

J'ai intitulé mes comédies anti-pièces, drames comiques, et mes drames pseudo-drames ou farces tragiques, car, me semble-t-il, le comique est tragique; et la tragédie de l'homme, dérisoire.

Eugène Ionesco

Introduction

Enseigner le théâtre d'avant-garde à des étudiants de troisième année d'un département de français peut sembler aussi ambitieux qu'audacieux. Ces apprenants n'ont en effet que très peu de connaissances sur le théâtre français en général et encore moins évidemment sur ce théâtre d'avant-garde qui ne suit plus les règles théâtrales traditionnelles (les trois unités, par exemple). Au mois de mai 2005, on fêtait le cinquante-cinquième anniversaire de *La Cantatrice chauve*, première pièce de Ionesco, représentée pour la première fois, en 1950, au théâtre des Noctambules, à Paris. Étudier et jouer cette pièce nous parut signifiant mais en même temps, nous lançait un grand défi. Nous décidons de commencer notre travail par la lecture du texte ; ensuite, à travers une analyse du langage, des personnages, de l'action, nous essayons de découvrir la conception de l'art dramatique de Ionesco, en même temps que les principales caractéristiques du théâtre de l'absurde. Nous avons joué la pièce le 10 mai 2005 dans la salle de théâtre de l'Université. Après quoi nous avons distribué un questionnaire dont le dépouillement des réponses nous permit d'approfondir encore notre réflexion sur l'œuvre de Ionesco.

Pièce et intrigue

Aux environs de Londres, Monsieur et Madame Smith, dans leur appartement anglais, attendent leurs invités le couple des Martin en bavardant sur les banalités de la vie quotidienne. Une fastidieuse description de plats dont la saveur et l'opportunité font l'objet de commentaire terriblement fastidieux. Le mari semble ne pas écouter sa femme mais plongé dans sa lecture et fait claquer sa langue. Puis la conversation tombe sur un certain Bobby Watson dont la famille ne compte que des Bobby Watson ce qui, évidemment ne permet pas de les distinguer les uns des autres. Les Smith quittent le plateau à la fin de la scène 2. À la scène 3, entre le couple Martin. Ils ne semblent pas se connaître, tout en ayant l'impression de

s'être déjà rencontrés quelque part. Ils finissent par se découvrir mari et femme, et tombent dans les bras l'un de l'autre. À la scène 7, les Smith réapparaissent en scène et la conversation se poursuit entre les deux couples sur des anecdotes insignifiants. Après plusieurs coups de sonnette sans personne à la porte, arrive le Capitaine des pompiers. La conversation continue d'être toujours aussi ennuyeuse. Le pompier prend congé: il doit aller éteindre un incendie, et lance en s'en allant:

“À propos, et la *Cantatrice chauve*?”

Cette allusion au personnage énigmatique qui donne son nom à la pièce, répand un silence gêné. Madame Smith répond alors de façon tout aussi énigmatique:

“Elle se coiffe toujours de la même façon.”

Les échanges essaient alors de reprendre entre les Smith et les Martin. Mais la détérioration du langage et de la communication s'accélère. Les paroles ne sont plus que des sons vides, proches de l'onomatopée. Puis tout cesse brusquement et la pièce recommence avec les Martin qui reprennent exactement les mêmes répliques que les Smith dans la première scène. Voici à peu près résumée, l'intrigue de *La Cantatrice chauve* que nous avons étudiée et jouée dans le cadre d'un cours optionnel de “Lecture du Théâtre français”, pendant l'année universitaire 2004–2005.

Ionesco—né à Slatina en Roumanie en 1909, mort à Paris en 1994—a présenté *La Cantatrice chauve* comme une tragédie du langage et une anti-pièce. Deux couples, quatre personnages, ne cessent de parler sans se comprendre. Le dialogue paraît comique mais le non-sens de la situation se révèle rapidement tragique. La pièce s'inspire d'un manuel de conversation franco-anglaise, du type Assimil, à l'usage des débutants, que l'auteur a utilisé en 1948. Il en copie les phrases pour les apprendre par cœur, les relit attentivement et y remarque des vérités surprenantes: il y a sept jours dans la semaine; le plancher est en bas, le plafond en haut; ce sont des affirmations qui lui apparaissent aussi stupéfiantes qu'indiscutablement vraies mais il n'y avait jamais réfléchi sérieusement. Cependant, ce sont “des vérités fondamentales, des constatations profondes”.(Ionesco 1966: 243-244) Ionesco est ensuite étonné de remarquer dans le même manuel que le personnage de Madame Smith apprend à son mari qu'ils ont plusieurs enfants, qu'ils habitent dans les environs de Londres, que leur nom est Smith et qu'ils ont une domestique anglaise, Mary. Les conversations des personnages du manuel n'avaient plus aucun sens et devenaient “des écorces sonores”(248) vides de tout contenu. Ionesco qui voit la progression méthodique du manuel comme une

avancée progressive vers la vérité va transposer son expérience au théâtre. C'est ainsi que prend corps sa première pièce. Son titre initial était *L'Anglais sans peine* ou *L'Heure anglaise*. Mais l'acteur qui joue le rôle du capitaine des pompiers se trompe au cours des répétitions des récits et dit "la cantatrice chauve" au lieu d'une "institutrice blonde". Ionesco s'empare de ce lapsus involontaire qui le ravit, pour en faire le titre de sa pièce. Il trouve ce dernier meilleur que les précédents. La pièce s'intitulera désormais *La Cantatrice chauve* et sera jouée sans interruption, depuis 1957, au théâtre de la Huchette à Paris.

Le théâtre d'avant-garde

Dans les années 1950 apparaissent une série de pièces et d'auteurs en rupture brutale et absolue avec les conventions et traditions théâtrales. Les appellations générales de "théâtre de l'absurde", "théâtre d'avant-garde", "nouveau théâtre" désignent les œuvres d'une génération d'auteurs de la seconde moitié du XX^e siècle qui ont en commun de rompre avec les conventions dramaturgiques existantes.

L'universitaire Martin Esslin explique dans *Théâtre de l'absurde* que "le théâtre de l'absurde" est né avec cette pensée de certains que "les certitudes et les articles de foi du passé ont été balayés (.....), sont tombés en discrédit, (.....) tenus pour des illusions sans valeur, infantiles".(Esslin 1977: 19) Cette remarque semble suggérer que la foi religieuse penche vers son déclin, que l'homme, devant son destin mortel, semble s'enfoncer dans un sentiment d'anxiété métaphysique, que la vie, perdant tout son sens, devient absurde. Pour Ionesco, "le théâtre de l'absurde" est un terme trop à la mode. Il pense que l'absurde ne se trouve pas à l'intérieur de l'existence, mais tient au seul fait d'être, d'exister:

“L'absurde c'est, en quelque sorte, à l'intérieur de l'existence qu'on le place. Or, pour moi (Ionesco), à l'intérieur de l'existence, tout est logique, il n'y a pas d'absurde. C'est le fait d'être, d'exister, qui est étonnant.”(Ionesco 1966: 176)

Dans un essai sur Kafka, Ionesco définit sa conception de l'absurde: "Est absurde ce qui n'a pas de but (.....) Coupé de ses racines religieuses ou métaphysique, l'homme est perdu, toute sa démarche devient insensée, inutile, étouffante." (338)

Le nouveau théâtre, d'après la définition de l'universitaire Michel Lioure, est d'abord un anti-théâtre, agressif et provocant, se posant en s'opposant notamment à toutes les normes et

les formes en vigueur à son époque; Lioure considère *La Cantatrice chauve* et *La Leçon* de Ionesco comme “les créations les plus remarquables du nouveau théâtre”.(Lioure 1998: 94) Cependant, Ionesco refuse d’appartenir à aucune école, de faire partie d’aucun groupe, et prend parti pour la liberté absolue du dramaturge. Ce qu’il cherche à réaliser, c’est être ce qu’il est: “Réussir à être soi-même, c’est là la véritable prise de conscience. Et c’est en étant tout à fait soi-même que l’on a des chances d’être aussi les autres.”(Ionesco 1966: 215-216)

Au lieu de se considérer comme un fervent du nouveau théâtre, Ionesco préfère parler dans *Notes et contre-notes* d’un théâtre d’avant-garde qu’il définit en termes d’opposition et de rupture:

“L’homme d’avant-garde est l’opposant vis-à-vis du système existant et les auteurs d’avant-garde expriment une rupture, une nouveauté, une opposition.”(77-78)

Pour Ionesco, le théâtre d’avant-garde serait justement ce théâtre qui pourrait contribuer à la redécouverte de “la liberté”.(127) La liberté semble être le caractère essentiel du théâtre d’avant-garde, comme le souligne Roland Barthes dans ses *Écrits sur le théâtre*: “un art régnant, de nature passablement conformiste, et un régime de structure libérale”; Barthes souligne également que “subjectivement et au niveau du créateur même, l’avant-garde est vécu comme une libération totale”. (Barthes 2002: 203, 297)

C’est cette liberté qui permettrait à Ionesco de se débarrasser de certaines habitudes mentales raisonneuses. Son théâtre sera: “anti-thématique, anti-idéologique, anti-réaliste-socialiste, anti-philosophique, anti-psychologique de boulevard, anti-bourgeois, redécouverte d’un nouveau théâtre libre”(Ionesco 1966: 251). Être libre, pour Ionesco, c’est être libéré, “sans parti pris, instrument de fouille: seul à pouvoir être sincère, exact et faire apparaître les évidences cachées.”(Ibid.) Révéler les évidences cachées, projeter sur scène un monde intérieur constituent les objectifs principaux des œuvres ionesciennes. Comme Lioure l’a bien remarqué, Ionesco voudrait “écarter de son théâtre la littérature, la psychologie, et autres éléments tenus pour constitutifs du théâtre: intrigue, action, situation, identification des personnages et de leurs motivations”. (Lioure 1998: 95)

Langage et personnage

Selon Ionesco, la vie quotidienne est truffée d’absurdités: la banalité du langage de tous

les jours rend la vie comique, insolite, absurde, et surréelle: “Sentir l’absurdité du quotidien et du langage, son invraisemblance, c’est déjà l’avoir dépassée; pour la dépasser, il faut d’abord s’y enfoncer. Le comique c’est de l’insolite pur; rien ne me paraît plus surprenant que le banal; le surréel est là, à la portée de nos mains, dans le bavardage de tous les jours.”(Ionesco 1966: 229)

Le contenu des paroles de Madame Smith mêlant nourriture, enfants, yaourt de l’épicer, médecin médiocre n’intéresse nullement Monsieur Smith qui n’a d’autres réponses à adresser à sa femme que neuf claquements de langue. Sans aucune volonté de se faire comprendre de son mari, la femme semble se parler à elle-même.(scène 1) Quant aux Martin, au cours de leur entrevue chez Smith, ils se sont exclamés vingt-sept fois “*comme c’est curieux*”, onze fois “*quelle coïncidence*”, sept fois “*comme c’est bizarre*”, quatre fois “*quelle bizarre coïncidence*”, et une fois “*comme c’est bizarre, curieux, étrange*”(scène 4) avant de pouvoir enfin se reconnaître. La reconnaissance de leur identité “femme-mari” est traversée par la surprise et de l’inattendu. La confirmation de leur relation mutuelle est demandée à de petits détails de la vie courante: ville d’origine, train, horaire (d’arrivée et de départ), classe, wagon, numéro, et place dans le train, rue et numéro, étage de la maison habitée à Londres et meubles de la chambre à coucher.

Sans aucun témoignage affectif, les paroles des Smith et des Martin trahissent leur isolement et leur solitude intérieurs: “Le plus souvent mes personnages disent des choses très plates parce que la banalité est le symptôme de la non-communication. Derrière les clichés, l’homme se cache.”(Ionesco 1966: 304) Puisque l’on cache son vrai soi, le langage que l’on utilise en reste au niveau superficiel et paraît alors ridicule ou insolite. Voyons la louange que Monsieur Smith fait de sa femme:

“Ma femme est l’intelligence même. Elle est même plus intelligente que moi.

En tout cas, elle est beaucoup plus féminine. On le dit.”(scène 8)

Pouvons-nous en conclure qu’il aime sa femme, qu’il l’admire sincèrement? Quant aux conversations entre les Smith et les Martin, telles que celles-ci :

“Le plafond est en haut, le plancher est en bas;

Quand je dis oui, c’est une façon de parler;

À chacun son destin;

Prenez un cercle, caressez-le, il deviendra vicieux! ”(scène 11)

elles dénotent une dérive complète de la logique et une absence totale de la fonction

langagière de communication.

Si le langage ne permet pas la communication, c'est parce que l'homme, ignorant son moi intérieur, se perd dans le monde extérieur; "l'homme baignant dans son milieu social, ne s'en distingue plus"(Ionesco 1966: 249); si l'homme ne se connaît pas, il ne connaîtra pas les autres. Le langage dialogué deviendrait une association de mots inconscients, syllabes ridicules, "tout contribue à créer une impression d'inutilité, aussi bien qu'à rendre la pièce amusante".(Pronko 1963 : 93-94) Nous voyons de ce fait la prolifération de formules vides: "*Kakatoes, kakatoes; Quelle cacade, quelle cacade; quelle cascade de cacades*"; ou des séquences homophoniques: "*Bazar, Balzac, Bazaine! Bizarre, beaux-arts, baisers!*"; ou la dislocation du langage, son émiettement et sa réduction à ses éléments premiers, vocaliques ou consonantiques: "*a,c,.i,o,u a,c,i,o,u, i!; B,c,d,f,g,l,m,n,p,r,s,t,v,w,x,z!; Teuff, teuff, teuff.....*".(scène 11)

Rappelons-nous que *La Cantatrice chauve* est une tragédie du langage. Ionesco nous y révèle une crise du langage qui manifeste celle de la pensée et de la communication. Les personnages dans *La Cantatrice chauve* se présentent comme des robots qui, sans caractère, perdent tous leur véritable identité. Ils nous rappellent les guignols auprès desquels Ionesco prit ses premières leçons d'art dramatique au jardin du Luxembourg quand il était enfant: "Le spectacle du guignol me tenait là, comme stupéfait, par la vision de ces poupées qui parlaient, qui bougeaient, se matraquaient. C'était le spectacle même du monde, qui, insolite, invraisemblable, mais plus vrai que le vrai, se présentait à moi sous une forme infiniment simplifiée et caricaturale, comme pour en souligner la grotesque et brutale vérité."(Ionesco 1966: 53) Sans ni émotion, ni passion, les personnages-guignols pourraient être n'importe qui ou n'importe quoi. Les Smith et les Martin sont vidés de tout contenu psychologique, ils ne peuvent ou ne veulent se faire comprendre, ils parlent pour ne rien dire.

Ionesco a donné une explication de ses personnages: "Les Smith, les Martin ne savent plus parler, parce qu'ils ne savent plus penser, ils ne savent plus penser parce qu'ils ne savent plus s'émouvoir, n'ont plus de passions, ils ne savent plus être, (.....) et, n'étant pas, ils ne sont que les autres, le monde de l'impersonnel, ils sont interchangeables."(249) Pour marquer le caractère interchangeable des personnages, Ionesco remplace, à la fin de la pièce, les Smith par les Martin. Nous avons l'impression de mettre Martin à la place de Smith et vice versa, nous ne nous en apercevons pas.

Action sans logique

Dans les onze scènes, se déroulent successivement des conversations banales des époux Smith, la reconnaissance des Martin, des anecdotes du capitaine des pompiers et des dialogues sans liaison entre des époux; aucun rapport n'existe entre l'intitulé de la pièce et son contenu. En effet, la pièce est dénuée de caractère et d'action, dépourvue de sujet même et de signification. On remarque que les lois de la logique et les notions de vraisemblance et de rationalité sont "ébranlées, défiées et rejetées". (Lioure 1998: 95)

Le temps n'existe pas dans *La Cantatrice chauve*: après dix-sept coups de la pendule, le spectateur est étonné d'entendre Madame Smith crier: "*Tiens, il est neuf heures.*"(scène 1) ; lorsque les Smith parlent de la mort de Bobby Watson, on ignore le moment exact du décès parce qu' "*il (Monsieur Bobby) est mort il y a deux ans. (.....), on a été à son enterrement, il y a un an et demi*", et qu' "*il y a trois ans qu'on a parlé de son décès.*"(scène 1) Le déroulement du temps y paraît insolite. Madame Smith explique d'ailleurs au capitaine des pompiers: "*Nous n'avons pas l'heure, chez nous.*" Quant à la pendule, "*Elle marche mal. Elle a l'esprit de contradiction. Elle indique toujours le contraire de l'heure qu'il est.*" (scène 9)

Le snobisme et l'hypocrisie des Smith et des Martin donnent l'impression que Ionesco voudrait critiquer la société des bourgeois. L'auteur ne le nie pas mais il s'agit, pour lui, d'une sorte de "petite bourgeoisie" universelle, "le petit bourgeois étant l'homme des idées reçues, des slogans, le conformiste de partout, ce conformisme, c'est son langage automatique qui le révèle". (Ionesco 1966 : 249) Autrement dit, l'attaque contre la sclérose mentale bourgeoise signifie, aux yeux de Ionesco, la critique contre les tyrannies des conventions et préjugés sociaux.

En fait, le problème dont Ionesco s'inquiète ne consiste pas seulement dans l'esprit "petit bourgeois" mais dans une humanité a-sociale. On croit que l'homme est un animal social, mais Ionesco veut nous prouver que l'homme est un être a-social, que les habitudes et conventions sociales coupent l'homme de lui-même et des autres à la fois. L'homme n'éprouve en réalité que solitude, et la communication qu'il ébauche avec les autres n'est qu'un jeu superficiel et hypocrite. Les personnages de *La Cantatrice chauve* appartiennent à un milieu "petit bourgeois" et en même temps se trouvent coupés de leur moi véritable. Leur esprit meurt et le vernis social triomphe. Comme la société les aliène, ils ne se reconnaissent pas. Au fur et à mesure que s'allonge leur banale conversation, ils s'enfoncent

inconsciemment dans la solitude de la condition humaine, “dans un monde où mari et femme ne peuvent plus ni se reconnaître, ni se parler, ni se comprendre”.(Lioure 1998: 94) Une société fondée sur l’hypocrisie ne peut plus que se désintégrer, et c’est précisément ce qui arrive à la fin de la pièce: “les personnages, totalement isolés les uns des autres et incapables de communiquer, se lancent à la tête des répliques sans aucun sens et, finalement n’émettent plus que des syllabes absurdes”.(Pronko 1963: 93)

Michel Lioure voit dans *La Cantatrice chauve* un commentaire sur la société aussi bien que sur le tragique de la condition de l’homme. Comme l’a bien dit Ionesco:

“Ce qui, personnellement, m’obsède, ce qui m’intéresse profondément, ce qui m’engage c’est le problème de la condition humaine, dans son ensemble, social ou extra-social.”(Ionesco 1966: 193)

Il précise ensuite que “la condition essentielle de l’homme n’est pas sa condition de citoyen, mais sa condition de mortel”. (306) La mort, est finalement l’angoisse la plus profonde de Ionesco. C’est probablement cette condition humaine inévitable et tragique qui pousse Ionesco à la peindre non par le tragique mais par le comique, parce que “l’humour est l’unique possibilité que nous ayons de nous détacher (.....) de notre condition humaine comico-tragique, du malaise de l’existence”(201) et que “le comique, c’est une autre face du tragique”. (173)

Enseignement et réflexion

Notre travail d’enseignement sur *La Cantatrice chauve* s’oriente ici dans une double direction: d’une part, vers une compréhension du texte et des idées de l’auteur; d’autre part, vers une réalisation scénique du texte écrit, c’est-à-dire son passage à un spectacle représenté. Au cours de notre étude du texte, de temps en temps, les élèves éclataient de rire devant les dialogues “absurdes” des personnages. Il arrivait aussi qu’ils haussaient les épaules quand ils n’arrivent pas à saisir le lien cohérent entre les paroles des personnages et leurs gestes ou réactions. Mais au fur et à mesure qu’ils suivaient nos explications, ils trouvaient le texte intéressant et se passionnaient pour sa mise en scène. La classe était divisée en plusieurs groupes: comédiens, décorateurs, costumiers, maquilleurs, sonoristes, éclairagistes, accueil, publicitaires, souffleur, auxquels il faut ajouter le metteur en scène et le régisseur. La préparation de cette réalisation a duré environ sept mois, y compris les deux mois de vacances d’hiver où les acteurs durent mémoriser leur rôle.

Pour tester les fruits de cette première expérience en art dramatique de nos étudiants, en même temps que l'efficacité de notre enseignement, nous avons établi un questionnaire (voir en annexe) que nous leur avons distribué à la fin du deuxième semestre (fin mai 2005). Trente-neuf questionnaires ont été distribués et trente-cinq réponses obtenues. Pour chacune des treize questions posées, les élèves avaient la possibilité de cocher plusieurs mots-réponses; les réponses pouvaient donc être plurielles. En analysant les résultats des questionnaires, nous avons découvert que *La Cantatrice chauve* avait été, pour la plupart des étudiants (86%), leur première pièce de théâtre français étudiée et représentée. Beaucoup d'entre eux se disaient satisfaits de leur apprentissage et du jeu dramatique (63%) qui leur avait permis de développer un esprit de collaboration (28%), de surmonter un défi (24%), de renforcer leur amitié (20%), de faire connaissance avec de nouveaux amis (16%) et de pratiquer la langue française (11%). Ce qui nous a paru dommage, ce fut le trop petit nombre d'étudiants à s'engager pour mémoriser un rôle de personnage: seulement 11% des étudiants ont reconnu les bienfaits de jouer un rôle pour progresser en français. Malgré cela, grâce à la représentation de *La Cantatrice chauve*, nos étudiants ont pu avoir un premier contact avec le théâtre français et l'occasion d'expérimenter une certaine forme de vie communautaire sur le campus.

En ce qui concerne la compréhension de la pièce, 71% des étudiants ont trouvé *La Cantatrice chauve* absurde en raison de l'illogisme de son action (60%) et de ses dialogues (33%). Ce qui nous a paru très intéressant, ce fut que la pièce a été aimée par plus de moitié des participants (77%) pour son langage (50%), ses personnages (25%) et son action (25%). Nos étudiants se sont intéressés tout particulièrement au langage de la pièce—les uns le trouvant “ridicule”, “amusant”, “drôle” ou “risible”; les autres, “triste”, “tragique”, “fermé à la communication” ou “dépourvu de sens”. Rappelons-nous que *La Cantatrice chauve* montre une déstructuration du langage, et la perte de toute valeur de communication. Qui parle sur scène? Et pour dire quoi?

La théoricienne dramatique Anne Ubersfeld explique dans *Lire le théâtre I* que le théâtre dispose d'une double énonciation: une énonciation immédiate, celle de l'auteur et une énonciation médiata, celle du personnage; la première comprend la totalité des didascalies (indications scéniques, noms de lieux, noms de personnages) indiquées par l'auteur; la seconde renvoie à un ensemble de signes linguistiques mis en œuvre par la parole des sujets parlants (Ubersfeld 1996: 187-188).

Les didascalies de *La Cantatrice chauve* sont riches et claires à la fois: notons ce que Ionesco indique au début de la pièce sur le décor du lieu et les accessoires: “*Intérieur bourgeois anglais, avec des fauteuils anglais. Soirée anglaise. M. Smith, Anglais, dans son fauteuil 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. À côté de lui, dans un autre fauteuil anglais, Mme Smith, Anglaise, raccommode des chaussettes anglais.(.....). La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais.*”(scène 1) L’auteur précise également les mouvements des personnages (ceux des Martin au moment où ils arrivent chez Smith (scène 4), les réactions des personnages (en face des Smith: “*Les Martin (.....) ont l’air embarrassé et timide. C’est pourquoi la conversation s’amorce difficilement et les mots viennent, au début, avec peine.*”(scène 7) et les dialogues des personnages.

Il faut souligner ici que le langage des personnages ajoute parfois également comme des didascalies supplémentaires à celles données directement par l’auteur. Ubersfeld remarque que le rôle propre des didascalies est de “formuler les conditions d’exercice de la parole”.(Ubersfeld 1996: 189) Autrement dit, l’auteur, en donnant des didascalies, oriente la forme et le fond du discours dont le locuteur est le personnage. De ce point de vue, celui qui parle sur scène, ce n’est plus le personnage, mais l’auteur. Est-ce que les personnages de *La Cantatrice chauve* pourraient être considérés comme des guignols ionesciens traitant des problèmes de la condition humaine aux prises avec l’incommunicabilité, l’irrationnel, l’absurde ?

Parmi les rôles, ceux de Mary et du capitaine des pompiers furent les plus appréciés (43% et 36%) non par leur caractère mais par la façon dont nos acteurs-amateurs ont réussi à les interpréter. Après avoir mémorisé les dialogues, les avoir répétés avec leurs partenaires, ils manquaient de repères suffisants pour entrer dans leur personnage. Mais, en lisant les idées de Ionesco sur la création dramatique, nous nous sommes étonnés de voir le dramaturge laisser une grande liberté aux acteurs et les encourager à faire preuve d’imagination. Puisque les personnages ionesciens sont dépourvus de caractère, les acteurs peuvent les interpréter selon leur propre idée:

“Les acteurs peuvent prêter leur propre visage, leur personne, âme, chair et os. Dans les mots sans suite et dénués de sens qu’ils prononcent ils peuvent mettre ce qu’ils veulent, exprimer ce qu’ils veulent, du comique, du dramatique, de l’humour, eux-mêmes, ce qu’ils ont de plus qu’eux-mêmes. Ils n’ont pas à se

mettre dans des peaux de personnages, dans les peaux des autres ; ils n’ont qu’à bien se mettre dans leur propre peau.”(Ionesco 1966: 251)

Il est évident que les comédiens pouvaient et devaient disposer d’une grande liberté d’interprétation. Rappelons-nous que “être libre, c’est être libéré”. (Ibid.) C’est probablement en usant à plein de cette liberté qui leur était laissée que nos acteurs-étudiants ont mis en œuvre la fécondité de leur imagination: nous avons pu ainsi voir sur scène un cadavre debout, vivant, souriant, chaud et bien conservé; une jolie bonne mais paresseuse et de mauvaise humeur face aux invités ; une fillette blonde un œil blanc, un autre rouge, souffler sur le bouillon en dansant; un capitaine des pompiers habillé en chanteur de rock; une cantatrice chauve suggérée par une ombre projetée accompagnée d’un air d’opéra: *La Flûte* de Mozart; devant un fond de velours bleu marine, agrémenté de boules colorées, sont posée quatre boîtes carrées de couleurs jaune, rouge, verte et blanche, sur lesquelles s’assoient les Martin et les Smith.

Nous savons bien que les routes de l’imagination sont innombrables, que la puissance inventive n’a pas de bornes. Nos essais scéniques sont peut-être infantiles ou audacieux mais grâce à Ionesco, nous expérimentons que la liberté d’imaginer permet la création. Les réalisations de nos étudiants prouvent que le besoin d’inventer, d’imaginer est inné chez l’homme. Mais il nous faut avouer que notre jeu n’est certainement ni parfait ni excellent et que jouer/inventer des personnages sans pouvoir s’appuyer sur des indications psychologiques données par l’auteur, nous a posé un grand défi. Nous voyons finalement que la liberté d’imagination proposée par Ionesco nous tend un “piège”: en fait, interpréter librement ce que l’on voudrait est beaucoup plus difficile que de suivre les indications d’un auteur, parce qu’“il n’est pas facile d’être soi-même, de jouer son propre personnage”. (Ibid.)

Les spectateurs ont beaucoup rit le soir du spectacle. Nous semblions avoir oublié à un certain moment l’intention de Ionesco de faire de sa pièce une tragédie du langage. Le sujet traité dans *La Cantatrice chauve* est triste mais nous l’avons interprété d’une manière légère et comique. Nous n’osons pas dire que nos élèves l’ont profondément compris mais nous sommes certains qu’ils ont acquis une expérience inoubliable du théâtre, en jouant *La Cantatrice chauve*.

Conclusion — Un miroir présenté au public

Ionesco se veut témoin de la vie. Il pense que l’auteur dramatique doit offrir un témoignage personnel et affectif, exprimer ses sentiments, tragiques ou comiques, sur la vie.

Ce témoignage, selon Ionesco, c'est l'œuvre d'art. L'auteur-témoin/ l'œuvre d'art-témoignage nous découvrent un monde où tout est étrange mais familier parce qu'il nous renvoie à nous-mêmes, à notre orgueil, à notre ignorance, à notre faiblesse. Nous nous apercevons comme en reflet, dans le théâtre de Ionesco. Ne nous a-t-il pas confié: "Je suis comme tous les autres, au plus profond de moi-même; tout en étant moi-même. Les a-sociaux doivent au moins s'y reconnaître. Mais lorsque je suis à la surface sociale de moi-même je suis impersonnel, ou je suis très peu moi-même. Mon théâtre joue donc un rôle de miroir pour mon public. Le miroir de soi-même."(Ionesco 1966: 168) Devant ce miroir se reflète le monde intérieur, déchiqueté, désarticulé par des contradictions universelles.

Le théâtre de Ionesco est un miroir de l'âme présenté au public. Au théâtre, Ionesco montre un monde intérieur plus réel que le monde extérieur. Le réel est invisible, caché sous des langages, des "écorces sonores". Étudier et enseigner *La Cantatrice chauve* nous offre une occasion de réfléchir sur notre vie quotidienne, sur nos relations sociales. Certains étudiants ont avoué se reconnaître plus ou moins dans les personnages de *La Cantatrice chauve*, grâce auxquels ils se comprennent mieux. Comment leur présenter les autres œuvres de Ionesco? Comment travailler sur d'autres auteurs du théâtre d'avant-garde, explorer leurs pièces? C'est une recherche à poursuivre. Bien que notre spectacle soit terminé, notre marche à la découverte du théâtre d'avant-garde ne vient que de commencer.

Références :

- Barthes, R. (2002). *Écrits sur le théâtre*. Paris: Édition du Seuil.
- Esslin, M. (1977). *Théâtre de l'absurde*, traduit de l'anglais par Marguerite Buchet, Francine Del Pierre, France Frank. Paris: Édition Buchet/Chastel.
- Ionesco, E. (1954). *La Cantatrice chauve*. Paris: Gallimard.
- . (1966). *Notes et contre-notes*. Paris: Gallimard.
- Lioure, M. (1998). *Lire le théâtre moderne, de Claudel à Ionesco*. Paris: Dunod.
- Pronko, C.-L. (1963). *Théâtre d'avant-garde, Beckett, Ionesco et le théâtre expérimental en France*, traduit de l'américain par Marie-Jeanne Lefèvre. Paris: Denoël.
- Ryngaert, J.-P. (1993). *Lire le théâtre contemporain*. Paris: Dunod.
- Serreau, G. (1966). *Histoire du nouveau théâtre*. Paris: Gallimard.
- Ubersfeld, A. (1996). *Lire le théâtre I*. Paris: Éditions Belin.

Annexe Questionnaire sur la représentation de *La Cantatrice Chauve* d'Eugène Ionesco

Troisième année du Département de Français, Université de Tamkang

Nom et prénom:

Année et section:

Sexe:

1. Est-ce que *La Cantatrice chauve* est la première pièce du théâtre français que vous étudiez?

oui non Si non, indiquez les pièces du théâtre français que vous avez déjà étudiées.

Oui	Non	Total
30	5	35
86%	14%	100%

2. Est-ce que la réalisation de *La Cantatrice chauve* est votre première expérience pratique du théâtre français? oui non Si non, notez des spectacles auxquels vous avez participé.

Oui	Non	Total
30	5	35
86%	14%	100%

3. *La Cantatrice chauve* pour vous est une comédie tragédie tragi-comédie pièce absurde, pourquoi?

Comédie	Tragédie	Tragi-comédie	Absurde	Total
1	3	8	30	42
2%	7%	19%	71%	100%

4. Pour vous, l'absurdité de *La Cantatrice chauve* consiste dans les personnages l'action

le langage les rôles autre chose

Personnage	Action	Langage	Rôle	Autre	Total
3	15	27	0	0	45
7%	33%	60%	0%	0%	100%

5. Dans *La Cantatrice chauve*, vous préférez l'action les personnages le langage autre, pourquoi?

Action	Personnage	Langage	Autre	Total
9	9	18	0	36
25%	25%	50%	0%	100%

6. Le personnage le plus impressionnant pour vous est M. Smith Mme Smith M. Martin Mme Martin Mary le Capitaine des pompiers, pourquoi?

M. Smith	Mme Smith	M. Martin	Mme Martin	Pompier	Mary	Total
1	0	4	4	15	18	42
2%	0%	10%	10%	36%	43%	100%

7. Est-ce que vous aimez la pièce *La Cantatrice chauve*? oui non, pourquoi?

Oui	Non	Total
27	8	35
77%	23%	100%

8. Quelle responsabilité aviez-vous dans le spectacle? metteur en scène régisseur

- lumière décors publicité son costume maquillage relation publique
 acteurs enregistrement photographie souffleur accueil comptable

9. Si vous étiez acteur, quel est la plus grande difficulté que vous avez rencontrée? mémoriser votre rôle des mouvements du corps répéter des dialogues avec d'autres comédiens jouer votre rôle autres

Réciter des dialogues	Mouvement du corps	Répéter avec d'autres acteurs	Jouer le rôle	Autres	Total
6	1	1	18	0	26
23%	4%	4%	69%	0%	100%

10. Dans le travail dont vous vous chargez, quelle est votre plus grande difficulté?

11. Êtes-vous satisfait du résultat de votre travail? oui non, pourquoi?

Oui	Non	Total
22	13	35
63%	37%	100%

12. Quel est, à votre avis, le résultat le plus important de cette expérience pour vous? surmonter le défi apprendre la langue française faire la connaissance d'amis renforcer l'amitié former l'esprit de collaboration d'autres

Surmonter le défi	Apprendre la langue	Faire la connaissance d'amis	Renforcer l'amitié	Former l'esprit de collaboration	Autres	Total
18	8	12	15	21	0	74
24%	11%	16%	20%	28%	0%	100%

13. Notez vos conseils sur le spectacle auquel vous avez participé, y compris ses avantages et désavantages.