

L'UNIVERSITE „BABEȘ-BOLYAI” DE CLUJ-NAPOCA

FACULTE DES LETTRES

ECOLE DOCTORALE „ETUDES LINGUISTIQUES”

Une approche intégraliste des textes dramatiques d'Eugène Ionesco. Avec un regard spécial sur la réactivation sémantique et la construction du sens dans
La cantatrice chauve et La leçon

Prof. Coordonateur

Prof.univ. Mircea Borcilă

Rédigé par

Cristina MATEI

2015

Argument.....	3
I.Le sens – dans la perspective de la linguistique intégrale.....	5
II.L'esthétique dramatique d'Ionesco.....	9
III.La métaphore – dans la perspective de la linguistique intégrale	13
IV.La réactivation sémantique de la métaphore linguistiques dans «La cantarice chauve» et «La leçon» d'Eugène Ionesco.....	15
V.Modalités de construction du sens dans «La cantarice chauve» et «La leçon» d'Eugène Ionesco.....	20

ARGUMENT

Dans notre travail on se propose de faire une investigation des deux pièces de théâtre qui appartiennent au fameux dramaturge Eugène Ionesco, du point de vue de l'intégralisme linguistique. On a choisi comme objet de notre recherche les pièces *La cantatrice chauve* et *La leçon* car on croit que ces deux textes sont représentatives pour l'oeuvre dramatique d' Eugène Ionesco en offrant à la fois un très riche matériel d'étude.

Comme on l'a déjà affirmé, dans notre recherche, on aura comme guide la doctrine de l'intégralisme linguistique fondée par Eugeniu Coșeriu, puisque on considère qu'une telle recherche nous offre une nouvelle méthode d'investigation des phénomènes linguistiques qu'on veut étudier dans les textes choisis: (dé)construction du sens et réactivation sémantique. Pourtant, notre option n'a pas la prétention d'être l'unique; elle représente seulement une hypothèse de travail qu'on va confronter avec la réalité des faits linguistiques et poétiques au fur et à mesure du déroulement de notre travail.

Etant donnée l'unicité de notre démarche – c'est le premier travail ayant cette orientation théorétique sur des textes dramatiques et, en particulier, sur des textes dramatiques de ce type (c'est ce que nous savons à présent) – on a accordé bien d'espace pour la présentation de la perspective théorétique où nous situons la recherche et, on a essayé aussi de réaliser un encadrement de l'esthétique dramatique d' Eugène Ionesco entre les coordonnées majeures de cette orientation. On a bénéficié dans notre recherche des contributions apportées dans le domaine de la linguistique du texte, du même point de vue, par L. Zagaevschi, O. Boc, E. Tămâianu-Morita et C. Pașcalău.

Notre travail est structuré en deux parties: la première, plutôt théorique contient les chapitres I, II et III; la deuxième, plutôt analytique contient les chapitres IV et V.

Dans le premier chapitre on esquisse le cadre conceptuel où l'on situe notre recherche – la théorie de la linguistique intégrale, implicitement la linguistique du texte et on définit quelques concepts essentiels (avec lesquels on va opérer pendant l'analyse des chapitres IV et V): sens, univers de discours et altérité linguistique/altérité constitutive.

Le deuxième chapitre traite brièvement l'esthétique dramatique d'Eugène Ionesco, telle comme apparaît à la suite de l'étude de ses oeuvres: des textes dramatiques, des oeuvres critiques, des essais, des journaux. A cet égard, la linguistique intégrale sert, au niveau théorique, comme arrière-plan pour la récupération des aspects reflexives contenus par les essais de l'auteur où il définit d'une manière intuitive „la technique” dramatique, mettant en évidence quelques facteurs formatifs, qui se créent en même temps que les pièces. L'un de ces facteurs est la référentialité d'ordre second, „le monde du texte”.

Le dernier chapitre d'orientation théorique traite „la métaphore” (plus exactement, le procès métaphorique, ou le mode „métaphorique”) du point de vue mentionné ci-dessus. Notre but a été de mettre en évidence la dimension métaphorique de la créativité des locuteurs dans leur activité de parler/discours et dans la création d'autres mondes aussi – l'univers discursif de la fantaisie.

Le quatrième chapitre porte sur des notions importantes pour la définition de l'esthétique dramatique d'Ionesco: *le comique*, respectivement *l'absurde* et dans la deuxième partie (sous-chapitres 4.4, 4.5 et 4.6), après avoir défini le phénomène de réactivation sémantique, on met en évidence une série de stratégies sémantiques par lesquelles on articule le sens dans *La cantatrice chauve* et *La leçon* tenant compte de la finalité supposée : d'intensifier la perception.

Dans le cinquième chapitre on a étudié le phénomène de l'articulation du sens dans les textes proposés, *La cantatrice chauve* et *La leçon*, mettant en évidence les stratégies constructives-déconstructives, les modalités de réalisation du „comique” et de „l'absurde”, la dynamique interne des mondes textuels où se manifeste **le sens**.

Chapitre I commence par la délimitation du domaine de recherche où l'on se situe, c'est-à-dire celui de la linguistique intégrale, plus exactement le domaine de la recherche du texte, comme niveau autonome du langage.

L'objectif du premier chapitre est celui d'introduire la notion linguistique de „sens” du point de vue de la linguistique intégrale. Le point de départ dans l'explication du concept „sens” est constitué par la fameuse tripartition des niveaux du langage de Coşeriu: le niveau universel, le niveau historique et le niveau individuel, corrélée avec les activités correspondantes: parler en général, parler dans une langue historique, discours et, leurs produits: la totalité des actes de parole, la langue abstraite-fonctionnelle, la totalité des textes.

Les types de contenu spécifique des niveaux du langage (désigné, signifié, sens) justifient une tripartition des compétences des locuteurs ou, plus exactement, une triple configuration de la compétence linguistique: élocutionnelle, idiomatique, expressive. Le respect ou la manque de respect de celles-ci a comme conséquence des jugements du type: congru/incongru, correct/incorrect, adéquat/inadéquat. Les locuteurs ont, d'abord, la capacité de signifier (=de créer des signifiés, c'est-à-dire des classes virtuelles d'entités par lesquelles la réalité est segmentée en vue de l'attribution des essences uniquement individuelles aux choses). Les locuteurs ont, également, la capacité de désigner (= de référer concrètement, uniquement, individuellement à une entité quelconque de cette classe virtuelle d'entités des signifiés) et de construire le „sens” (= d'orienter la signification et la désignation vers des finalités internes de projection des nouveaux contenus dans le discours).

La transformation des signifiés en désignations est, en effet, exercer la fonction cognitive du langage au niveau universel, ce qui signifie une première orientation du langage vers le monde extralinguistique justement par la référence aux objets particuliers dans une situation déterminée. Ce passage de la langue (comme puissance) à la parole (comme acte) par la référence à une chose ou à un état des choses dans un acte de parole déterminé représente

l'articulation du premier rapport sémiotique. Le désigné, comme résultat de cette opération, est un objet réel ou imaginaire du monde extérieur ou intérieur du locuteur.

Du point de vue intégraliste, une dimension fondamentale du sens est matérialisée par la transcendance de la signification et de la désignation. En outre, le sens suppose comme implicites deux coordonnées majeures: la créativité et l'altérité du langage.

L'altérité est une dimension du langage étroitement liée au sujet, comme la créativité est aussi l'apanage du locuteur, mais, tandis que l'altérité limite le locuteur, pour assurer l'intelligibilité du discours, la créativité lui offre la liberté d'élargir les frontières connues du langage, par la découverte des significations et des expressions nouvelles.

Revenant aux concepts mentionnés ci-dessus, l'altérité et la créativité se trouvent dans une permanente opposition, dans une tension constructive. Plus diffuse dans le langage quotidien primaire, au niveau du texte, la créativité du sujet fait remarquer sa présence d'une manière plus évidente: l'empreinte individuelle est plus visible à la dépense de l'altérité qu'elle réduit parfois au minimum.

Dans le cadre de la linguistique du texte, Coşeriu a défini le „sens” comme expression „des attitudes, opinions ou intentions du locuteur qui viennent s'ajouter aux contenus des langues particulières.” La compréhension du sens et des moyens par lesquels celui-ci est construit est l'un des objectifs principaux de la linguistique du texte.

Le caractère objectif du sens renvoie à ce qui est considéré signifiant textuel, „expression”, „forme” dans la conception humboldtienne. Mais, le sens (contenu textuel) a un caractère dynamique constitutif; il n'est pas préfabriqué, il n'existe pas avant l'interprétation. La compréhension de ce qu'on entend par, mais au-delà de ce qu'on dit effectivement, est justement le contenu de la compétence expressive.

Dans la classification des niveaux du langage établie par Coşeriu, les relations entre les trois types de contenu sont extrêmement importantes. Le contenu du niveau individuel, c'est-à-dire le sens, n'est pas le résultat d'une simple addition des signifiés et désignés, bien que ceux-ci soient indispensables pour arriver au sens.

Il s'agit en effet du deuxième rapport sémiotique: les signifiés avec les désignés constituent une expression pour un contenu supérieur – le sens, avec la spécification que dans le texte poétique, le contenu du niveau individuel devient création de mondes où on construit des sens nouveaux.

Ce deuxième rapport sémiotique: sens= (signifiés + désignés) + x, est le mieux illustré dans les textes littéraires parce que c'est ici qu'on trouve toutes les possibilités de réalisation du sens. Donc, le contenu du niveau textuel gravite entre deux pôles qui déterminent sa nature et sa modalité de „réalisation”. On fait ainsi la distinction entre : le sens informatif, empirique (sens = signifié+désignés) et le sens artistique ou littéraire („symbolique”).

Nous voudrions finaliser notre courte incursion dans le domaine du „sens” par la mention de quelques remarques surprises dans l'article de Coşeriu, *Information et littérature*, qui pose la problématique de la nature du discours littéraire vs. le discours informatif.

Même si du point de vue formel deux discours sont identiques, elles peuvent avoir des natures différentes en fonction de leur finalité: le discours informatif offre des dates sur le monde, tandis que le discours littéraire construit un monde. Par conséquent, il n'existe pas un rapport avec un modèle antérieur, ni même avec la réalité environnante. L'univers créé est pour lui-même un point de repère, il a ses propres règles dont il est organisé et il fonctionne; la présence physique d'un destinataire n'est pas obligatoire.

En plus, les faits présentés dans ce genre de discours ont été choisis pour leur signification humaine; ils doivent être représentatifs pour l'existence de l'homme de sorte que par leur dimension universelle le lecteur puisse s'identifier avec ceux-ci.

Dans le sous-chapitre 1.2.2 on présente brièvement les contributions de la linguistique intégrale dans le domaine de la textualité littéraire.

Ayant comme point de départ la dichotomie de la métaphore de Blaga, Mircea Borcilă propose une solution cohérente au problème de la typologie des textes poétiques. La solution consiste dans la corrélation de la typologie des textes avec des modes/moyens „nucléaires” de créativité humaine, telles qu'elles existent dans le langage, et aussi dans la valorisation de la finalité interne des différents types de textes poétiques. Donc, en fonction de la créativité, on

distingue deux catégories de textes: „plasticizante” et „revelatoare”, et par rapport à la finalité et aux moyens d’expression les deux types se ramifient, chacun à son tour, en deux catégories typologiques (à voir sous-chapitre 1.2.2).

Valorifiant le dualisme métaphorique proposé par Blaga et correlant les deux types fonctionnels primaires de processus métaphoriques ainsi délimités, résulte la distinction des textes poétiques en deux grandes catégories: texte „plasticizant” (processus métaphorique A) et texte „revelator” (processus métaphorique B). Le processus métaphorique „plasticizant” va correspondre au type de code sémiotique „syntactique”, tandis que le processus métaphorique B va correspondre au type de code „sémantique”.

Selon la théorie de la linguistique intégrale, des sens nouveaux apparaissent seulement dans les mondes littéraires, où il y a un saut maximale de sens, qui correspond à une référentialité de deuxième degré. Ainsi, le monde créé contient les graines de l’interprétation, tout en réalisant, en même temps, des espaces auto-référentiels.

La démonstration du caractère autonome des mondes poétiques réside dans la postulation de la suspension de l’altérité linguistique, implicite, la suspension du moi empirique et la „transgression” du monde de l’expérience physique. On assume en même temps un autre type d’altérité, caractérisée par „l’attribution du moi absolu”.

Par la suite, on va présenter quelques aspects liés au concept d’„altérité linguistique”. Il s’agit plus exactement d’une altérité constitutive pour le monde textuel, qui développe des formes particulières. Selon Humboldt, l’altérité est l’activation d’une conscience multiple qui projette une vision commune sur le monde. Deux locuteurs, deux entités distinctes vivent le mystère de la participation réciproque, comme altérité. En plus, sans altérité il n’y aurait de la créativité. Dans le mot se rencontre au moins deux consciences, c’est-à-dire celle du créateur du mot et celle de son interlocuteur virtuel, supposé par le créateur en chaque moment de son activité de parler.

Donc, le mot est le résultat de l’union entre la capacité de signifier des locuteurs et leur intention spécifique. C’est ici qu’on a la liberté fondamentale de l’homme, dans la capacité de produire/faire un sens et d’être compris par les autres. Un aspect important lié à l’articulation du

sens dans le théâtre d'Ionesco est l'exploitation du comportement des autres, l'altération de l'altérité dans la direction d'un désordre discursif.

On considère que dans le théâtre d'Ionesco il y a une désorganisation de la communication pas nécessairement au niveau de la transmission du message mais, au niveau implicite de la communication intersubjective. Il s'agit d'une crise globale de la communication, au milieu même du procès: parler à quelqu'un. En plus, c'est très difficile de trouver une continuité naturelle de l'exposé au niveau des discours des personnages. On assiste plutôt à la formation des enclaves communicationnelles dans tous les moments fondamentaux de la pièce (*La cantatrice chauve*). Le langage, perdant sa fonction essentielle, celle d'assurer la communication humaine, peut manifester parfois une fonction destructive sur l'homme, comme dans *La leçon*.

Par l'entière structure du discours, par ce que le mot transmet dans ses pièces, Ionesco a comme but l'induction d'un contact avec la réalité sans l'interposition des systèmes, des religions, des mythes. Ses pièces représentent des ouvertures, des expressions pour des sens nouveaux (ironie, autocritique, incongruité), la création dramatique agissant comme un liant d'états, comme un catalyseur de notions confuses et, souvent, mal entendues par les critiques.

Pour le dramaturge, c'est important seulement la matière en création, la spontanéité de la vie, transmise le plus ou le moins esthétique possible, d'où l'effet anticlimax (fin circulaire, pistes fausses en ce qui concerne le dénouement, le texte dirige vers des faux points culminants), l'ironie, toutes constituent des indices d'une réalité textuelle fracturée.

Chapitre II contient une brève présentation de la vision artistique d'Ionesco et quelques questions importantes qui en résultent aussi.

En ce qui concerne la conception sur l'art et la littérature, pour Eugène Ionesco, l'oeuvre littéraire est un univers unique, autonome, qui s'organise selon ses propres lois; l'oeuvre littéraire n'est pas créée pour servir à un but, elle a été réalisée pour soi et continue d'exister en soi.

On trouve dans les affirmations d'Ionesco sur la littérature des similitudes avec quelques aspects de la théorie de la linguistique du texte, c'est-à-dire: la présence du double rapport

sémiotique, exprimé d'une manière différente et sans la terminologie spécifique de la linguistique du texte. Et, en plus, de même que le sens d'un texte n'existe pas d'avance, mais il se réalise au fur et à mesure avec le texte, l'oeuvre littéraire n'est pas l'illustration d'une idée ou d'une thèse établie auparavant, affirme Ionesco. D'ailleurs, le sens n'est pas quelque chose de fixe, imuable offert par l'auteur et reçu exactement par le lecteur; celui-ci sera perçu d'une manière différente par chaque lecteur, en fonction de l'époque où il vit.

Pour Ionesco, pendant le processus de création, l'imagination a un rôle essentiel; elle est l'élément générateur par lequel on construit un monde fictionnel. De la même manière, la linguistique intégrale met en évidence l'importance de la créativité du langage (à tous les trois niveaux), qualité responsable au niveau textuel de l'apparition d'un sens nouveau – donc, d'un monde nouveau.

Selon la vision esthétique d'Ionesco, l'authenticité et la valeur de l'oeuvre littéraire sont assurées dans la mesure où celle-ci reste fidèle à elle-même, respectant les règles qu'elle a conçues. En parallèle, dans la linguistique intégrale, il y a un postulat selon lequel *energeia* contient *dynamis*, c'est-à-dire la création institue ses propres règles, sa propre technique de réalisation.

Toute oeuvre littéraire possède deux qualités essentielles qui, apparemment antagoniques ne s'excluent pas l'une l'autre, mais coexistent: d'un côté, il y a la dimension universelle de l'oeuvre – des éléments spécifiques pour les textes qui appartiennent à un certain genre, de l'autre côté, il y a la dimension particulière (l'unicité de l'oeuvre) – qui se retrouve dans la structure profonde, dans des détails, dans des éléments qui orientent l'intention et les sens de l'oeuvre.

Eugène Ionesco a été un auteur dramatique doublé par un théoréticien de l'écriture théâtrale; il a élaboré sa propre vision sur le phénomène théâtrale à la suite de son expérience personnelle, directe acquise dans ce domaine.

D'abord, Ionesco propose un écart vis-à-vis du théâtre conventionnel, traditionnel et l'élaboration d'une nouvelle formule pour le genre dramatique, car celle actuelle ne le satisfait plus. Ainsi, chez Ionesco, on assiste à une intériorisation du théâtre, à une fusion avec l'être de l'auteur; le point de départ de l'écriture théâtrale est, le plus souvent, un déséquilibre qui

déclenche un tas de troubles intérieurs qui ont sinon la résolution au moins l'expression au niveau de la création littéraire.

Ionesco donne de la liberté absolue au processus créateur et à l'artiste, condition absolument nécessaire pour un résultat authentique, révélateur. Son désir est d'atteindre l'essence, de vivre authentiquement, d'atteindre „les sources profondes de l'âme”, de découvrir par l'intermède du théâtre, les vérités universelles. Par conséquent, il propose une „spoliation” du genre dramatique des éléments conventionnels, traditionnels, en vue de surprendre l'essence des choses, le sens de l'existence humaine mais aussi la vie spontanée.

La manière dont l'écrivain surprend le réel constitue l'élément de nouveauté, son originalité. Dans les textes d'Ionesco, la manière de surprendre le réel est, paradoxalement dans une première phase, par une dislocation du réel. Cette étape de destruction est suivie par celle d'intégration, de fusion des éléments dispersés, conformément à une nouvelle cohérence. On explique, ainsi, aussi la fréquente superposition des univers de discours dans les pièces d'Ionesco.

Moment diaphorique par excellence, la dislocation du réel correspond à la suspension de l'arrière-plan du monde empirique et sa ré-intégration constitue le moment endophorique, la tentative de résoudre la situation conflictuelle entre les deux arrière-plans (l'ancien arrière-plan, celui de la connaissance des choses, respectivement, le nouveau arrière-plan, du monde du texte).

A côté des notions de „tragique”, „comique”, „absurde”, „le langage” occupe une place importante dans la problématique du théâtre de l'absurde. Les auteurs de théâtre comme Beckett, Adamov, Ionesco se sont proposés l'expression de la sensation de l'absurde dans une nouvelle formule originale, avec leurs propres moyens, le langage ayant un rôle clé.

Remarquant la nécessité de renouvellement de l'écriture dramatique – suite à l'obsolescence des systèmes d'expression, Ionesco propose la distorsion de la relation signifiant-signifié, la mination des structures de langue, l'inadéquation des phrases dans le contexte/discours. Une technique préférée par Ionesco est de pousser les clichés de langue jusqu'au paroxysme, pour évidencier l'insolite de la vie quotidienne ou la sensation d'aliénation.

En faisant référence à l'oeuvre d'Ionesco, Ion Pop parle d'une affirmation du „nouveau” : „à la sclérose du langage usé s'oppose la fraîcheur et la spontanéité du verbe , «une intuition originaire», une vraie tentative de retour aux sources, la participation existentielle profonde de l'art (l'artiste surprend directement le réel).”¹ La seule activité des personnages de *La cantatrice chauve* est la conversation ou la querelle. Le langage devient ainsi le lieu de manifestation du décalage, de l'absurde.

La caricature du langage signifie le dépouillement de l'homme de son humanité et sa transformation dans un „élément” du système social-économique. Lorsque les gens et leur existence humaine deviennent dépourvus de signification, leurs mots expriment le même vide ontologique – c'est-à-dire ils n'expriment rien. Cette réalité dépouillée de signification se dirige vers le chaos, vers l'auto-destruction, de même que, en parallèle, de manière progressive, le langage se dégrade peu à peu, et finalement il explose, il se désintègre totalement. On assiste à une crise du langage qui reflète, pratiquement, une crise de l'individu.

Certes, on ne peut pas faire abstraction de l'encadrement de l'oeuvre dramatique d'Ionesco au sein du mouvement (néo)-avangardiste, respectivement dans la thématique de l'absurde. L'affinité pour le courant avangardiste est évidente surtout dans les oeuvres de jeunesse d'Ionesco où on remarque deux dimensions de l'état d'esprit généralement avangardiste: la révolte, l'opposition, la rupture par rapport à la culture institutionnalisée, par rapport à tout ce qui est conventionnel et l'accent mis sur la vie authentique.

Ionesco suggère un retour au niveau primaire de la vie, „non-altérée” par les contraintes et les normes sociales, politiques, etc et en ce qui regarde la littérature, le remède consiste dans un retour aux sources, ce qui suppose une participation existentielle profonde de l'art.

Par conséquent, on peut constater partout dans l'oeuvre d'Ionesco un effort systématique de subversion de l'expression conventionnelle, dépourvue de vitalité à cause de l'usage mécanique et de l'absence d'une intention de renouvellement de la part des locuteurs. L' extrême conventionnalisation du langage (à voir *La cantatrice chauve*) reflète, en effet, une comodité de la raison, une acceptation facile des platitudes généralement admises par la grande masse d'individus d'une société.

¹ Ionescu 1992 b (în prefața la *Note și contra-note*).

De nos recherches effectuées jusqu'à présent, on a la conviction que la pièce de résistance d'Ionesco, *La cantatrice chauve*, est une *ars poetica* en miniature. On y trouve l'essence de la vision artistique d'Ionesco et aussi les thèmes fondamentaux *in nuce* de son oeuvre. Le sous-titre de la pièce n'a pas été choisi au hasard; celui-ci annonce l'esprit non-conventionnel, de révolte contre le théâtre idéologique ou de boulevard par le rejet des formes et des principes que ceux-ci promouvaient.

La complexité de la pièce est débordante, la multitude des facettes que celle-ci présente à un lecteur attentif, mais à la fois initié, est égale avec les efforts déposés pour déceler ce qu'on ne voit pas à une première lecture..

Après une première approche du concept de la „métaphore”, **Chapitre III** continue par une brève panorama des principales directions et perspectives dans l'étude du „processus métaphorique” du point de vue de la linguistique intégrale. Celle-ci met en évidence les mérites mais aussi les limites des directions de recherche qui appartiennent à la sphère des études de Blaga et aux articles rédigés par le professeur de Cluj-Napoca, Mircea Borcilă dans le domaine de la métaphorologie.

Par la fusion conceptuelle de la linguistique intégrale de Coşeriu avec la théorie de Blaga sur la métaphore, Mircea Borcilă a élaboré une vision nouvelle, intégrative qui donne sa propre réponse aux questions du domaine de la métaphore.

La nouveauté de cette approche réside dans la considération de la métaphore (du métaphorique) comme manifestation de la créativité culturelle dans et par le langage, pas une simple déviation de l'usage „normal” de la langue, selon les perspectives rhétoriques. La métaphore, au sens classique, traditionnel (on accentuait le „produit”/*ergon*) constitue plutôt l'expression d'une fonction textuelle, tandis que dans la linguistique intégrale le mécanisme métaphorique est un moyen de réalisation des fonctions textuelles ou des catégories de sens (on accentue l'„activité”/*enérgeia*) et le domaine de fonctionnement du métaphorique est bivalent: le domaine linguistique et le domaine trans-linguistique (culturel).

La linguistique intégrale définit, d'abord, le processus métaphorique du point de vue de sa fonctionnalité dans l'activité de parler: au moment où un aspect inédit apparaît et qu'il ne peut pas être encadré dans les contenus qu'on a déjà à notre disposition, il faut trouver une autre

modalité pour l'exprimer. Pour éviter une longue et inutile paraphrase, on choisit deux mots qui surprennent le mieux l'intuition de l'aspect inédit de notre esprit et on crée une image complexe, qui résulte des contenus des deux mots, apportés ensemble. Le plus éloigné sont les champs sémantiques des deux termes, le plus haut est le saut effectué par les deux termes. Les contenus des deux termes, A et B, se superposent et d'ici résulte une entité nouvelle. Ce processus s'appelle „metasémie” et il a lieu spontanément dans l'acte de parole. Bien que, dans son essence, la „metasémie” soit un phénomène spontané, intuitif, pour des raisons méthodologiques celui-ci se déroule en trois étapes: le diaphorique, l'endophorique et l'épiphorique.

Le modèle explicatif offert par M. Borcilă ne suppose pas seulement la cartographie du phénomène métaphorique manifesté dans la création des signifiés secondaires, mais il apporte un éclairage aussi sur le modèle minimale de création des signifiés primaires.

En conclusion, le rôle de la création métaphorique dans l'activité linguistique est surtout celui de générer des signifiés nouveaux, de nommer ce que l'intuition connaît et distingue, partant parfois de la désignation des aspects inédits de la réalité en utilisant des images nouvelles.

Si le niveau de la parole, en général, a comme finalité la désignation d'un certain segment de la réalité, au niveau du texte (niveau individuel), la finalité du discours gravite entre l'interprétation du monde et, de façon exponentielle, la création des mondes.

Ainsi, un niveau „métaphorique” avant-textuel constitue du matériel („expression”) pour les catégories de sens textuel. „Metasemia” est donc la superposition des contenus (signifiés) d'une telle manière qui permet la signification exponentielle.

La métaphore surprend, ainsi, le saut du linguistique au trans-linguistique; c'est-à-dire elle rend possible l'actualisation des prémisses de sens qui existent dans le langage, dans un rapport sémiotique second, par lequel le sens acquiert de l'objectivité.

En fonction de la finalité du processus d'articulation du sens, la métaphore textuelle est, selon la classification de Borcilă : métaphore significationnelle (linguistique) (MII A) – elle infère quelque chose au-delà de signifié et désignation, un sens; métaphore trans-significationnelle (trans-linguistique) (MII B) – ici fonctionne le principe poétique, „qui conduit l'entier procès métaphorique vers la transgression d'«un horizon de signification» possible au-

delà de la «signification habituelle des faits».²² Quelques exemples de métaphores MII A: des proverbes, des dictons, des fables, des allégories qui sont pratiquement des micro-textes qui interprètent le monde; des métaphores MII B: „Juliette est le soleil...” (William Shakespeare); „Le soleil, la larme de Dieu...” (Lucian Blaga).

Par conséquent, M. Borcilă constate l'existence de deux dichotomies: 1) métaphore linguistique ou fonction 1; 2) métaphore poétique-culturelle ou fonction 2 et les métaphores de la catégorie 2) peuvent être mises dans une nouvelle dichotomie: métaphore A (“plasticizantă”, II A), pour laquelle est valable le principe de l'analogie et, métaphore B (“révelatrice”, II B), pour laquelle est valable le principe de la dis-analogie.

En conclusion, la métaphore doit être considérée comme expression de la créativité du langage; elle n'a pas de règles imposées qu'elle doit suivre, mais elle a une finalité en elle-même. „Metasemia” représente, exponentiellement, la modalité de création dans le langage et la métaphore poétique représente, exponentiellement, la modalité de création dans la poésie.

Par conséquent, il faut reconsidérer la métaphore comme expression fondamentale de la créativité humaine.

A côté des concepts étudiés dans les chapitres I et II, les conclusions du chapitre III viennent compléter l'appareil conceptuel nécessaire pour les analyses des deux derniers chapitres de la thèse, qui visent particulièrement deux aspects: la réactivation sémantique et la (dé)construction du sens dans les pièces choisies.

Chapitre IV porte sur des notions importantes pour la définition de l'esthétique dramatique d'Ionesco: *le comique*, respectivement *l'absurde* et dans la deuxième partie (sous-chapitres 4.4, 4.5 et 4.6), après avoir défini le phénomène de réactivation sémantique, on met en évidence une série de stratégies sémantiques par lesquelles on articule **le sens** dans *La cantatrice chauve* et *La leçon* tenant compte de la finalité supposée : d'intensifier la perception.

L'attitude non-conformiste envers le théâtre conventionnel, traditionnel va se matérialiser chez Ionesco dans une parodie du théâtre et la conception de la condition humaine comme farce

2 Borcilă 1997a: 160 și Borcilă 1995a și 1995b.

va résulter dans une vision unique sur le tragi-comique. Le rire de Ionesco est, au début, amaire, presque forcé, presque douloureux, afin de se purifier, à la fin, et de devenir libérateur. Ce rire flotte au-dessus d'une réalité d'où toute trace de confort est disparue. C'est un rire qui fonte le tragique et le comique comme deux facettes complémentaires de la même réalité.

Ionesco montre son talent dans le théâtre, proposant des modèles auto-référentiels. La chute dans l'absurde est l'option du narrateur, notion fondamentale qui structure le comportement des anti-héros, paradigme de son entière création dramatique. C'est le cachet mis sur l'existence des personnages et, à la fois, le noyau ordonnateur de l'articulation du sens.

Ionesco maîtrise parfaitement l'art du dialogue; car le dialogue est l'imitation de la vie qui fait surgir le comique. L'ironie et la parodie sont des moyens essentiels de réaliser le comique, mais le tragique aussi; l'ironie est comme une hache à deux lames parce qu'elle implique, à la fois, le comique et le tragique de l'existence dans les mondes créés.

Les personnages ne cessent de parler, épatand beaucoup de bruit pour rien. On parle d'un langage miné à l'intérieur, par de nombreuses procédés, parmi lesquels on mentionne: l'utilisation des stéréotypes verbales, des répétitions obsédantes, des clichés linguistiques.

La crise de la communication est visible dans ce bavardage exacerbé, mais qui n'arrive pas à satisfaire des exigences minimales de validation ontologique. En général, le principe de la redondance mal employée prédomine, à fin de confirmer une désarticulation verbale qui finit par une rupture entre expression et raison (l'impuissance de lier logiquement les mots). Le délire verbal entraîne des déformations graves, des déviations extrêmes du parler correcte et expressive, comme: des stéréotypes verbales, des tautologies, de la prolixité, de l'anacoluthie, du délire linguistique.

Le comique résulte aussi de l'absurde des situations, de la mise ensemble dans le même énoncé des sens différents, ce qui crée une situation impossible. Sous le masque d'un paradoxe se cache l'humour à des accents tragiques.

Chez Ionesco, le paradoxe est créé par la mise ensemble des faits qui apportent dans la discussion des positions opposées, qui contrarient, qui s'excluent réciproquement, misant sur

l'élément surprise, sur des solutions, ayant une dimension comique, à des conflits apparemment graves. La querelle est un phénomène commun, de configuration de l'ordre textuelle.

La pendulation des personnages entre considération et dérision bâtit le comique d'Ionesco sur des cimes spirituelles solides, déconstruisant même les prétentions initiales de sanctionnement des violations des principes qui assurent un fonctionnement cohérent du monde.

L'humour absurde, que la littérature – dès quelques textes kafkaïens, aux anti-pièces d'Ionesco, aux oeuvres de Beckett – cultive beaucoup, a son propre mécanisme intérieur. Comme l'absurde, qui est en essence „une rupture”, l'humour absurde a à la base une incongruité, une incompatibilité; il se construit sur un contraste entre les éléments d'une situation.

E. Ionesco définit l'absurde comme un état d'émerveillement devant l'existence, vue comme quelque chose d'étrange, d'incompréhensible et dont lui, comme individu, est détaché, comme un spectateur regardant une représentation. Ce sentiment d'éblouissement, d'aliénation par rapport à l'existence cause un état d'inquiétude, d'effroi ou le contraire de celui-ci, c'est-à-dire un état de béatitude écrasante qu'on ne peut pas expliquer. On assiste donc, à la cristallisation des deux coordonnées majeures pour l'univers imaginaire d'Ionesco: le sentiment d'absence ou le vide ontologique et le sentiment de la présence ontologique, de l'émerveillement devant l'existence. Le sentiment du vide ontologique est corrélié avec l'idée selon laquelle l'existence est vue comme un mécanisme, comme une machine; les événements, les gestes de gens deviennent mécaniques et la vie devient elle-même une grande machine d'où la dimension humaine manque.

En conclusion, pour Ionesco l'absurde est une expérience réelle, tangible, humaine qui apparaît à un moment donné dans la vie de chaque individu (à condition qu'il en soit conscient). L'effort de présenter cette expérience d'une manière expressive, suggestive et actuelle pour le public/lecteur, s'est matérialisé dans l'apparition du théâtre de l'absurde. Le dépassement de la drame – la condition absurde de l'homme dans le monde – est possible grâce à l'humour. Cela suppose une conscience lucide et permet un détachement de la vanité ou du tragique de la vie.

On a accordé une attention spéciale aux modalités de réalisation de l'absurde dans les textes choisis en dédiant un sous-chapitre entier à cette question, où il y a pas mal d'exemples éclairants (à voir 4.4).

Afin de pouvoir encadrer l'oeuvre d'Eugène Ionesco, il est nécessaire d'abord de trouver dans son *ars poetica* explicite des commentaires, des remarques qui réfèrent au langage et à la littérature.

La base théorique sur laquelle on appuie notre démarche est offerte par la théorie typologique des textes poétiques de M. Borcilă. Selon cette orientation, le texte littéraire est situé dans la catégorie plus vaste des textes culturels, qui sont caractérisés par un processus fondamental de création du sens („poesis discursif”). A la base de ce processus de création du sens il y a un noyau génératif qui est défini comme : „la totalité des éléments impliqués dans l'action d'imagination du monde du texte (Coteanu 1985: 29)” ou comme „un complexe de «stratégies sémantiques» élémentaires à partir desquelles on constitue la cohérence nucléaire de ce niveau primaire, «proto-textuel» (dans le sens d'étape originaire dans la génération du sens)”³.

Dans ce cadre conceptuel, le processus de constitution de la cohérence nucléaire est imaginé selon le modèle minimale de création de sens de la métaphore. Par conséquent, la distinction entre textes commence à ce niveau, du noyau génératif, plus précisément, en fonction des différences qui apparaissent à cette étape du processus métaphorique fondamental.

L'un des critères très importants pour établir la typologie d'un texte poétique est l'intention générale du processus de création de sens. Chez Arghezi et chez les poètes avangardistes, l'intention générale du „poesis discursif” est „plasticizanta”, „expressive”.

Il y a deux types fonctionnels primaires de processus métaphoriques (au sein de la métaphore de type II), qui mis en correspondance avec la typologie des modèles sémiotiques des cultures

3 Borcilă 1987a: 186

particulaires, sont interprétés comme types fondamentaux de fonctions culturelles des textes poétiques.

Le deuxième critère important pour établir la typologie d'un texte est le principe existentiel - ... qui conduit le procès de *poesis discursif*. A notre avis, dans les textes d'Ionesco fonctionne le principe existentiel- ... syntactique. Selon ce principe, „ les éléments désignés qui appartiennent au monde phénoménale, attirés dans le processus métaphorique nucléaire, ne possèdent pas de signification poétique en eux-mêmes.”⁴ Ils sont employés par l'auteur en différentes combinaisons, grâce auxquelles, au niveau du texte, ils acquièrent du sens poétique. En conséquence, la distinction éléments poétiques – éléments non-poétiques (établie par la tradition) s'efface, les deux „catégories” pouvant participer au processus de *poesis discursif*.

On se propose par la suite de découvrir quelles sont les stratégies sémantiques par lesquelles on construit le sens dans les textes d'E. Ionesco, tenant compte de la finalité supposée: d'intensification de la perception. L'une des stratégies évidentes est l'agglomération des scènes où sont débités avec légèreté des truismes; une autre stratégie est la caricaturisation des personnages et des situations. C'est ici que s'inscrit le procès de dés-automatisation, signalé par les formalistes russes, et celui de réactivation sémantique, défini par nous comme le procédé linguistique par lequel des mots ou des syntagmes sont soumis de nouveau à notre attention par de fonctions d'évocation, de parodie/pastiche, de transformation, etc.

Ionesco s'est proposé une illustration des expériences authentiques, à l'intermédiaire des mots. Ses créations peuvent être classifiées ainsi, comme appartenant au modèle de construction „diagramatic”, qui a comme but la ré-création du concret du monde empirique à l'aide des champs internes de référence du texte, dans le cadre du procès de *poesis discursif*. Ici, l'image sensible peut être construite en gardant une cohérence sémantique ou en détruisant la cohérence sémantique discursive. Le deuxième cas est spécifique pour certains textes avangardistes; il y a une tendance vers la dé-sémantisation totale et vers la destruction de la cohérence discursive .

La submination du discours stéréotype, des clichés linguistiques et à partir d'ici, des clichés existentiels, sont des coordonnées importantes de la poésie explicite d'Ionesco. L'auteur

4 Borcilă 1987a: 189.

même avoue l'intention de démasquer le vide ontologique, la pauvreté spirituelle intérieure de l'homme devenu esclave idéologique, relevée par l'usage des automatismes verbales et de comportement.

Dans le **V-ième** chapitre de notre travail, on a étudié le phénomène de l'articulation du sens dans les deux textes proposés, *La cantatrice chauve* et *La leçon*, mettant en évidence les stratégies constructives-déconstructives, les modalités de réalisation du comique et de l'absurde, la dynamique interne des mondes textuels où se manifeste le **sens**.

A la suite d'une lecture plus approfondie des textes d'Ionesco, on peut constater dans le sous-texte une révolte sourde contre les automatismes et une mise en évidence du fait que le mode poétique, au sens général, n'est pas soumis à une idéologie; il est autonome, en ce qui regarde les contenus de sens, par rapport au conditionnements externes.

Donc, une recherche linguistique-poétique des pièces d'Ionesco, vues sous les aspects mentionnés ci-dessus, doit se focaliser sur les prémisses de sens offertes dans le langage (jeux de mots, des suspensions de l'incongruité ou de l'incorrectitude en faveur de l'adequation, etc.) et sur la dynamique interne des champs et des ondes référentielles qui ont à la base les trois moments globales d'extension métaphorique: diaphorisme, endophorisme, epiphorisme.

Conformément au modèle proposé, tout texte littéraire suit en grandes lignes cette dynamique au niveau des procès primaires de création, car le texte littéraire représente l'extension de la métaphore nucléaire, grâce à l'enchaînement intuitif de ces trois moments.

Chez Ionesco, on peut constater un saut vers l'espace absolu du langage poétique par la mise en place d'une apparente abdication de la logique des choses, mais tout en créant, pratiquement, un effet globale de cohérence qui mène à une lecture fragmentaire et relativement hermétique, qui déforme d'une manière sélective le champs des événements et du monde textuel. D'ailleurs, des titres comme, *Anti-pièce* ou *Drame comique* viennent suggérer que le langage poétique transforme une anti-matière des formes, pour transmettre des contenus profondément conceptuels, abstraits.

Dans les anti-pièces d'Ionesco, il y a plusieurs noyaux de mondes textuels, qui activent, en particulier, la suspension extravagante de l'incongruence. Les noyaux de sens sont dispersés dans le labyrinthe narratif de la drame et, dans ces conditions, l'interprète, après une préalable examination à la surface du texte, doit forer dans sa profondeur pour arriver à la couche intuitive primaire, aux moments de collision des ondes référentielles qui transforment la structure dialogique-narrative dans un moyen d'expression en vue de la création du monde de l'absurde.

Les moments diaphoriques sont nombreuses, activés tout au long du texte. Les pièces d'Ionesco sont caractérisées par cette dimension fragmentaire, d'explosions intra-textuelles (à l'intérieur du texte) liées dans un collage surréaliste.

A cet égard, on peut prouver l'existence d'un ordre sémantique supérieur qui unifie l'expérience fragmentaire des segments textuels dans un système dramatique-narratif discontinu mais, susceptible de refléter une conscience d'une processualité sous-jacente, de représentation photographique des moments essentiels de l'évolution du sens.

Les pièces d'Ionesco sont des constructions intentionnelles, poétiques, qui ont à la base des stratégies comme: la suspension extravagante de l'incongruence; la superposition des univers de discours; la reformulation des proverbes; la configuration d'une altérité constitutive du monde textuel qui élimine de l'équation la relation sujet-objet, telle que nous la savons; des raisonnements mathématiques qui contraviennent à la logique traditionnelle; la configuration des espaces ou des moments situés à la limite du possible, dans une géométrie qui ne gardent plus des traces du déterminisme cartésien; l'exploitation des relations d'évocation par la cultivation de l'allusion, de la double signification, du paradoxe, de la tautologie, de l'ironie, du sarcasme; la cultivation des oppositions lexicales dans une zone de concomitance syntagmatique, etc.

Toutes ces stratégies d'articulation du sens semblent, plutôt, des processus dissolutifs, des facteurs qui n'organisent pas le discours, au contraire; ils réduisent son dynamique à des exposés mécaniques, stéréotypes. En fait, comme procédés de réalisation du sens, ils prouvent une créativité radicale, au sens coserrien du terme, de préparation des contenus pour la sphère du langage poétique, créateur de mondes.

L'identité textuelle se construit ayant à la base une processualité multivectorielle, de métaphysique transcendentelle. Les signifiés poétiques deviennent signe, une fenêtre ouverte pour

un passage spectaculaire dans la réalité alternative de l'art. La distinction entre l'élément expressif (le langage en-soi) et la réalité exprimée (la réalité opposée à la conscience) accentue l'impression de saut ontologique, par des moyens qui projettent le sujet discursif au dehors ou dedans la matrice de sens.

L'espace scénique détient les attributs d'un agent modelleur de l'énergie poétique qui intègre la multiplicité des identités en variété symbolique. En outre, les éléments de décor accentuent la cohérence du monde (du texte) dans la démarche de construction d'une analogie ou d'une opposition entre différents niveaux d'instanciation des pièces. Le mouvement des personnages présente, à part une frappante impression de schéma, fonctionnant comme un liant entre la conduite linguistique et les tabies sociaux, la tendance d'une cristallisation d'ordre analogique.

Ce qui est très important, chez Ionesco, c'est la mutation de la vision poétique qui est une démarche radicale. On peut remarquer, quand même, que ce parcours anti-visionnaire vers les structures littéraires dynamiques du théâtre de l'absurde, vers les spectacles des images qui désirent être dépouillés de significations, ne signifient pas l'abandon des accumulations des visions spécifiques au modernisme. En conséquence, chaque symbole de la pièce porte des contenus qui anticipent leur parcours futur.

Le théâtre d'Ionesco suppose la problématique de l'apparente non-intentionnalité des situations absurdes créées dans les mondes textuels. Mais, en effet, rien ne pourrait pas nous convaincre à soupçonner que Ionesco voudrait paraître un ignorant des normes du parler, ou qu'il serait irrévérencieux par rapport à l'adéquation discursive. De même, par une stricte application du programme néo-avanguardiste, les situations absurdes qui sont créées au moment où il présente dans le discours de tels paradoxes situationnels ne peuvent pas être attribuées qu'au logos poétique, comme des mondes où des sens nouveaux surgissent. Les personnages se parlent et ont un comportement discursif en accord avec la tendance générale de forcer les limites du langage mais, il s'agit, à la fois, d'une manifestation d'un code spécifique du monde créé.

A l'intérieur de la *La cantatrice chauve*, drame, du point de vue stylistique, réalisé de manière parfaite comme une suite normale d'événements, il y a une graine d'absurde: l'incongruité avec la connaissance et la logique des choses. Une possible accusation de la part des

critiques, pas formulée de manière explicite, que cette graine de l'absurde rendrait le théâtre d'Ionesco un espace impossible, irréel par son inclusion dans une structure dramatique, est évidemment sans fondement. D'ici résulterait la nécessité d'un absurde éternellement placé sur un territoire du possible. Mais l'absurde représente un lieu commun de l'existence humaine, pas son contradiction, idée reflétée partout dans la dramaturgie d'Ionesco.

La technique de l'insertion de la narration est, pratiquement, la même, seulement le thème est différent. Ionesco est fasciné par l'anecdotique, par des symboles réinvestis du point de vue de la signification, par certaines dimensions occultes de l'existence. Les pièces touchent de manière superficielle ou profonde, cette réalité des choses, en dévoilant tout le temps des facettes cachées, des doublures latentes de réalité et d'illusion textuelles. Les contes du Pompier sont narrés de manière alerte, sur de sujets banals de la vie quotidienne de la collectivité. L'intrigue ingénieuse et la spécificité manquent, en général, mais le déroulement rapide des événements soi-disant sensationnels est concurrencé par le fait que, au long de l'histoire, interviennent à un moment donné des faits absurdes, incroyables, signes qui, brièvement, troublent le déroulement réaliste.

En effet, Ionesco effectue une translation de la matière épique en matière dramatique, accentuant les effets de la désagrégation intellectuelle totale. Les contes ont comme but la parodie de l'esprit anecdotique anglais, ayant un certain rôle ludique, mais, ils constituent à la fois, des prémisses pour des mondes textuels interconnectés dans un horizon de (non)sens commun.

Mots clé: intégralisme, sens, réactivation sémantique, articulation du sens, noyau métaphorique, diaphorique/endophorique/epiphorique, poétique.