

## *La déconstruction théâtrale chez Ionesco*

ALEXANDRINA MUSTĂŢEA<sup>1</sup>

**Abstract:** *Theatrical Deconstruction in Ionesco's Works.* Eugène Ionesco makes his appearance in the second half of the 20<sup>th</sup> century's dramaturgy with a series of infractions that upset the idea of literature and theatre. Whilst working on the stereotypes of those two domains, he violates theatrical conventions in his first plays, making impossible any kind of contract with the reader/spectator and upsetting their expectations. Therefore, first he shocks his audience and then he conquers it, when the reader/spectator's perplexity is superseded by the lesson of the absurd. Ionesco and his fellow playwrights – Samuel Beckett, Arthur Adamov, Jean Genet – give deep meanings to the absurd (or in other terms, the lack of sense) and give a literary aspect to the philosophical concept in order to convert it into a theatrical movement. I will study three plays in particular – *The Bald Soprano*, *The Lesson* and *The Chairs* – given the fact that they embody the type of deconstruction made by Ionesco in his art's construction. My analysis is based on literary pragmatics.

**Keywords:** theatrical conventions, theatre of the absurd, deconstruction, reader, spectator.

Nihiliste par vocation, Ionesco réfute toute influence philosophique, pour lui le théâtre n'étant pas le langage des idées, et pourtant les idées percent à travers les infractions de toute sorte qu'il met en œuvre, apparemment pour choquer et divertir, en réalité pour donner à réfléchir. Il y a dans ses pièces au moins quatre catégories de transgressions : conventionnelles, conversationnelles, logiques et comportementales, que nous étudierons dans *La Cantatrice chauve*, *La Leçon* et *Les Chaises*, qui illustrent le mieux, dans notre

---

<sup>1</sup> Université de Pitești, Pitești. alexandrinamustatea@gmail.com.

opinion, le type de déconstruction qu'opère Ionesco dans la construction de son art. Notre démarche analytique s'inscrit ainsi dans l'horizon de la pragmatique littéraire.<sup>2</sup>

### Transgressions conventionnelles

Aux prises avec les lieux communs de la littérature en général et du théâtre en particulier, Ionesco déconstruit, dans les pièces mentionnées ci-dessus, les conventions théâtrales, dénonçant d'emblée tout contrat avec le lecteur/spectateur par le bouleversement de son horizon d'attente. Aussi va-t-il choquer son public avant de le conquérir, une fois la perplexité de celui-ci dépassée, lui enseignant la leçon de l'absurde.

Rien n'échappe à la « fureur » iconoclaste du dramaturge, la déstructuration des conventions génériques débutant par les titres et les sous-titres. Si *La Leçon* et *Les Chaises* sont des titres thématiques, renvoyant aux sujets des pièces en question, les choses sont différentes dans le cas de *La Cantatrice chauve*. Apparemment un titre anthroponymique, en réalité c'est un anti-titre, car le personnage annoncé n'existe pas ; il n'y en a qu'une simple mention dans l'échange ci-dessous :

Le Pompier : A propos, et la Cantatrice chauve ?

M<sup>me</sup> Smith : Elle se coiffe toujours de la même façon.<sup>3</sup>

Il est évident que le dramaturge parodie le rôle de préfixe du titre, manipulant son lecteur/spectateur. Il dirige l'attention de celui-ci sur une fausse piste, attisant sa curiosité par la stratégie de la temporisation, pour le laisser jusqu'à la fin sur sa faim. L'effet escompté *a posteriori* est celui de lui faire comprendre qu'il est en présence d'un type différent de théâtre, où l'absurde prend le devant de la scène.

---

<sup>2</sup> Nous reprenons ici certaines idées exprimées dans notre article « La Communication vide dans le théâtre de Ionesco », paru dans *Recherches ACLIF, Jeux et enjeux de la communication (im)possible*, Actes du XVI<sup>e</sup> Séminaire de Didactique Universitaire, Constanța, 2009, p. 69 à 82 (ISSN 1842-7278, www.editura echinox.ro).

<sup>3</sup> Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve* suivie de *La leçon* (Paris : Gallimard, collection Folio, 1972), scène XI, 70.

Les sous-titres des pièces représentent également des infractions par rapport à la norme courante, mimant le mélange des genres promu par les Romantiques, alors qu'en réalité ils sont toujours des indicateurs d'anti-théâtralité. L'apparente hésitation entre le comique et le tragique, telle qu'elle est véhiculée par les sous-titres de la *Leçon – drame comique* et des *Chaises – farce tragique*, n'a rien à voir avec l'insertion de moments comiques dans le drame ou d'éléments tragiques dans la farce, mais, tout comme le sous-titre de la *Cantatrice – anti-pièce*, ce sont des signaux de nature métatextuelle<sup>4</sup>, renvoyant aux espèces dramatiques *sui generis* dans lesquelles l'auteur range ses pièces et, implicitement, aux contenus thématiques de celles-ci, où le personnage principal est en fin de compte le langage lui-même et les problèmes de communication. En les mettant en scène, Ionesco met en discussion la théâtralité même, par l'intermédiaire de l'argumentation vide de sens, qui sera d'ailleurs la principale stratégie discursive de l'anti-théâtre dans son ensemble. Ce qui se cache derrière cette ambiguïté de surface c'est sans doute le vouloir du dramaturge d'attirer l'attention sur les dangers de la non communication et, en même temps, sur la condition tragi-comique de l'homme moderne.

Toujours dans la catégorie des infractions génériques, il faut placer la façon dont Ionesco traite les didascalies. Celles-ci représentent traditionnellement des indications scéniques à l'usage des réalisateurs de spectacles, apportant des informations plus ou moins détaillées sur le décor, les costumes, les attitudes et le jeu des acteurs, etc. Si les spectateurs en sont les bénéficiaires immédiats, sans les connaître dans leur littéralité, le lecteur entre en contact direct avec leur texte, à titre informatif et de manière facultative, et en tant qu'éléments paratextuels, ils n'affectent en rien l'évolution de l'intrigue. Cela fait que normalement les didascalies sont des textes techniques, fonctionnels, objectifs, sans intention esthétique et donc non marqués stylistiquement.

Les choses se passent différemment dans le cas de la *Cantatrice*, par rapport aux deux autres pièces, qui s'inscrivent, de ce point de vue, plus ou moins dans la tradition, les didascalies y jouant leur rôle indiciel. On pourrait

---

<sup>4</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris : Seuil, collection « Poétique », 1982), 16.

quand même signaler une transgression de nature quantitative dans *La Leçon*, où il existe une didascalie qui s'étend sur deux pages entières et qui dresse des portraits et décrit des actions.

*La Cantatrice chauve* débute par une didascalie totalement atypique :

Intérieur bourgeois, avec des fauteuils anglais. Soirée anglaise. M. Smith, Anglais, dans son fauteuil anglais et ses pantoufles anglais, fume sa pipe anglaise et lit un journal anglais, près d'un feu anglais. Il a des lunettes anglaises, une petite moustache grise, anglaise. A côté de lui, dans un fauteuil anglais, M<sup>me</sup> Smith, Anglaise, raccommode des chaussettes anglaises. Un long moment de silence anglais. La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais.<sup>5</sup>

Il est bien évident que la répétition de l'adjectif *anglais* y est une marque stylistique. Il n'est pas un simple adjectif qualificatif, mais une épithète qui attire l'attention du lecteur sur le fait que cette didascalie est différente, agissant par conséquent comme un signal d'alarme. L'infraction par rapport à la convention de non stylisticité du paratexte incite le lecteur à reconsidérer le statut même de la didascalie et, corrélativement, son propre rôle dans la relation avec le texte. Si l'on y ajoute le fait que la représentativité scénique de l'adjectif n'est que partielle, vu que l'anglicité, dans son abstraction même, ne peut qualifier des référents comme *feu*, *silence*, *coups* de pendule, tout comme un *fauteuil*, une *pipe* ou des *chaussettes* ne sont pas perceptiblement anglais sur la scène, la contrariété du lecteur est totale et désormais il restera aux aguets. C'est la manière de Ionesco de déconstruire les conventions théâtrales, tout en construisant son propre lecteur. Il faut donc y voir une vraie *stratégie scripturale*<sup>6</sup>. Le dramaturge laisse entendre deux voix : une qui prend au sérieux le rôle indicial du paratexte et une autre, en disposition ludique, qui se moque des conventions, en les parodiant. Aussi la lecture de la didascalie de facultative devient-elle obligatoire, car elle n'est plus en marge du texte, elle est de la littérature tout court.

---

<sup>5</sup> Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, scène I, 11.

<sup>6</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula* (Bucarest : Univers, 1991), 86.

Les trois pièces en discussion ne respectent pas non plus deux autres composantes conventionnelles du texte dramatique, qui forment son ossature même : l'intrigue et les personnages.

Au point de vue de l'intrigue, rien ne se passe dans *La Cantatrice*. Tout tourne autour de la visite des Martin chez les Smith et de l'apparition intempestive du pompier. Ce sont les seuls faits narrativement résumables. Pour le reste, le dialogue, normalement véhicule de l'action, où il y a simultanément, antériorité ou postériorité entre le dire et le faire, dans le sens que la parole exprime des faits et des événements passés, actuels ou à venir, ne transmet rien qui puisse constituer une vraie intrigue. Il ne fait que jouer, de manière parodique, le jeu de l'argumentation à propos de platitudes ou d'absurdités. Ionesco prend en dérision le mécanisme vide des débats, formes sans substance, que l'on peut remplir de quoi que ce soit. Il s'avère être un bon connaisseur de la rhétorique classique, mettant ses personnages dans la posture d'en utiliser les formules plus ou moins figées pour ne rien dire. C'est encore sa manière de faire signe d'anti-théâtralité à ses spectateurs/lecteurs.

La parodie va jusqu'à mimer un simulacre d'intrigue, le personnage du Pompier produisant un enchaînement cocasse de relations de parenté dans ce qu'il nommera l'anecdote du *Rhume*, où évidemment rien ne se passe non plus, parfaite démonstration du fait que la cohésion et la cohérence ne vont pas nécessairement ensemble :

« Le Rhume » : mon beau-frère avait, du côté paternel, un cousin germain dont un oncle maternel avait un beau-père dont le grand-père paternel avait épousé en secondes noces une jeune indigène dont le frère avait rencontré, dans un de ses voyages, une fille dont il s'était épris et avec laquelle il eut un fils qui se maria avec une pharmacienne intrépide qui n'était autre que la nièce d'un quartier-maître inconnu de la Marine britannique et dont le père adoptif avait une tante parlant couramment l'espagnol [...]»<sup>7</sup>

Dans *La Leçon* il existe une trame narrative minimale, une intrigue quasi policière : une jeune fille allègre, bachelière en sciences et en lettres qui veut préparer un « Doctorat Total » se présente à l'appartement du professeur,

---

<sup>7</sup> Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, scène VIII, 61.

un vieillard timide et prévenant, afin de prendre des cours particuliers. À mesure que la leçon avance de l'arithmétique au cours de langue, on assiste à un changement d'attitude des protagonistes, avec inversion des rôles entre dominant et dominé, ce qui finira par le meurtre de l'élève, le quarantième de la journée, d'après le constat de la bonne, elle-même en position de force de plus en plus évidente. Au-delà des paroles apparemment innocentes du début de la pièce se cache le désir de pouvoir du professeur, de plus en plus tyrannique, occasion pour Ionesco de mettre au premier plan le pouvoir maléfique de la parole qui tue. L'absurde s'y manifeste par des ruptures au niveau communicationnel et interhumain, ce qui reçoit des accents au moins angoissants sinon tragiques.

*Les Chaises* mettent en scène deux vieillards, mari et femme, qui vivent isolés sur une île, l'homme ayant à transmettre à l'humanité un message universel. Pour ce faire, il engage un orateur qui est supposé tenir un discours devant un public nombreux. La salle de conférence est pleine de chaises vides, qui s'accumulent d'un moment à l'autre. Les deux vieillards dialoguent avec les invités invisibles et finalement ils se jettent dans l'eau, au moment où l'orateur arrive. Mais celui-ci s'avère être sourd-muet, incapable de produire autre chose que des sons désarticulés, vides de sens.

Quant aux personnages, ils s'éloignent considérablement de ceux imposés par la tradition littéraire, porteurs à leur tour de l'anti-théâtralité qui gouverne l'espace dramatique ionescien. Si les protagonistes de *La Leçon* manifestent encore quelques résidus de « normalité » – étant capables de ruse, de manipulation, d'arrière-pensées, ceux de *La Cantatrice* et des *Chaises* ne sont que des figures mécaniques, des marionnettes souvent interchangeable, impliquées dans des dialogues sans rime ni raison, mimant la communication.

### **Transgressions conversationnelles**

Aux transgressions de nature générique, qui visent la déstructuration des conventions théâtrales, s'ajoutent les infractions conversationnelles. Elles concernent les lois de discours<sup>8</sup> – lois de sincérité, d'informativité, d'exhaustivité

---

<sup>8</sup> Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire* (Paris : Hermann, 1972).

et de pertinence, respectivement les maximes conversationnelles<sup>9</sup> – maximes de quantité, de qualité (de l'information), de relation (ou pertinence) et de modalité, qui se superposent jusqu'à un certain point.

Les plus courantes sont celles qui contreviennent à la quantité et à la pertinence des informations transmises. Un exemple significatif à cet égard est le simulacre de dialogue par lequel débute la *Cantatrice*, dont nous reproduisons quelques lignes :

Mme. Smith : - Tiens, il est neuf heures. Nous avons mangé de la soupe, du poisson, des pommes de terre au lard, de la salade anglaise. Les enfants ont bu de l'eau anglaise. Nous avons bien mangé, ce soir. C'est parce que nous habitons dans les environs de Londres et que notre nom est Smith.

M. Smith, continuant sa lecture, fait claquer sa langue.

Mme. Smith : - Les pommes de terre sont très bonnes avec le lard, l'huile de la salade n'était pas rance. L'huile de l'épicier du coin est de bien meilleure qualité que l'huile de l'épicier d'en face, elle est même meilleure que l'huile de l'épicier du bas de la côte. Mais je ne veux pas dire que leur huile à eux soit mauvaise.

M. Smith, continuant sa lecture, fait claquer sa langue.

Mme. Smith : - Pourtant, c'est toujours l'huile de l'épicier du coin qui est la meilleure...

M. Smith, continuant sa lecture, fait claquer sa langue.

Mme. Smith : - Mary a bien cuit les pommes de terre, cette fois-ci. La dernière fois elle ne les avait pas bien fait cuire. Je ne les aime que lorsqu'elles sont bien cuites.

M. Smith, continuant sa lecture, fait claquer sa langue.<sup>10</sup>

Mme Smith y produit neuf interventions de suite, auxquelles la « réplique » de M. Smith est la même – il fait claquer sa langue en continuant de lire son journal anglais. C'est que les dires de sa femme ne lui apportent rien de nouveau, car elle ne fait que de lui décrire le dîner qu'ils viennent de finir. De plus, elle enchaîne bon nombre des banalités, de choses superflues, signalant au lecteur/spectateur le vide de sa pensée et la stéréotypie de la vie du couple.

---

<sup>9</sup> Herbert Paul Grice, « Logique et conversation », in *Communications*, no 30 (1979) : 57-72.

<sup>10</sup> Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, scène I, 12.

Ce genre de charabia dépourvu d'intérêt et de pertinence informationnels abonde dans les trois textes en discussion.

L'équilibre entre le taux d'informations nécessaires, insuffisantes et excessives est le plus souvent bouleversé, dans tous les sens, créant un véritable chaos quantitatif, qui accompagne le manque de substance des échanges verbaux.

### **Transgressions logiques**

Ce qui s'inscrit parfaitement dans la définition courante de l'absurde est le manque de logique des propos et des actes des personnages. Au point de vue des échanges verbaux, les infractions de nature logique sont dues essentiellement au non-respect des règles de cohérence discursive<sup>11</sup>. Les règles de répétition, de progression, de non-contradiction et de relation dans leur fonctionnement simultané assurent la cohérence du discours/texte.

Selon la règle de répétition, pour qu'un discours/texte soit cohérent, il doit contenir dans son développement linéaire des éléments récurrents (pronominalisation, anaphore, article défini, déictiques, inférences, présuppositions) qui permettent à une séquence de s'intégrer dans son environnement linguistique.

Formellement, les dialogues ionesciens obéissent le plus souvent à cette règle, les malentendus qui vont jusqu'à l'absurde étant provoqués par la confusion que font les personnages entre le mot et la chose, plus exactement entre le signifiant et le référent comme dans l'exemple ci-dessous, extrait de la *Cantatrice* :

Mme. Smith : - La pauvre Bobby.

M. Smith : - Tu veux dire « le » pauvre Bobby.

Mme. Smith : - Non, c'est à sa femme que je pense. Elle s'appelait comme lui, Bobby, Bobby Watson. Comme ils avaient le même nom, on ne pouvait pas les distinguer l'un de l'autre quand on les voyait ensemble.

---

<sup>11</sup> Jean-Denis Moffet, *Je pense donc j'écris* (Saint-Laurent : ERPI, 1993), 59-65.



Ce n'est qu'après sa mort à lui, qu'on a pu vraiment savoir qui était l'un et qui était l'autre. Pourtant, aujourd'hui encore, il y a des gens qui la confondent avec le mort et lui présentent des condoléances.<sup>12</sup>

Le personnage y commet une série de confusions : tout d'abord les deux Bobby Watson ne peuvent pas être distingués l'un de l'autre lorsqu'ils sont en présence, parce qu'ils portent le même nom : de plus les articles *le* et *la* sont employés à tort et à travers, de sorte que c'est le mort qui reçoit les condoléances, et non pas sa veuve.

La règle de progression postule qu'un discours/texte est cohérent si son développement s'accompagne d'un apport sémantique constamment renouvelé. Le facteur de base qui assure la cohérence sémantique c'est l'articulation du discours en thèmes et en rhèmes. De plus, la continuité thématique y est essentielle.

*La Cantatrice chauve* abonde en échanges où la discontinuité thématique est la source de l'absurde à valence comique.

Mme. Martin : - J'aime mieux un oiseau dans un champ qu'une chaussette dans une brouette.

M. Smith : - Plutôt un filet dans un chalet, que du lait dans un palais.

M. Martin : - La maison d'un Anglais est son vrai palais.

Mme Smith : - Je ne sais pas assez d'espagnol pour me faire comprendre.

Mme. Martin : - Je te donnerai les pantoufles de ma belle-mère si tu me donnes le cercueil de ton mari.

M. Smith : - Je cherche un prêtre monophysite pour le marier avec notre bonne.<sup>13</sup>

Selon la règle de non-contradiction, un discours/texte est cohérent si son développement linéaire n'introduit aucun élément qui contredise un contenu posé ou présupposé par une occurrence antérieure ou déductible de celle-ci par inférence ou qui présente des informations en contradiction avec les connaissances du monde du destinataire.

---

<sup>12</sup> Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, scène I, 16-17.

<sup>13</sup> Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, scène XI, 73.

Dans l'univers ionescien, les pendules frappent autant de coups que bon leur semble, et si l'on frappe à la porte c'est qu'il n'y a le plus souvent personne, ce qui contrevient au bon sens commun.

*La Cantatrice chauve* joue beaucoup sur la transgression de cette règle, soulignant l'absurde des propos des protagonistes :

Mme Smith : - C'est triste pour elle d'être demeurée veuve si jeune.

M. Smith : - Heureusement ils n'ont pas eu d'enfants. [...]

Mme Smith : - Mais qui prendra soin des enfants ? Tu sais bien qu'ils ont un garçon et une fille. Comment s'appellent-ils ?<sup>14</sup>

La règle de relation pose comme condition de cohérence que les faits dénotés soient reliés entre eux. La relation se réalise le plus souvent par des connecteurs, qui établissent entre les états de chose en question des rapports de cause, de condition, de conséquence, etc.

Ce qui se passe chez Ionesco, c'est que souvent l'emploi des connecteurs n'assure aucunement la congruence des faits mis face à face, puisque les raisonnements de type causal, conditionnel, final ou autres sont maltraités :

Mme Smith : - Nous avons bien mangé, ce soir. C'est parce que nous habitons dans les environs de Londres et que notre nom est Smith.<sup>15</sup>

Le non-respect de cette règle s'accompagne parfois de la discontinuité thématique :

Mme Smith : - L'automobile va très vite, mais la cuisinière prépare mieux les plats.

M. Smith : - Ne soyez pas dindons, embrassez plutôt le conspirateur.<sup>16</sup>

Ce qui est paradoxal dans le discours des personnages c'est le respect des règles de la grammaire et de la rhétorique, la bonne construction formelle étant contredite par les fractures logiques qui anéantissent le sens. Comme

---

<sup>14</sup> Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, scène I, 18.

<sup>15</sup> Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, scène I, 11.

<sup>16</sup> Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, scène XI, 74.

nous le disions ailleurs<sup>17</sup>, Ionesco crée une syntaxe asémantique, introduisant dans les moules de l'argumentation des énoncés disparates, sans continuité thématique, incongruents, de plus en plus absurdes, à mesure que les pièces avancent, pour finir dans un véritable délire verbal grotesque et agressif, frisant la folie :

Mme Martin : - Cactus, Coccyx ! coccus ! cocardar ! cochon !

Mme Smith : - Encaqueur, tu nous encaques.

M. Martin : - J'aime mieux pondre un œuf que voler un bœuf.<sup>18</sup>

Dans *Les Chaises*, le discours de l'orateur est complètement déstructuré, simple articulation de sons cacophoniques :

He, Mme, mm, mm.

Ju, gou, heu, hou.

Heu, heu, gu, gou, gueue.<sup>19</sup>

### **Transgressions comportementales**

Ce type de transgression est lié au non-respect des conventions sociales ou du code des convenances.

Les cas les plus représentatifs à cet égard sont ceux des bonnes, celle de *La Cantatrice* :

La Bonne : - Pourquoi êtes-vous venus si tard ! Vous n'êtes pas polis. Il faut venir à l'heure. Compris ? Asseyez-vous quand même là, et attendez maintenant.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Alexandrina Mustătea, *La Communication vide dans le théâtre de Ionesco*, 80.

<sup>18</sup> Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, scène XI, 76.

<sup>19</sup> Eugène Ionesco, *Les Chaises* (Paris : Gallimard, 1958), 169.

<sup>20</sup> Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, scène III, 23.

et celle de *La Leçon* :

La Bonne gifle, par deux fois, avec bruit et force, le Professeur qui tombe sur le plancher, sur son derrière ; il pleurniche.

La Bonne : - Petit assassin ! Salaud ! Petit dégoûtant ! Vous vouliez me faire ça à moi ! [...] Et je vous ai bien averti, pourtant, tout à l'heure encore : l'arithmétique mène à la philologie, et la philologie mène au crime...<sup>21</sup>

Les deux sont totalement impolies, voire même rudes et agressives, la première face aux invités, la seconde dans ses rapports avec le professeur.

Nous sommes en présence de deux discours autoritaires, non fondés, étant donné la position d'infériorité des bonnes par rapport aux invités, respectivement au professeur. Elles élargissent la sphère de leurs attributions, en y incluant « l'éducation des adultes ». Il s'agit ici d'une présupposition pragmatique, qui équivaut à une des conditions préliminaires de réussite d'un acte de langage. Donner un ordre, faire des réprimandes, proférer des injures, attaquer verbalement et physiquement quelqu'un, présuppose que le locuteur et son allocutaire se trouvent dans une relation hiérarchique telle qu'elle permette au premier d'avoir une telle attitude, un tel comportement face au second, ce qui, de toute évidence, n'est pas le cas ici. L'absurde relève de ce que, au lieu de réagir conformément aux attentes du récepteur, les Martin, respectivement le Professeur se comportent comme des enfants sermonnés par un adulte, se sentant coupables. Dans le monde réel, la non satisfaction d'une condition préliminaire de réussite d'un acte de langage entraîne inévitablement l'échec de l'acte en question. Dans un univers absurde, au contraire, elle en garantit le succès.

---

<sup>21</sup> Eugène Ionesco, *La Leçon*, 113.

## Conclusion

Dans les pièces qui ont fait l'objet de notre analyse, Eugène Ionesco est aux prises avec le monde et avec le monde des lettres. Pour édifier son propre univers dramatique et finalement pour imposer un mode différent de percevoir le théâtre, il met en œuvre un ample travail de déstabilisation des conventions de toute sorte. Mais il le fait dans certaines limites, qui assurent la lisibilité des pièces. Son anti-théâtre montre avec emphase son anti-théâtralité, provoquant le lecteur/spectateur à voir, au-delà des choses absurdes qui peuplent un monde à l'envers, l'absurde même de la condition humaine. Les thèmes que les textes véhiculent et qui seront repris et diversifiés par les pièces ultérieures sont la crise de la communication, paradoxalement par un excès communicationnel vide de sens, l'absence, la solitude au milieu de la foule, la réification, la déshumanisation par la violence, le vide ontologique.

Que Ionesco ait contrarié son premier public au risque de le perdre en tant que lecteur ou spectateur est hors de doute. Qu'il ait gagné le pari avec la littérature est tout aussi évident. La preuve en est son statut de dramaturge classique appartenant de plein droit au patrimoine culturel de l'humanité.

## BIBLIOGRAPHIE

- Ducrot, Oswald. *Dire et ne pas dire*. Paris : Hermann, 1972.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Bucarest : Univers, 1992.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.
- Grice, Herbert Paul. « Logique et conversation », *Communications*, no 30 (1979) : 57-72.
- Ionesco, Eugène, *La Cantatrice chauve* suivie de *La leçon*. Paris : Gallimard, Collection Folio, 1972.
- Ionesco, Eugène. *Théâtre*, tome II. Paris : Gallimard, 1958.
- Moffet, Jean-Denis, *Je pense donc j'écris*. Saint-Laurent : ERPI, 1993.
- Mustățea, Alexandrina, « La Communication vide dans le théâtre de Ionesco », *Recherches ACLIF, Jeux et enjeux de la communication (im)possible*, Actes du XVI<sup>e</sup> Séminaire de Didactique Universitaire, Constanța, 2009 (ISSN 1842-7278, [www.editura echinox.ro](http://www.editura echinox.ro)).

*Alexandrina Mustățea* is Professor at the University of Pitești. She has directed the Literature Department of the University of Pitești and the Centre de Recherches sur L'imaginaire. Texte, Discours, Communication. Images. Her main teaching and research topics are French literature (18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries), poetics, textual stylistics, argumentative rhetoric, literary pragmatics. She participated to many international conferences and wrote several articles and books, among which: Tradition et innovation dans la poésie française. Interprétations parallèles; Elemente pentru o poezie integrată; De la transtextualité à la pragmatique littéraire. Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle; Introducere în pragmatica textului literar; La Dissertation. Approche pragmatique.