VOIX ET INTERTEXTUALITÉ DANS LE THÉÂTRE DE L'ABSURDE. ÉTUDE DE CAS : E. IONESCO, *LA CANTATRICE CHAUVE*[1]

LILIANA IONESCU-RUXĂNDOIU[2]

Abstract. The paper attempts to identify some characteristics of the functioning of polyphony and intertextuality in the theatre of the absurd. The research is based on the analysis of the dialogues in a well-known play by E. Ionesco: *La cantatrice chauve* (The bald singer)

The author distinguishes between the characters' communicative behaviour and the playwright's general attitude as revealed by the text as a whole. Characters' discourse is polyphonic only as far as it does not belong to them. It is made up of pre-existing texts, mechanically uttered, and of fake anecdotes of questionable sources, seemingly recirculated.

The playwright position it is connected with polyphony as far as it involves the parody of a conversation style considered typical of certain middle-class groups in the modern society.

Key words: polyphony, heteroglossia, multivocality, intertextuality, theatre of the absurd.

1. OBSERVATIONS PRÉLIMINAIRES

La scission et le mélange des voix dans le texte littéraire ont été étudiés surtout dans le roman. La discussion qui suit se propose d'examiner comment se produisent ces phénomènes dans un type particulier de texte dramatique, appelé par son créateur *anti-pièce*, à savoir dans la *Cantatrice chauve* (Cc) de E. Ionesco. Nous nous proposons aussi de déterminer le rôle de l'intertextualité dans ce processus ainsi que ses formes de réalisation discursive. Comme dans la majorité des pièces illustratives pour le théâtre de l'absurde, dans cette pièce aussi il y a un gouffre entre la forme du texte, qui fait appel aux procédés comiques par excellence, frisant souvent la bouffonnerie, et l'idée bouleversante et angoissante de la non-communication, qu'elle transmet. La Cc a été définie comme un logodrame (Golopentia 1996 : 40).

Notre approche trouve son fondement théorique dans la pensée de M. Bakhtine (1970, 1982), mais aussi dans certaines interprétations et développements ultérieurs de ses

[1] L'article développe la communication *Voix et intertextualité dans le théâtre de l'absurde. Etude de cas : E. Ionesco, La cantatrice chauve,* présentée au colloque international *Polyphonie et Intertextualité dans le Dialogue. Le XII Congrès International sur l'Analyse du Dialogue*, Barcelona (Espagne), organisé par l'Université Pompeu Fabra (15−18 septembre 2009).

[2] Université de Bucarest, lilianarux@gmail.com.

RRL, **LIX**, *3*, p. 259–266, Bucureşti, 2014

BDD-A2716 © 2014 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 17:12:43 UTC)

idées, qu'on doit, entre autres, à J. Mey (1998). Pour la pragmatique du théâtre, nous avons fait appel à quelques suggestions offertes par D. Maingueneau (1990) et par S. Golopentia (1996). Les informations sur le théâtre de l'absurde proviennent de l'excellente monographie de Martin Esslin (1971 / 1977).

La position que nous adopterons ici est celle du lecteur ; nous ferons abstraction des aspects concernant la représentation scénique de la pièce.

2. REMARQUES THÉORIQUES ET TERMINOLOGIQUES

Dans ce qui suit, nous ferons la distinction entre polyphonie, plurilinguisme (ou hétéroglossie) et plurivocalité.

Le terme de polyphonie semble avoir dans la conception de Bakhtine une signification à part, désignant une particularité des romans de Dostoïevsky – et peut-être d'autres écrivains aussi -, où les voix des personnages ont une autonomie spéciale, ne servant pas de porte-parole de la voix de l'auteur, mais résonnant à côté de cette voix et s'entrelaçant d'une manière complètement originale avec toutes les autres voix, y compris la voix de l'auteur (Bakhtine 1970: 9-10). Dans ce sens restreint, le terme ne paraît pas approprié pour décrire la relation entre les voix des personnages et celle de l'auteur dans la pièce de Ionesco. Par conséquent, nous utiliserons seulement les termes de plurilinguisme (ou hétéroglossie) et de plurivocalité.

Le plurilinguisme désigne l'existence objective des voix différentes dans un texte, déterminée par la diversité sociale des personnages. La plurivocalité se réfère à la relation entre les voix des personnages, explicable par l'orientation dialogique générale du discours, qui réclame l'adaptation réciproque des langages des interlocuteurs, et se réfère aussi à la relation entre ces voix et la voix de l'auteur.

M. Bakhtine considère que, dans le discours littéraire, c'est l'auteur qui orchestre tant le plurilinguisme que la plurivocalité des langages (Bakhtine 1982 : 118). En ce qui concerne le plurilinguisme, le rôle de l'auteur est celui de refléter fidèlement, par le choix des formes linguistiques attribuées aux personnages, leur diversité objective (passive – comme l'appelle J. Mey 1999 : 159). Dans la Cc, le problème du plurilinguisme se pose d'une manière tout à fait particulière. La plurivocalité implique une intervention plus active de l'auteur. Il a la possibilité de se détacher, à des degrés variables, des langages étrangers des personnages – sans détruire les horizons socio-idéologiques dissimulés par leur plurilinguisme –, et à les contraindre de servir ses intentions. La mesure où l'auteur perçoit ces langages comme étrangers détermine le degré de réfraction de ses intentions (Bakhtine 1982 : 156). Dans la Cc, ce degré est très haut, parce qu'il y a une rupture entre le langage des personnages et celui de l'auteur.

Aux concepts de Bakhtine, J. Mey ajoute le concept de non-vocalité (*unvoicing*) pour se référer à un univers du discours déformé, où il n'y a pas de dialogue, mais seulement des monologues disjoints. Les personnages n'expriment pas de points de vue et ne sont pas intégrés dans un cadre social spécifique, qui réclame une activité coopérative (pour la communication, comprendre et se faire comprendre). En perdant leur voix, les personnages sont condamnés à une manière répétitive et individualiste de parler (Mey 1999 : 227-228). C'est le cas des personnages de Cc.

BDD-A2716 © 2014 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 17:12:43 UTC)

3. LA SPÉCIFICITÉ D'UN LOGODRAME : LA Cc

Bakhtine fait la remarque qu'à la différence du roman, dans le théâtre, il n'y a pas un langage compréhensif, qui dialogue avec tous les autres langages, il n'y a pas un second dialogue non dramatique (*ibid*. :118). En d'autres termes, à la différence du texte narratif, dans le texte dramatique proprement dit, l'auteur se manifeste comme une entité toujours extérieure au monde fictionnel qu'il crée ; il semble le contempler tout à fait comme ses lecteurs, sans avoir la possibilité d'y intervenir directement.

Et pourtant**,** dans la Cc, c'est la voix de l'auteur qui est la plus importante, même quand elle n'est qu'une voix d'arrière plan, qui ne se fait pas entendre directement, mais qui module décisivement les voix des personnages. Ce fait est strictement corrélé avec la structure particulière de cette pièce, où il n'y a pas d'action, d'intrigue, de conflit ou de vrais personnages. Les personnages ne peuvent être distingués ni par leur comportement, ni par leurs actions, ni par leur nom. Dans les deux couples, Smith et Martin, le mari et la femme n'ont pas de prénoms et leurs patronymiques sont des plus banaux, la bonne a un prénom très commun, typique pour sa condition, et le Capitaine des Pompiers n'a pas de nom. Cette manière de désigner les personnages renvoie aux farces médiévales françaises, à la *commedia dell'arte* ou aux *Fastnachtsspiele* allemands (Esslin 1971 : 310). En faisant appel aux personnages prototypiques, non individualisés, Ionesco donne une valeur de généralité à l'idée exprimée par la pièce. En réalité, l'auteur est le maître incontestable, qui dirige le jeu, ses personnages n'étant que de simples marionnettes. Il y a dans ce fait un reflet de sa passion avouée pour les spectacles de guignols (*Notes-contrenotes* 1962 : 8).

Les règles constitutives du texte dramatique proprement dit n'impliquent qu'une seule possibilité de manifestation directe de la voix de l'auteur : les structures paratextuelles et surtout les didascalies. La démarche interprétative du lecteur doit tenir compte de la double série de repères : textuels et paratextuels, fournis par le texte.

Dans la Cc, tant dans les didascalies, que dans le texte proprement dit, il y a un mélange entre la voix de l'auteur et les voix des personnages, qui se manifeste sous des formes spécifiques.

(A) *Les didascalies : insinuation des voix des personnages dans la voix de l'auteur*

Les didascalies qui précèdent la première scène de la pièce contiennent des signaux de la non-neutralité de l'auteur, suggérant son attitude moqueuse par rapport au monde fictionnel représenté dans le texte. Il s'agit de la répétition obstinée de l'adjectif *anglais*, qui accompagne tous les noms présents dans la description de la situation communicative:

(1) Intérieur bourgeois *anglais*, avec des fauteuils *anglais*. Soirée *anglaise*. M. Smith, *Anglais*, dans son fauteuil *anglais* et ses pantoufles *anglaises*, fume sa pipe *anglaise* et lit un journal *anglais*, près d'un feu *anglais*. […] (21).

L'auteur nous offre la clé de lecture pour son texte, en simulant une adaptation de son discours au discours des personnages, procédé similaire au discours indirect libre, cet adjectif étant présent aussi dans les répliques de Mme. Smith dans cette scène :

(2) Nous avons mangé […] de la salade *anglaise*. Les enfants ont bu de l'eau *anglaise*. Elle ne demande jamais à boire de la bière *anglaise*, etc.

BDD-A2716 © 2014 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 17:12:43 UTC)

On trouve ici un premier indice d'une diphonie du mot. Le discours de l'auteur est perçu par le lecteur comme un discours étranger par rapport à son discours réel ou possible, dans une langue étrangère. Cette plurivocalité du discours de l'auteur contient une forte suggestion du fait que le texte suivant doit être lu en tant que texte parodique et polémique. Il faut remarquer que toutes les autres didascalies sont homoglossiques, ce qui confirme la fonction spéciale de la première didascalie.

(B) *Le texte proprement dit*

(a) La relation auteur – personnages: caractérisation générale

Malgré les différences entre le roman et le théâtre remarquées par M. Bakhtine, les deux genres présentent assez de ressemblances. Il s'agit surtout de l'existence d'une source unique, invisible, des répliques débitées par les personnages, qui fonctionne grâce au même type de mécanisme artistique. Celui-ci implique la capacité de l'auteur de se multiplier dans un nombre variable d'entités communicatives. Tout à fait comme le narrateur dans la prose, l'archiénonciateur, comme on l'appelle pour le théâtre (Maingueneau 1990 : 141-142), ne représente, en dernière instance, qu'une autre forme de manifestation de l'hétéroglossie de l'auteur.

Mais le monde fictionnel créé par Ionesco dans la Cc est peuplé de personnages dont la manière de parler est assez inhabituelle. Dès la première scène de la pièce, on a la sensation d'un fonctionnement bizarre du dialogue tant au niveau de chaque réplique, qu'au niveau des échanges verbaux proprement dits. Dans cette scène, on est frappé par le manque d'orientation dialogique du discours des personnages et par le manque de corrélation dialogique entre leurs langages. Les règles normales du comportement communicatif ne sont pas respectées. Mme Smith ne semble pas parler pour être comprise et son mari ne l'écoute pas (il lit le journal) et ne lui répond pas. Au niveau des relations communicatives, on a à faire à un cas de non vocalité. En plus, les mots prononcés par le personnage qui parle ne reflètent pas son individualité ou ses intentions. Ils semblent étrangers dans sa bouche. La place du plurilinguisme naturel a été donc prise par une sorte d'aglossie : le manque d'un langage individuel. Cette constatation est également valable pour les autres personnages.

On a dit que le paradoxe spécifique à la Cc est de « voir le monde par l'ouïe », c'est-à-dire de présenter le déclin d'un certain type de société où l'usage mécanique et la stéréotypie du langage, qui a cessé d'être fonctionnel, conduisent à l'annihilation de la personnalité des individus. La non-vocalité et l'aglossie des personnages réfractent, dans le sens de Bakhtine, les intentions de l'auteur.

(b) Insinuation de la voix de l'auteur dans les voix des personnages

Si dans le cas des personnages de Ionesco il n'y a pas d'influences réciproques entre leurs langages, parce que ces langages ne diffèrent pas entre eux, comment le problème de la plurivocalité se pose-t-il dans cette pièce ? La voix étrangère, dont parlait Bakhtine, existe, mais elle est toujours représentée par la voix de l'auteur. Quels sont les indices du fait que, derrière les mots des personnages il se cache une autre voix, assez différente et différemment orientée ? D'une part, il s'agit des distorsions des structures figées, qui contredisent la mécanique du parler des personnages, en témoignant de l'attitude moqueuse de l'auteur. D'autre part, ces indices sont liés à l'intertextualité, qui s'explique aussi par l'immixtion d'une voix étrangère dans le monde fictionnel. Ces deux types d'indices s'entremêlent dans le texte.

BDD-A2716 © 2014 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 17:12:43 UTC)

Pour la plupart des situations ce fait s'explique par la genèse de la pièce. L'auteur confesse qu'il l'a écrite suite à son expérience personnelle consistant à apprendre l'anglais en utilisant le cours *L'Anglais sans peine* de la méthode Assimil (Esslin 1971 : 130–131). Pendant qu'il copiait avec application les conversations imaginées dans ce cours pour mieux les retenir, Ionesco a eu la révélation de ce qu'il appellera plus tard « la tragédie du langage ». Parce que ces conversations n'étaient que des conglomérats de truismes et de clichés, qui reflétaient d'une manière choquante le caractère conventionnel et le formalisme des conversations courantes.

Dans la Cc, on se trouve devant un type *sui generis* d'intertextualité, résultat d'un mélange entre des phrases tirées du manuel Assimil et des phrases caricaturales, parodiant « l'esprit » du manuel, ce qui augmente l'impression générale de grotesque. D'une part, on reconnaît le rituel de la conversation phatique, avec ses formules polies de salutation et d'excuse, les termes d'adresse consacrés, les sujets typiques abordés (l'état de santé des interlocuteurs, le temps, les voyages, l'augmentation des prix, etc.), les stratégies de politesse positive (surtout l'expression soutenue de l'accord avec l'interlocuteur et la censure attentive des expressions du désaccord), qui prévalent. On reconnaît aussi le rituel du récit dans la conversation, avec ses étapes typiques, décrites par G. Jefferson (1978 : 219) : la préface du récit, exprimant l'intention d'une personne de raconter un événement, l'accord des autres d'écouter le récit, le récit proprement dit et l'évaluation finale des participants.

Mais d'autre part, on identifie dans le discours des personnages des phrases, des formules et des expressions qui apparemment respectent les stéréotypies existantes, mais qui en réalité minent le discours de l'intérieur. Il y a une scission entre une voix conformiste, qui continue impassiblement son discours, et une voix étrangère, qui introduit un doute fort concernant sa validité. C'est la voix de l'auteur, dont l'attitude ludique trahit sa présence et son statut d'entité suprême dans ce jeu.

Le signal de ses interventions est un déraillement, surtout sémantique, par rapport aux structures préexistantes, qui prend des formes assez diverses, comme, par exemple :

(a) l'introduction d'une affirmation absurde dans la structure d'une formule consacrée :

(3) dès que nous avons appris que *vous vouliez bien nous faire le plaisir de venir nous voir sans annoncer votre visite* […] (34) ;

(4) M. Martin : Bonne chance et *bon feu* !
Le Pompier : *Espérons-le, pour tout le monde*. (52) ;

(b) l'association entre diverses expressions, sur une base exclusivement formelle :

(5) Le Pompier : […] la mairie prit alors toutes les mesures édictées par les circonstances *à la mode*.
M. Smith : *A la mode de Caen*.
M. Martin : *Comme les tripes*. (45) ;

(6) Le Pompier : […] qui avait fait, à la fille d'un *chef de gare*, un enfant qui avait su *faire son chemin dans la vie*…
Mme. Smith : *Son chemin de fer*.
M. Martin : *Comme aux cartes*. (48) ;

BDD-A2716 © 2014 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 17:12:43 UTC)

(7) Le Pompier : […] dont le père avait un frère […] qui avait pris pour femme une institutrice blonde dont le cousin, *pêcheur à la ligne*…
M. Martin : *À la ligne morte* ? (48) ;

(c) les jeux de mots frisant l'absurde :

(8) Mme. Smith : Le yaourt est excellent pour l'estomac, les reins, l'*appendicite* et l'*apothéose*. (23) ;
(9) Mme. Martin : A la fin, quand on arrive à la grand-mère du *prêtre*, on s'*empêtre*.
M. Smith : Toujours on s'*empêtre* entre les *pattes* du *prêtre*. (49) ;
(10) Mme. Martin : Grâce à vous, nous avons passé un vrai *quart* d'heure *cartésien*. (52) ;

(d) la présence de longues séries synonymiques, qui créent des tautologies :

(11) C'est bien possible, ce n'est pas exclu, c'est plausible et, après tout, pourquoi pas ? (29)

(e) la contradiction logique créée par la manière d'utiliser les antonymes :

(12) C'est une précaution *inutile*, **mais** *absolument nécessaire*. (48).

Aux truismes trouvés dans le cours Assimil, l'auteur ajoute d'autres truismes, créés par lui-même, qui deviennent pour les personnages une source de dispute :

(13) Mme. Smith : […] Pourquoi crois-tu qu'il y aura quelqu'un maintenant ?
M. Smith : Parce qu'on a sonné !
Mme. Martin : Ce n'est pas une raison.
M. Martin : Comment ? Quand on entend sonner à la porte, c'est quelqu'un à la porte, qui sonne pour qu'on lui ouvre la porte.
Mme. Martin : Pas toujours. Vous avez vu tout à l'heure !
M. Martin : *La plupart du temps, si.* (37)

Cette dispute évoque une source livresque : *Bouvard et Pécuchet* de G. Flaubert, dont la présence sous-textuelle est confirmée par les renvois qui suivent à la relation entre la théorie et la pratique :

(14) M. Smith : Moi, quand je vais chez quelqu'un, je sonne pour entrer. Je pense que tout le monde fait pareil et que chaque fois qu'on sonne c'est qu'il y a quelqu'un.
Mme. Smith : *Cela est vrai en théorie*. Mais *dans la réalité*, les choses se passent autrement. Tu as bien vu tout à l'heure. […] *L'expérience nous apprend* que lorsqu'on entend sonner à la porte, c'est qu'il n'y a jamais personne. (38).

La référence au livre de Flaubert est évidente aussi dans la scène où le Pompier est prié de raconter une histoire, parce que, d'après M. Smith : « les histoires de pompier sont vraies, toutes, et vécues » (44). La confirmation du Pompier conduit à une généralisation théorique sur la supériorité du vécu par rapport aux livres :

BDD-A2716 © 2014 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 17:12:43 UTC)

(15) Le Pompier : La nature, rien que la nature. Pas les livres.
M. Martin : *L'exact, la vérité ne se trouve d'ailleurs pas dans les livres, mais dans la vie.* (44).

Il y a aussi dans la pièce une autre forme d'intertextualité. Les personnages racontent des soi-disant « anecdotes », qui, en réalité ne sont pas des histoires orales amusantes, assez largement diffusées, remises en circulation par quelqu'un, mais des textes absurdes, dépourvus de pointe. Elles reflètent une sorte d'intertextualité de second degré, dans la mesure où il s'agit de textes débités par un individu qui n'est pas leur auteur et, en même temps, de textes parodiques qui renvoient à certaines formes littéraires : la fable (les deux premières fausses anecdotes du Pompier), le roman de cape et épée (l'anecdote de M. Smith), le roman sentimental (le récit de Mme. Smith), le roman victorien (le dernier récit du Pompier). Bien sûr les personnages ne font que « raconter » les histoires, la parodie implicite appartenant en réalité à l'auteur.

Il faut ajouter que la parodie est aussi fondée sur des éléments d'intertextualité. Dans l'écriture, qui exploite l'incongruité logique des unités co-occurrentes, on peut reconnaître l'influence du maître roumain de la prose absurde, Urmuz. Donc, la parodie, à son tour, a une double source intertextuelle, qui concerne tant le niveau macrostructural (le renvoi à un certain « genre ») que le niveau microstructural (le renvoi à un certain type d'écriture).

Il faut ajouter aux sources intertextuelles roumaines valorisées dans la pièce les comédies et la prose humoristique de I.L. Caragiale. Nous retenons seulement deux exemples. La scène finale, où les personnages débitent des phrases dont la succession contrevient complètement aux maximes de la coopération communicative rappelle le texte *Moşii* (La foire), constitué entièrement d'une énumération de mots isolés, dont les connexions sémantiques sont assez faibles et souvent comiques. De même, il est possible que l'idée d'introduire le Capitaine des Pompiers dans la liste des personnages soit le résultat d'une suggestion offerte par *Temă şi variaţiuni* (Thème et variations), où il s'agit d'un incendie, présenté d'une manière différente dans divers journaux. Nous mentionnons seulement la formule :

« Est-ce que quelqu'un est pompier ? Il doit être également citoyen. Est-ce que quelqu'un est citoyen ? Il doit être également pompier. Efforçons-nous : d'avoir des pompiers-citoyens, d'avoir des citoyens-pompiers. » .

4. CONCLUSIONS

À la fin de cette discussion, nous pensons que les généralisations théoriques doivent être assez prudentes, étant donné le fait que le théâtre de l'absurde manque d'unité thématique et formelle et que la pièce de Ionesco a un objet à part : la tragédie du langage.

La seule conclusion à validité générale pour le texte dramatique est l'absence d'une vraie polyphonie (dans le sens de Bakhtine), qui s'explique par la spécificité des règles constitutives du genre. Ces règles attribuent à l'auteur une position à part dans l'ensemble discursif.

En ce qui concerne le théâtre de l'absurde, le cas examiné attire l'attention sur quelques aspects qu'il est possible de retrouver dans d'autres pièces et qui, par conséquent, pourraient contribuer à la définition de ce courant littéraire dans une perspective communicative et pragmatique.

BDD-A2716 © 2014 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 17:12:43 UTC)

Premièrement, il s'agit du fait que le discours des personnages manque d'adressabilité, c'est-à-dire d'orientation dialogique. Ce phénomène peut avoir deux résultats importants. D'une part, la monoglossie et sa forme extrême, l'aglossie, le manque d'un langage individuel et individualisant des personnages. D'autre part, la non-vocalité, c'est-à-dire l'absence d'un vrai dialogue.

Deuxièmement, le langage utilisé par les personnages est intégralement créé par l'auteur, qui a ainsi la possibilité d'y insinuer sa voix. Il peut introduire des formes discursives marquées, qui, en attirant l'attention des lecteurs sur la diphonie des mots, servent à dévoiler son attitude ironique et polémique envers le monde représenté. Cela implique l'appel aux moyens ludiques d'expression, mais aussi à l'intertextualité. L'intertextualité devient ainsi une source importante de la plurivocalité dans la relation auteur – lecteur.

SOURCES

Ionesco, E., 1954, *Théâtre I*, Paris, Gallimard.

BIBLIOGRAPHIE

Bahtin, M., 1970, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, Bucarest, Univers.
Bahtin, M., 1982, *Probleme de literatură şi estetică*, Bucarest, Univers.
Esslin, M., 1977, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet / Chastel.
Golopentia, S., (ed.) 1996, *Les propos spectacle. Études de pragmatique théâtrale*, New York, Washington, etc., Peter Lang.
Jefferson, G., 1978, « Sequential Aspects of Storytelling in Conversation », dans J. Schenkein (éds.), *Studies in the Organization of Conversational Interaction*, New York, Academic Press, 219–248.
Maingueneau, D., 1990, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas.
Mey, J., 1999, *When Voices Clash. A Study of Literary Pragmatics*, Berlin-New York, Mouton De Gruyter.

BDD-A2716 © 2014 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 17:12:43 UTC)