du Maître, pourrait la faire ressembler à un reportage (paysage).

IV. Événements et informations

Dans les trois pièces, la densité des événements est faible, surtout dans *Jeune fille*. Les personnages des trois pièces affirment et échangent beaucoup. Cependant, la véracité de leurs dires est invérifiable. Cela est particulièrement drôle quand on pense que *Jeune fille* aborde comme thèmes : les menteurs et la crédulité, d'une part, le jugement, le fait de conseiller ou d'avoir raison, la fiabilité, d'autre part.

V. Thèmes

Les thèmes sont nombreux dans les trois pièces. Une de leurs richesses est leur caractère saugrenu. Les thèmes maintiennent l'attention en faisant travailler l'imagination et contribuent grandement à la surprise moléculaire. Un personnage peut être le thème central, comme dans *Scène* et *Le Maître*. Ces « personnages-thèmes » (la Dame et le maître) sont également liés aux déficits de chacune des pièces.

Au début du fragment du *Maître*, on entend parler d'activités humaines ordinaires. À celles-ci viennent s'opposer les grandes et belles valeurs des actions du maître, qui le font irradier. Le Maître peut même aller jusqu'à mimer de fantastiques activités pseudo-humaines.

Dans *Jeune fille*, nous sommes en présence de deux groupes thématiques qui correspondent respectivement à deux autres groupes dans *Maître*. Dans le premier groupe, nous avons : *les activités humaines reliées à la survivance* (la natalité, l'éducation des enfants, le coût de la vie et de la vie humaine, les besoins des enfants) dans *Jeune fille* et dans *Le Maître* *les activités humaines quotidiennes* (aller au marché, trouver des œufs, prendre le bras, se heurter, passer, repasser son pantalon) et *pseudo-humaines* (goûter aux fleurs et aux fruits qui poussent dans l'eau et à la racine des arbres).

Le deuxième groupe est le suivant : *la valeur de la parole* (les menteurs, la crédulité, la jûgeote, le conseil, avoir raison, la fiabilité) dans *Jeune fille* et *les valeurs nobles* dans *Maître* (avoir confiance en l'humanité, en la police, en la justice, honorer les vainqueurs et les vaincus, dire des vers, être ému).

La comparaison s'impose ensuite pour *Scène* et *Maître* entre : *les politesses et sentiments amoureux* (permettre, accepter, les pots de fleurs, l'amitié, les dons de fleurs, embrasser, la dame, être charmée) et *les conventions de société* (demander pardon, sourire, être content, se tenir à sa place, louer, se taire).

Maître comporte un thème, *l'enfance* (laisser venir les tout-petits enfants, pleurer, beugler, sucer son pouce), qui est un sous-thème des *activités humaines reliées à la survivance* dans *Jeune fille* (la natalité, l'éducation des enfants, les besoins des enfants). *Le maître* comporte donc les quatre groupes thématiques que nous venons d'énumérer.

Tandis que les thèmes sont accessoires et (remplaçables) dans *Jeune fille* et *Maître*, ils sont nécessaires dans *Scène*. Cela va de pair avec l'importance du déficit de *Maître*, ainsi que l'intérêt relativement fort de la situation. La plupart des thèmes est si accessoire dans *Jeune fille* que leur fonction est de remplir le discours.

Pour faire contrepoids à toute cette activité normale, à ces belles valeurs et préceptes, politesses et conventions, deux groupes thématiques apportent leur pesant de négativité dans *Jeune fille* et *Scène : les actualités mondiales négatives* (les catastrophes naturelles et modernes, le bouleversement des saisons) et *se quereller* (faire erreur / dire la vérité, la chamaille, le corps de la Dame, s'arracher la Dame, ses membres et ses vêtements, la fiancée, mauvais pas, la violence, ficher la paix). Le tableau suivant offre un résumé visuel de la comparaison des groupes thématiques.

<i>La jeune fille à marier</i>	<i>Scène à quatre</i>	<i>Le maître</i>
Activités humaines reliées à la survivance		Activités humaines
		Enfance
Valeur de la parole		Valeurs nobles
	Politesses et sentiments amoureux	Conventions de société
Actualités mondiales négatives	Discorde	

VI. Idées

Ce dont les hommes de *Scène* ont besoin pour mener leur action, et pour que le déficit se développe, c'est de thèmes plus que d'idées. Le but du combat est d'avoir raison. Pourquoi l'un aurait-il raison plus que l'autre ? Cela n'a pas d'importance. L'idée fixe des hommes s'oppose à l'absence d'idées de la Dame.

Alors que l'on se chamaille pour se chamailler dans *Scène*, on s'accorde pour s'accorder dans *Jeune fille*. Peu importe ici encore, la nature des idées, puisqu'elles forgent le paysage, tout comme dans *Maître*, où il n'y a pas de confrontation d'idées.

VII. Personnages

Quelques adjectifs suffisent pour camper tous les personnages, qui sont tous prototypiques du nom qu'ils portent. Aucun ne possède de personnalité. On parlerait plutôt de marottes ou d'entités différencielles. Les interactions entre les personnages sont unanimement ce qui les définit essentiellement.

VIII. Méprise, piège

Seule *Scène à quatre* est la scène d'une vraie méprise qui se met à ressembler à un piège, à mesure que les discussions avancent. Décider si les trois hommes ont délibérément assailli la Dame relève de l'interprétation. On peut quand même constater que la Dame a été encoignée et démantelée. Qu'il soit intentionnel ou non, il y a piège.

IX. Surprise

Pour les trois fragments analysés, c'est au niveau capillaire qu'agit la surprise. Le changement incessant des nombreux thèmes nourrit cette surprise moléculaire. Dans *Maître*, elle agit également au niveau parcellaire, particulièrement dans les chœurs, les répétition-variations et narration des actions du *Maître* par l'Annonciateur.

X. Déficit

Dans *Jeune fille*, en opposition aux deux autres pièces, la plus grande part du déficit se situe au niveau capillaire. Les questions « Où est la jeune fille promise ? » et « Faut-il attendre un événement ? » laissent planer un certain doute (ou un doute certain) du côté de l'authenticité de la fable. *Scène* et *Maître* impliquent beaucoup plus de questions, qui sous-tendent toute l'action et captivent le lecteur ou le spectateur.

XI. Statut du spectateur

Le statut du spectateur égale celui des personnages. L'Annonciateur du *Maître*, dans son rôle de reporter qui voit ce que personne d'autre ne voit, a un léger surplomb sur le spectateur.

XII. Statut du présent

Pas de réminiscences ni de projections dans le futur. Le présent est la seule réalité pour les trois fragments.

XIII. Statut de la parole

La parole est action dans les trois pièces. Des gestes sont posés dans *Maître*, ce qui y modifie légèrement le statut de la parole. Elle est alors reléguée au rôle d'instrument de l'action, surtout lorsque l'Annonciateur ordonne aux admirateurs de crier, de bien se tenir, etc.

Même phénomène dans *Scène*, où quand les gestes se chargent de l'action, les paroles adoptent un statut quasi nominal, l'énonciation primant sur l'énoncé.

Lorsque les gestes violents remplacent les paroles, c'est là qu'advient l'interversion du statut de la parole.

La Dame est l'incarnation de la parole. On l'en dépossède. Ionesco joue avec l'idée de casser littéralement la parole, de lui ôter son pouvoir d'action. Il redonne le pouvoir aux bras et du même coup se lance dans l'autodérision de son genre. En effet, à la fois, c'est la «Dame-parole» qui, reprenant la parole, affirme que ce procédé est ridicule. Mais il aura fallu qu'elle perde tous ses moyens pour reprendre ses droits et réclamer la paix. Je crois que c'est l'axe qui distingue le mieux *Scène*, si nous gardons en mémoire l'importance de cette transmutation. Sans cesse en mouvement, la parole maintenant inutile fait figure d'insectes voletant autour du quatuor.

XIV. Figures textuelles

Sans s'en tenir qu'aux figures textuelles utilisées dans la méthode d'analyse de Vinaver³, la richesse des procédés littéraires impressionne dès l'analyse initiale : épanorthose complexe, redondance, coq-à-l'âne, discours composite, parasynonyme, confusion métonymique, pléonasme, approximation, interjection, chiasme, interruption, répétition, épanalepse, paralogisme, période, escalier d'intrigue, gros mot, exclamation, assonance, isolexisme polysémique, anadiplose, hypotypose, contamination, court-circuit, épiphrase, etc. Et toutes finissent en queue de poisson... Autre preuve que Ionesco s'amuse à déconstruire ce qu'on attend d'une pièce de théâtre.

³ Nous pensons ici à cette variété : duo, bouclage, mouvement-vers, chœur, attaque, contre-attaque, riposte, esquive, défense, répétition-variation, chassé-croisé de répétition-variations, fulgurance, sur-accord, question, réponse, annonce, duel, adresse au public, écho, discours composite.

En commun.

Les figures textuelles qui dominent dans les trois extraits sont les mouvement-vers, les duos et les bouclages. Pas étonnant, si l'on se rappelle que l'interaction entre les personnages prime sur l'essence de leurs caractères.

En contraste.

C'est dans *Jeune fille* que les figures textuelles sont les moins variées et dans *Scène* qu'elles sont les plus diversifiées. La longue liste de figures textuelles utilisée dans celle-ci est intéressante. Leurs intrications sont complexes, à l'image de l'interactivité passée des personnages.

Dans *Le Maître*, l'Annonciateur s'oppose aux autres personnages. Il rejette tous les comportements des amants et des admirateurs. C'est l'Annonciateur contre les admirateurs, à la limite. Il n'offre pas de bouclage, en dépit de tous les mouvement-vers des personnages périphériques. Il leur sert même une attaque. Tout accentue son caractère intangible et son accès exclusif au *Maître*.

La stratégie d'encerclement dans *Scène* est verbalisée par les duels, doublés et chassés-croisés des trois hommes (« C'est la mienne. – Non, c'est la mienne »...).

XV. Rythme

En général, nous pouvons affirmer que le théâtre prend appui sur le dialogue. D'autre part, plus les répliques appellent un bouclage serré, plus l'intrigue requiert une interaction vive et une relation de co-dépendance entre les personnages, plus la cadence est marquée, et plus elle signale une intrigue nouée. De cela il résulte que si nous avons dans un fragment (comme *Maître*) une réaction au lieu d'une interaction, et une dépendance au lieu d'une co-dépendance (avec comme prémisse additionnelle le fait qu'un seul personnage a tout le pouvoir de la parole), le rythme

ne sera qu'un accessoire de l'action. C'est le contenu des répliques de l'Annonciateur qui fournit la trame de l'intrigue. Les autres ne sont que des acteurs de soutien. Les réparties des Admirateurs sont nécessaires parce qu'elles maintiennent l'attention sur l'Annonciateur. Elle soutiennent et valident sa narration. À preuve les bouclages lâches de l'Annonciateur.

Les deux autres fragments sont à l'antipode de *Maître* : le rythme y est essentiel, la co-dépendance y étant évidente.

XVI. Fiction théâtrale

Malgré la degré variable de vraisemblance, *Jeune fille* et *Maître* sont des univers clos qui prennent effectivement vie dans l'imagination. Au contraire, dans *Scène* la fiction vacille.

Entre une fiction pure, complètement infrangible et vraisemblable, dans laquelle on peut s'évader, et une mise en abyme comme dans *Six personnages en quête d'auteur*⁴, la délimitation peut être floue. C'est ce qui se passe dans *Scène*. L'harmonie théâtrale se rompt lorsque advient la déshumanisation des rapports interpersonnels. Le lecteur est dès lors conscient que la relation inter-personnages l'emporte. Néanmoins, si la fiction y perd, l'absurde y gagne.

⁴ Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, Paris, Librairie générale française, 1995, 153 p.

CONCLUSION

En conjoncture, nous avons accompli une des parties les plus importantes du cérémonial conclusif : émettre une synthèse des résultats obtenus. Il ne reste qu'à proposer un bilan.

Au départ, les raisons de la recherche gravitaient autour d'une curiosité personnelle pour la communication et d'un intérêt à traquer ce qui constitue les caractéristiques du texte dramatique. Ceci jouté au désir d'analyser linguistiquement un objet littéraire, dans l'espoir d'en arriver à une manière personnelle de concevoir la communication. Pourrais-je développer une compréhension de la communication humaine, si je parvenais à maîtriser un sujet ou une recherche précise en dramaturgie ? Si oui, quelle serait-elle ? Malgré la lenteur que j'ai mis à rédiger ce mémoire, ma motivation allait grandissante, ainsi que mon affinité avec la méthode, et s'accroissait mon goût de percer les secrets de Ionesco.

Bilan

La longueur et le détail de l'introduction dépassèrent mon ambition première. Je vois maintenant qu'il incombait à l'introduction de présenter tous les aspects de la recherche et surtout de me permettre, à moi, de faire le point à propos de l'approche de Vinaver.

Le dialogue, chez Ionesco, n'est pas pour lui une autre façon de communiquer – sorte d'invention d'un langage fou – mais une peinture expressionniste de la conversation réelle, observée. L'écrivain, à mon avis, a voulu jeter au visage des gens leurs échanges ridicules, certains comportements grégaires ou enfantins, leur égocentrisme.

Ma démarche n'était pas d'applaudir à l'effet cathartique de cette parodie tout le long de mon analyse. Cependant, le cadre de la méthode d'analyse intensifiait mon regard amusé. C'est d'ailleurs cet agréable rapport au texte qui a maintenu ma motivation.

La méthode est censée révéler le fonctionnement de la pièce entière par le biais de l'analyse d'un fragment. Je crois bien que l'analyse du fragment est valable ici pour les trois pièces. Quoi qu'il en soit, rétrospectivement, le processus m'importe plus que le résultat. Ma façon de procéder fut, je suis certaine, fidèle à ce que recommande Vinaver.

Récapitulons tous **les axes dramaturgiques qui font pencher la balance**, pour les trois pièces, **du côté de la parole-action** : la densité des événements et des informations est plutôt faible; les idées sont des éléments du paysage; l'espace inter-personnages prime sur les personnages; il y a égalité du statut spectateur-personnage; le présent est la seule réalité; la surprise agit au niveau capillaire. Pour les axes qui se retrouvent majoritairement du côté de l'action: le rythme est moins essentiel dans *Le maître* que dans les deux autres pièces; *Scène à quatre* est la seule à comporter une méprise ou un piège; les thèmes sont essentiels, sauf pour *La jeune fille à marier*.

En contrepartie, dans *Scène à quatre* et *Le maître*, **la parole est aussi instrument de l'action dans la mesure où**: l'action d'ensemble est unitaire; l'intérêt de la situation est fort ; le déficit est identifié au niveau de la fable.

La jeune fille à marier se démarque quant à tous les axes dramaturgiques suivants: c'est une pièce-paysage dont l'action d'ensemble est plurielle. L'intérêt de la situation est faible et le déficit est diffus au niveau capillaire.

Absurde ?

Si l'on revient à la *Figure démontrant l'évolution du statut de la parole et de la gestuelle de Scène à quatre*, on réalise que le *modèle paradigmatique binaire* qui en ressort est trop évident pour que ce soit un hasard. Le démantèlement de l'univers des personnages est le but ultime de la fable; s'engager dans des relations avec autrui signifie risquer un suicide collectif de l'esprit. L'esprit humain ne survit pas à la machine grégaire qui abrutit tout, qui brise tout. Pris dans l'engrenage, personne n'en sort... jusqu'à la torture, jusqu'à l'humiliation, jusqu'au renoncement de soi, jusqu'à la mort.

Nous avons établi que Ionesco, depuis l'arbitraire du signe jusqu'à la cruauté des gestes, passe par le quiproquo, le mot pour le mot, l'usuel, le propre, le figuré, le vulgaire, le drôle et le littéraire. Il nous réserve une expérience peut-être pas tant absurde qu'inquisitoriale du langage. Les failles du langage créé par l'homme sont sources d'étonnements, de curiosités littéraires, et de la production d'un langage plus grand que nature. *Credo quia absurdum*. La répétition est le seul aspect de la parole à survivre, entre des êtres qui ne savent pas refléter le pourquoi des choses. La communion des esprits n'est peut-être, après tout, qu'accidentelle.

Les stratégies d'écriture ionesquiennes sont le symptôme et le résultat d'une impuissance et d'une inutilité du langage devant la vie. Il y a redondance, manque de résonance, donc retour de sens. L'œuvre de Ionesco n'est pas absurde. C'est le monde qui l'est. Ionesco fut seulement un témoin lucide de son époque.

Le théâtre, la vie

L'usage de la méthode devient à ce point une seconde nature, chez l'analyste, qu'on en vient à percevoir les «personnages de la vraie vie» comme ceux d'une pièce. Non seulement cette méthode a valeur littéraire, mais on peut se surprendre à en transposer les instruments de mesure des répliques dans la vie. «Toute conversation peut donc être

analysée comme un texte dans un contexte [...].¹», croit aussi Jean-Pierre Ryngaert. «Qu'on ne cherche rien derrière les surfaces, ce sont elles qui sont le secret.²»

La méthode de Vinaver permet de répondre à maintes questions concernant la communication. Par exemple, j'ai réalisé que les idiolectes touchent à tous les niveaux du code de langage, pas seulement au lexique ; que les gens n'attendaient qu'un simple déclencheur dans la conversation pour aborder leurs thèmes de prédilection, qui reviennent de façon cyclique pour afficher et nourrir leurs systèmes de valeurs.

Utilité de la méthode

Ce travail ne prétend pas à la découverte scientifique. Il aspire seulement à la maîtrise de la méthode d'analyse choisie. Il y avait une compatibilité certaine entre moi, qui aime les consignes précises, et cette méthode.

Il semble qu'après la version remaniée de la méthode³, il n'y ait pas eu d'autres développements. Des gens connaissent la méthode de Vinaver, l'appliquent, et c'est tout. La méthode pourrait remplacer l'analyse dramaturgique préalable à la mise en scène. Plusieurs enseignants de théâtre font faire ce travail préparatoire à leurs lycéens (et même aux jeunes du primaire) en France.

L'approche de Vinaver a recours à la fois aux lectures horizontale (linéaire ou syntagmatique) et verticale (ou paradigmaticque), n'occultant que très peu d'informations. Les résultats sont une lecture très complète. Cette approche mériterait plus d'attention de la part des professionnels du théâtre et des théoriciens qui rédigent les dictionnaires et encyclopédies du théâtre.

¹ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 93

² Goethe in Michel Vinaver, *Écritures dramatiques, Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993, p.895, (coll. Répliques).

³ Florence Gamblin et Michel Vinaver, *Dom Juan ou Le festin de Pierre / Molière*; dossier dramaturgique et appareil pédagogique, Paris, Actes Sud, 1994, 187 p.

Nécessité de Ionesco

En mettant l'accent sur les formes conversationnelles, on obtient un questionnement de base du langage. Ionesco maintient l'illusion d'un échange authentique, à l'aide de tous les marqueurs d'une conversation régulière (bouclages, et thèmes en abondance, rythme soutenu, etc.), mais en supprimant la logique, la chaleur des liens et l'expression véridique des personnages.

La communication y gagne un sens caché, une sensibilité rude et troublante. Chez Ionesco, on brise des solitudes en brisant le silence. Ensemble on combat. On ne s'avoue pas vaincu. Parfois on se bat l'un contre l'autre, parfois contre la parole même, mais chez Ionesco, le personnage a le dernier mot sur la parole. Rira bien qui rira le dernier, surtout dans un drame comique.

BIBLIOGRAPHIE

Le corpus

IONESCO, Eugène (1958), *Théâtre II*, Paris, Éditions Gallimard, 253 p.

IONESCO, Eugène (1963), *Théâtre III*, Paris, Éditions Gallimard, 305 p.

La méthode d'analyse

VINAVER, Michel (1993), *Écritures dramatiques, Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 925 p., collection Répliques.

Signés Eugène Ionesco

IONESCO, Eugène (1954), *Théâtre I*, Paris, Éditions Gallimard, 320 p.

IONESCO, Eugène (1955), *Théâtre IV*, Paris, Éditions Gallimard, 248 p.

IONESCO, Eugène (1991), *Théâtre complet*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1929 p.

IONESCO, Eugène (1962), *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 248 p.

IONESCO, Eugène (1964), *Journal en miettes*, Paris, Gallimard, 213 p.

IONESCO, Eugène (1968), *Présent passé passé présent*, Alençon, Mercure de France, 274 p.

IONESCO, Eugène (1979), *Un homme en question*, Paris, Gallimard, collection Blanche, 224 p.

IONESCO, Eugène (1987), *La quête intermittente / Journal en miettes*, Paris, Gallimard, 168 p.

Signés Michel Vinaver

- VINAVER, Michel, HENRY, Michelle (1982), *Écrits sur le théâtre I*, Lausanne, Éditions de l'Arche, collection L'aire théâtrale, 336 p.
- VINAVER, Michel, HENRY, Michelle (1982), *Écrits sur le théâtre II*, Lausanne, Éditions de l'Arche, collection L'aire théâtrale, 246 p.
- VINAVER, Michel (1986), *Théâtre complet*, 2 vol., Actes Sud/l'Aire, Arles, 584 p. (vol. 1) et 558 p. (vol. 2).
- VINAVER, Michel (1987), *Le compte rendu d'Avignon: des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager*, Arles, Actes Sud, 144 p.
- MOLIÈRE, GAMBLIN, Florence, VINAVER, Michel (1994), *Dom Juan ou Le festin de Pierre / Molière; dossier dramaturgique et appareil pédagogique par Florence Gamblin et Michel Vinaver*, Paris, Actes Sud, collection Répliques, 187 p.

Ouvrages théoriques et autres

- ARGOD-DUTARD, Françoise (1998), *La linguistique littéraire*, Paris, Armand Colin, 95 p.
- ARTAUD, Antonin (1964), *Le théâtre et son double*, Paris, Éditions Gallimard, St-Amant, 251 p.
- Collectif, (1998), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Albin Michel, coll. Encyclopædia Universalis, 923 p.
- CORVIN, Michel, (1991), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1894 p.
- CRUYENARE, Jean-Pol de (1986), *Lectures pragmatiques du texte de théâtre*, Louvain, Université catholique de Louvain, Faculté de philosophie et lettres, 155 p.
- DELCROIX, Maurice et HALLYN, Fernand (1990), *Introduction aux études littéraires, méthodes du texte*, Paris, Duculot, 391 p.
- DUCHÂTEL, Éric (1998), *Analyse littéraire de l'œuvre dramatique*, Paris, Armand Colin, collection Synthèse, 95 p.

- DUPRIEZ, Bernard (1984), *Gradus: Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, Union générale d'éditions, 542 p., (Coll. «Collection 10/18»;1370)
- ECO, Umberto (1979), *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, B. Grasset, collection Figures, 315 p.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (1999), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1134 p.
- FROMILHAGUE, Catherine et SANCIER-CHATEAU, Anne (1996), *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Dunod, 270 p.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1961), *Dictionnaire de l'ancien français*, Paris, Larousse, 676 p.
- HERGÉ (1982), *Les 7 boules de cristal*, Bruxelles, Éditions Casterman, 64 p.
- HUBERT, Marie-Claude (1988), *Le théâtre*, Paris, Armand Colin Éditeur, 187 p.
- JAUBERT, Anna (1990), *La lecture pragmatique*, Paris, Hachette, 240 p.
- KOWZAN, Tadeusz (1992), *Sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan, 203 p.
- PAVIS, Patrice (1996), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 447 p.
- PRUNER, Michel (sous la dir. de Daniel Bergez) (2001), *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Nathan, collection 128 Lettres 253, 127 p.
- ROBERT, Paul, REY, Alain (1984), *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2171 p.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1993), *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 202 p.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1991), *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 168 p.
- SZONDI, Peter (1983), *La théorie du drame moderne*, Lausanne, L'âge d'homme, 144 p.
- UBERSFELD, Anne (1996), *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 87 p.
- UBERSFELD, Anne (1996), *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, 217 p.

Études

- ABASTADO, Claude (1971), *Ionesco - Étude suivie d'un entretien avec Eugène Ionesco*, Paris, Bordas, collection Présences littéraires, 286 p.
- ALECHINSKY, Pierre et IONESCO, Eugène (1977), *Peintures et écrits, précédé de trois approches*, Paris, Yves Rivière / Arts et métiers graphiques, 260 p.
- BIGOT, Michel et SAVÉAN, Marie-France (1991), *Michel Bigot et Marie-France Savéan présentent: La cantatrice chauve: et La leçon: d'Eugène Ionesco*, Paris, Gallimard, Foliothèque n° 3, 243 p.
- BONNEFOY, Claude (1977), *Entre la vie et le rêve*, Paris, Belfond, 223 p.
- BENMUSSA, Simone (1966), *Eugène Ionesco*, Paris, Seghers, 192 p.
- CAMM, M. E. (1971), *Vers une nouvelle dialectique-Eugène Ionesco et la pataphysique: une étude des bases esthétiques de l'œuvre théâtrale de Ionesco*, Ottawa, National Library of Canada, thèse sous microfilm
- CHARVET, Pascal et GOMPERTZ, Stéphane (1977), *Le roi se meurt de Eugène Ionesco / présenté par Pascal Charvet et Stéphane Gompertz*, Paris, Armand Colin, collection Folio guide, 95 p.
- CLEYNEN-SERGHIEV, Ecaterina (1993), *La jeunesse littéraire d'Eugène Ionesco*, Paris, Presses universitaires de France, 190 p.
- COUPRY, François (1994), *Eugène Ionesco*, Paris, Julliard, 172 p.
- COUTIN, André et IONESCO, Eugène (1995), *Ruptures de silence: rencontres avec André Coutin*, Paris, Mercure de France, collection Bleue, 92 p.
- DONNARD, Jean-Hervé (1966), *Ionesco, dramaturge: ou L'artisan et le démon*, Paris, Lettres modernes, collection Situation n° 8, 195 p.
- FAVRE, Yves-Alain (1991), *Le théâtre de Ionesco ou Le rire dans le labyrinthe*, Mont-de-Marsan, José Féijoo, collection Histoire & théorie, 93 p.
- FÉAL, Gisèle (1993), *La mythologie matriarcale chez Claudel, Montherlant, Crommelynck, Ionesco et Genet*, New York, Peter Lang, collection: American university studies, 173 p.

- FRICKX, Robert (1976), *Ionesco: lettre-préface d'Eugène Ionesco*, Paris, Nathan, collection Problèmes, 255 p.
- FROIS, Étienne (1992), *Rhinocéros*, Paris, Hatier, collection Profil d'une œuvre n° 145, 79 p.
- GROS, Bernard (1972), *Le roi se meurt: Ionesco: analyse critique*, Paris, Hatier, collection Profil d'une œuvre n° 32, 79 p.
- HAMDAN, Alexandra (1993), *Ionescu avant Ionesco: portrait de l'artiste en jeune homme*, Berne, Peter Lang, Publications universitaires européennes, série XXIV, 285 p.
- HAYWARD, R.W.R. (1970), *Death in Ionesco's theatre* (thèse sur microfilm), Ottawa, Librairie Nationale du Canada
- HORVILLE, Robert (1992), *La cantatrice chauve: La leçon: Ionesco*, Paris, Hatier, collection Profil d'une œuvre n° 145, 79 p.
- HUBERT, Marie-Claude (1987), *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante: Ionesco, Beckett, Adamov (Entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault)*, Paris, José Corti, 296 p.
- HUBERT, Marie-Claude et IONESCO, Eugène (1990), *Eugène Ionesco*, Paris, Éditions du Seuil, collection Les Contemporains n° 9, 284 p.
- HUGHES, Griffith Rees et BURY, Ruth (1974), *Eugène Ionesco: a bibliography*, Cardiff, University of Wales Press, 127 p.
- IONESCO, Marie-France et VERNONIS, Paul (1980), *Colloque de Cerisy / Ionesco / situation et perspectives*, Paris, Pierre Belfond, 284 p.
- JACQUART, Emmanuel C. (1974), *Le théâtre de dérision: Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Gallimard, collection Idées n° 311, 313 p.
- JACQUART, Emmanuel C. (1995), *Emmanuel Jacquart présente Rhinocéros d'Eugène Ionesco*, Paris, Gallimard, collection Folio, Foliothèque 44, 148 p.
- JACOBSEN, Joséphine, MUELLER, William Randolph (1968), *Ionesco and Genet: playwrights of silence*, New York, Hill and Wang, 242 p.
- KAMYABI MASK, Ahmad (1991), *Qu'attendent Eugène Ionesco et Samuel Beckett? [...]*, Paris, A. Kamyabi Mask, 208 p.

- KAMYABI MASK, Ahmad et BARRAULT, Jean-Louis (1990), *Qui sont les Rhinocéros de Monsieur Béranger - Ionesco? [...]*, Paris, A. Kamyabi Mask, 269 p.
- KAMYABI MASK, Ahmad et IONESCO, Eugène (1992), *Ionesco et son théâtre (Rhinocéros au théâtre: études de mises en scène)*, Paris, A. Kamyabi Mask, 171 p.
- KAMYABI MASK, Ahmad et SAMANDARIAN, Hamid (1995), *Qu'a-t-on fait de Rhinocéros d'Eugène Ionesco à travers le monde?*, Paris, A. Kamyabi Mask, 256 p.
- LANE, Nancy (1993), *Understanding Eugène Ionesco*, Columbia, University of South Carolina Press, 242 p.
- LAUBREAUX, Raymond (1973), *Les critiques de notre temps et Ionesco*, Paris, Éditions Garnier Frères, 188 p.
- LÉCUYER, Maurice A. F. (1965), *Le langage dans le théâtre de Ionesco*, Houston, Rice University Studies, 5, 3, 1965, pp. 33-49.
- LEINER, Wolfgang (1980), *Bibliographie et index thématique des études sur Eugène Ionesco*, Fribourg, Éditions universitaires, collection Seges, 192 p.
- LÉOUSIS, A.T. (1975), *Une analyse structurale de trois pièces d'Eugène Ionesco*, Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, 2 microfiches (thèse).
- LETENDRE, Sylvain (1996), *Lumière sur la cantatrice chauve*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 101 feuillets (mémoire).
- MORALY, Jean-Bernard (1980), *La cantatrice chauve de Eugène Ionesco*, Paris, Pédagogie moderne, collection Lectoguide, 79 p.
- PLAZY, Gilles (1994), *Eugène Ionesco, le rire et l'espérance: une biographie*, Paris, Julliard, 299 p.
- ROUGEON, Jacques (1991), *Rhinocéros: Ionesco*, Paris, Bordas, collection L'Œuvre au clair n° 20, 95 p.
- SAINT, Tobi (1973), *Eugène Ionesco ou À la recherche du paradis perdu. Anti-essai en 12 épisodes [...]. Précédé de discours de la méthode*, Paris, Gallimard, collection Les Essais n° 177, 218 p.
- SENART Philippe (1964), *Ionesco*, Paris, Éditions universitaires, 1964, 128 p.

SERREAU, Geneviève (1966), *Histoire du «nouveau théâtre»*, Paris, Gallimard, collection Idées n° 104 / Littérature, 190 p.

TARRAB, Gilbert (1970), *Ionesco à cœur ouvert*, Montréal, Le Cercle du livre de France Ltée, 120 p.

VERNOIS, Paul (1972), *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Paris, Éditions Klincksieck, 308 p.