

# LE TEXTE DRAMATIQUE – ESPACE DISCURSIF DES PERSONNAGES EN CRISE D'IDENTITÉ

---

Mariana CHIRIȚA

[marianachirita83@gmail.com](mailto:marianachirita83@gmail.com)

Université « Ștefan cel Mare » de Suceava, Roumanie

**Abstract:** *This article is a study of the dramatic text as a discursive space for the manifestation of the protagonists' characters. The diversity and heterogeneity of the characters involved in the narrative scheme of a dramatic text make it difficult to define their character. The various aspects of the manifestation of the protagonists' characters in identity crisis are rigorously studied and analysed.*

**Keywords:** *discourse, dramatic text, character, discursive space, discourse analysis.*

*Le temps et l'espace ne sont pas des conditions  
d'existence, le temps et l'espace sont un modèle de réflexion.  
(Albert Einstein)*

## Introduction

La citation ci-dessus nous invite à réfléchir sur la nature du temps et de l'espace. En général, ceux-ci sont conçus comme des conditions objectives de l'existence de quelqu'un ou de quelque chose. Mais le physicien, Albert Einstein, envisage le temps et l'espace comme des constructions intellectuelles qui ne correspondent pas à une réalité objective, mais plutôt à une manière de structurer notre perception du monde. Par conséquent, le temps et l'espace sont perçus comme subjectifs, dépendant de la perception ou du contexte de l'observateur. Ils représentent, dans ce cas, des outils d'organisation de l'expérience. Ils servent de moyen par lequel nous interprétons nos sensations et nos expériences, y compris les situations de crise.

Utilisée tout d'abord dans la médecine, la crise signifie « accident qui atteint une personne en bonne santé apparente, ou aggravation brusque d'un état chronique. » (Larousse,

1998 : 311) En sens étendu, la crise comporte les acceptions suivantes : « Manifestation soudaine et violente d'émotions. » (Larousse, 1998 : 311) et « Phase grave dans une évolution (événements, idées). » (Larousse, 1998 : 311) Ces deux acceptions expriment des moments de transformation, soit émotionnelle, soit sociale. D'habitude ces moments constituent des points de rupture dans l'état d'esprit d'une personne ou d'un groupe.

Concernant l'identité, Erikson soutient que « le développement humain ne commence ni ne se termine par l'identité : l'identité elle-même devient relative pour une personne adulte. L'identité psychosociale est nécessaire en tant que point d'ancrage dans l'existence éphémère d'une personne « ici et maintenant ». » (Erikson, 1968) Cette affirmation met en exergue l'idée que l'identité, en tant que partie du développement personnel, n'est pas quelque chose de fixe, statique. Tout au long de la vie, une personne peut changer et percevoir sa personnalité à plusieurs niveaux.

Cela peut être interprété comme un processus de prise de conscience de soi, où une personne adulte réalise que son identité ne se limite pas à des encadrés rigides, mais constitue plutôt le résultat de nombreuses influences et changements internes. L'identité nous aide non seulement à comprendre qui nous sommes, mais aussi quels rôles nous jouons dans la société, comment nous interagissons avec les autres et ce qui est important pour nous dans la vie.

Dans la suite, avant de passer à la découverte de l'espace discursif des personnages en crise d'identité, à savoir les protagonistes de la pièce *La Cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco, nous nous proposons de mettre en relief quelques concepts.

### 1. Délimitation des concepts

Dans l'acception de S.-M. Ardeleanu, « le texte constitue la plus connue représentation d'une interaction communicative écrite. » (Ardeleanu et al., 2002 : 67) Cette citation nous suggère que le texte est l'élément central de la communication écrite. Une fois qualifié comme moyen fondamental représentant la communication écrite, le texte représente une voie d'échange des informations par écrit. Par conséquent, le texte transpose les aspects de la vie réelle à l'écrit, les déguisant selon le type et le genre.

Dans ce contexte, *le texte dramatique* s'avère un élément représentatif. Il met en scène des caractères et des actions, ce qui facilite le décodage du message à transmettre. Selon Patrice Pavis, le texte dramatique est considéré comme synonyme d'*écriture dramatique*. Il perçoit l'écriture dramatique comme « une structure littéraire fondée sur plusieurs principes dramaturgiques : séparation des rôles, dialogues, tension dramatique, action des personnages ». (Pavis, 1987 : 140) Dans cette définition, l'auteur énumère un certain nombre de traits caractéristiques qui rendent différent le texte dramatique des textes, appartenant aux autres genres littéraires. Du point de vue de la structure, le texte dramatique est divisé en actes et en scènes, tandis que le roman est composé de parties ou de chapitres et la poésie de vers.

Dans le domaine du théâtre, le *discours* est un concept ambigu. Il fait référence au texte de théâtre (qui est une fiction), au théâtre comme représentation, à une représentation (qui est liée à la performance). A. Ubersfeld mentionne que le *discours théâtral* « contient tout ce qui vient du texte (des didascalies, des dialogues, des monologues et, éventuellement, des appels aux spectateurs) et, en même temps, le discours du metteur en scène, dans la situation où il modifie le discours de l'auteur. » (Ubersfeld, 1996 : 33) Par conséquent, le discours dramatique est un phénomène de communication complexe qui absorbe non

seulement le texte présenté dans le discours des personnages du texte dramatique, mais également divers facteurs paralinguistiques nécessaires à la compréhension du texte et qui sont ancrés dans le sous-discours des propositions du dramaturge.

Concernant la notion d'*espace*, au théâtre, M.-C. Hubert en évoque deux types, espace scénique et dramaturgique, dont le dernier – « toujours imaginaire, n'existe que dans le discours des personnages » (Hubert, 1998 : 18) Ainsi, le *discours/texte dramatique* en tant que formation structurelle complexe s'avère être donc un système dynamique. Les principales composantes du discours dramatique sont les facteurs qui forment l'espace discursif des interprétations de la pièce – conditions objectives et subjectives de la pluralité des interprétations.

D. Maingueneau traite l'*espace discursif* comme sous-ensemble du champ discursif : « [...] on n'étudie pas la totalité d'un champ discursif, mais on en extrait un sous-ensemble, un espace discursif, constitué d'au moins deux positionnement discursifs [...]. » (Charaudeau et al., 2002 : 97) *Un positionnement discursif*, dans ce sens, « [...] ne concerne pas seulement « les contenus », mais les diverses dimensions du discours [...]. » (Charaudeau et al., 2002 : 453) Pour conclure, l'espace discursif constitue un ensemble de formes variées et de contextes de communication, dont l'interprétation mène à la compréhension d'un sujet donné, prenant en compte les relations complexes entre les différentes voix ou perspectives présentées dans un champ plus large.

L'espace discursif se matérialise à travers : le langage (celui-ci évolue en dépendance des contextes sociaux et culturels dans lesquelles se produit la communication) ; la variété des discours (la présence de diverses formes de discours à l'intérieur d'un espace discursif peut générer de nouvelles significations) ; le rôle des participants (les acteurs impliqués dans la communication ont des positions différentes, façonnant l'espace discursif par leurs répliques et leur comportement). Ainsi, l'espace discursif n'est pas seulement un lieu de communication, mais aussi un espace dynamique où se créent et se contestent des significations, des valeurs et des vérités.

## 2. Eugène Ionesco: *La Cantatrice chauve* – « œuvre théâtrale spécifiquement didactique »<sup>1</sup>

Afin d'établir les particularités de l'espace discursif des personnages en crise d'identité, nous nous sommes proposé de commencer par le **contexte social et historique** de la pièce.

La pièce se situe dans un contexte post-guerre. Les gens subissent une période de confusion et de transition, les premiers indices qui annoncent la crise. En plus, à l'époque, E. Ionesco pour apprendre l'anglais, ayant à sa disposition la méthode *Assimil*, a commencé à recopier des phrases. Dans ce sens, le dramaturge constate : « J'ai sans doute assez d'esprit philosophique pour m'être aperçu que ce n'étaient pas de simples phrases anglaises dans leur traduction française que je recopiais sur mon cahier, mais bien des vérités fondamentales, des constatations profondes. » (Ionesco, 1966 : 253)

Ces constatations profondes ont été transposé dans le texte de la pièce en guise de vérités fondamentales et observations de la vie réelle. Par exemple : « MME SMITH. - [...] Il faut leur apprendre à être sobre et mesuré dans la vie. » (Cécillon, 1998 : 25) ou « MME

---

<sup>1</sup> Qualification de la pièce, donnée par E. Ionesco dans *Notes et contre-notes* (Ionesco, 1966 : 246).

SMITH. – Pourtant, c'est toujours l'huile de l'épicier du coin qui est la meilleure... » (*idem* : 24) Mais, comme l'affirme le dramaturge :

« Un phénomène bizarre se passa, je ne sais comment : le texte se transforma sous mes yeux, insensiblement, contre ma volonté. [...] Les répliques du manuel, que j'avais pourtant correctement, soigneusement copiées, les unes à la suite des autres, se dérèglèrent. » (Ionesco, 1966 : 246)

Cette transformation incontrôlable du texte est due à l'apparition des personnages. Elle nous annonce un changement de perception ou un sentiment de perte de contrôle face aux mots et à leur représentation.

**L'influence du surréalisme** et du **théâtre de l'absurde** représentent aussi des parties composantes de l'espace discursif. Le théâtre de l'absurde, qui suppose la rupture avec le théâtre classique, met au premier plan une nouvelle structure : anti-pièce en 11 scènes. L'absurdité de l'existence humaine est traduite à l'aide du langage, qui dans le texte contribue à la déconstruction du sens plutôt qu'à la construction d'un dialogue productif.

Le surréalisme impose la conception de la vie libérée de toute contrainte logique. Le rêve, l'endroit où on peut mener une vie libre, apporte dans la pièce la déconstruction du temps et de l'espace.

L'espace où se déroule l'action est représenté dans la première didascalie par un salon :

« *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 fauteuil anglais, Mme Smith, Anglaise, raccommode des chaussettes anglaises, Un long moment de silence anglais. La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais.* » (Cécillon, 1998 : 23)

La répétition de l'adjectif *anglais* d'un côté, nous rappelle l'origine de la pièce, la méthode d'*Assimil*, de l'autre côté définit un espace clos. Nous observons ainsi un décor anglais bourgeois sobre et réduit à l'essentiel. L'action se déroulera exclusivement dans un salon.

Le temps est marqué par le délire de la pendule. Tout d'abord elle frappe dix-sept coups, ensuite toujours dans la 1ère scène : « *Un autre moment de silence. La pendule sonne sept fois. Silence. La pendule sonne trois fois. Silence. La pendule ne sonne aucune fois.* » (Cécillon, 1998 : 27) ou « *La pendule sonne cinq fois. Un long temps.* » (Cécillon, 1998 : 29), soit « *Court silence. La pendule sonne deux fois.* » (*Ibidem*) L'incohérence temporelle est mise en relief par l'heure présente dans les répliques des personnages : « MME SMITH. – Tiens, il est neuf heures. [...] » (Cécillon, 1998 : 29) Au moment où le conflit est déclenché (Scène VI), la pendule change aussi son rythme : « *La pendule sonne tant qu'elle veut. [...]* » (Cécillon, 1998 : 53) À la demande du POMPIER de la pendule (Scène VIII), qui devraient indiquer l'heure, M. SMITH répond : « - Elle marche mal. Elle a l'esprit de contradiction. Elle indique toujours le contraire de l'heure qu'il est. » (Cécillon, 1998 : 78) À la fin (Scène XI), la pendule frappe selon l'atmosphère dans le salon : « *[...] On sent qu'il y a un certain énervement. Les coups que frappe la pendule sont plus nerveux aussi. [...]* » (Cécillon, 1998 : 103)

**Le langage absurde et la distorsion de la norme** constituent également des éléments essentiels qui complètent le paysage de l'espace discursif. Les personnages

utilisent dans leurs répliques un langage absurde où la langue perd son pouvoir de communication clair et précis. Ce genre de langage, dénué de sens ou perturbé est utilisé, afin de refléter l'état de confusion, de décalage ou de crise intérieure chez les personnages. Cela se matérialise à travers :

- une syntaxe déstabilisée. Par ex. :

« M. SMITH. – Rien ne va. C'est partout pareil. Le commerce, l'agriculture, cette année c'est comme pour le feu, ça ne marche pas.

M. MARTIN. – Pas de blé, pas de feu.

LE POMPIER. – Pas d'inondation non plus.

MME SMITH. – Mais il y a du sucre.

M. SMITH. – C'est parce qu'on le fait venir de l'étranger.

MME MARTIN. – Pour les incendies, c'est plus difficile. Trop de taxes ! » (Cécillon, 1998 : 69) ;

- des phrases interrompues. Par ex. :

« MARY. – Madame ... Monsieur...

MME SMITH. – Que voulez-vous ?

M. SMITH. – Que venez-vous faire ici ?

MARY. – Que madame et monsieur m'excusent... et ces dames et messieurs aussi... Je voudrais... Je voudrais... à mon tour... vous dire une anecdote. » (Cécillon, 1998 : 94) ;

- des non-dits. Par ex., les didascalies suivantes :

« Un assez long moment de silence... La pendule sonne vingt-neuf fois. » (Cécillon, 1998 : 40)

« Ils s'assoient dans le même fauteuil, se tiennent embrassés et s'endorment. La pendule sonne encore vingt-neuf fois. Mary, sur la pointe des pieds, un doigt sur les lèvres, entre doucement en scène et s'adresse au public. » (Cécillon, 1998 : 41) ;

- des répétitions. Par ex. dans la Scène IV l'expression « Comme c'est curieux » étant reprise 24 fois dans la même scène).

« M. MARTIN. – Mon Dieu, comme c'est curieux ! Moi aussi je suis originaire de la ville de Manchester, madame !

MME MARTIN. – Comme c'est curieux !

M. MARTIN. – Comme c'est curieux !... Seulement, moi, madame, j'ai quitté la ville de Manchester, il y a cinq semaines, environ. [...] » (Cécillon, 1998 : 35)

Cette distorsion de la norme linguistique peut être interprétée comme une métaphore de l'impossibilité de communication claire et efficace dans un monde en crise. Les personnages essaient de se comprendre, mais leurs paroles souvent se heurtent à l'absurde. Ils ont des intentions qu'ils n'arrivent pas à exprimer. Le langage ne semble plus simplement être un outil de communication, mais devient de même un moyen d'expression de la confusion intérieure. Les mots échappent souvent à leur fonction ordinaire, et les personnages se retrouvent dans une situation où ils parlent sans parvenir à se comprendre

véritablement, malgré les échanges verbaux constants. Ce phénomène est accentué par le style fragmentaire et souvent absurde des dialogues.

### **Les variations de registres et de styles.**

Les personnages de cette pièce, issus des milieux différents (bourgeois, populaires, etc.) emploient différents registres de langue selon leurs statuts, leurs rôles et leurs perceptions du monde. Par exemple :

- LES SMITH :

« M. SMITH. – Un médecin consciencieux doit mourir avec le malade s'ils ne peuvent pas guérir ensemble. Le commandant d'un bateau périt avec le bateau, dans les vagues. Il ne lui survit pas.

MME SMITH. – On ne peut comparer un malade à un bateau.

M. SMITH. – Pourquoi pas? Le bateau a aussi ses maladies [...] » (Cécillon, 1998 : 26).

- LES MARTIN :

« M. MARTIN. – Je voyageais en deuxième classe, madame. Il n'y a pas deuxième classe en Angleterre, mais je voyageais quand même en deuxième classe.

MME MARTIN. – Comme c'est bizarre, que c'est curieux, et quelle coïncidence ! Moi aussi, monsieur, je voyageais en deuxième classe ! » (Cécillon, 1998 : 36)

- MARY :

« MARY, *entrant*. – Je suis la bonne. J'ai passé un après-midi très agréable. J'ai été au cinéma avec un jeune homme et j'ai vu un film avec des femmes. À la sortie du cinéma, nous sommes allés boire de l'eau-de-vie et du lait et puis on a lu le journal. » (Cécillon, 1998 : 32)

- LE POMPIER :

« LE POMPIER. – Eh bien, voilà. Est-ce qu'il y a le feu chez vous ?

MME SMITH. – Pourquoi nous demandez-vous ça?

LE POMPIER. – C'est parce que... excusez-moi, j'ai l'ordre d'éteindre tous les incendies de la ville. » (Cécillon, 1998 : 68)

- LES SMITH et LES MARTIN :

« M. SMITH. – On marche avec les pieds, mais on se réchauffe à l'électricité ou au charbon.

M. MARTIN. – Celui qui vend aujourd'hui un bœuf, demain aura un oeuf.

MME SMITH. – Dans la vie, il faut regarder par la fenêtre.

MME MARTIN. – On peut s'asseoir sur la chaise, lorsque la chaise n'en a pas. » (Cécillon, 1998 : 100)

Les exemples cités ont le but de mettre en relief la façon de communiquer entre les personnages : à l'intérieur du couple (LES SMITH – des bourgeois, LES MARTIN qui réalisent qu'ils sont un couple), entre les couples (LES SMITH et LES MARTIN), entre les

différents milieux sociaux (MARY, la bonne, représentante du milieu populaire et LE POMPIER – le citoyen hyper-responsable). Le dramaturge mélange des registres de langue, alternant langage familier et discours plus poétiques, voire philosophiques. Cette variation de styles représente aussi un moyen de souligner les contrastes entre les personnages et de créer un effet de décalage qui rend le texte à la fois comique et tragique.

Dans ce contexte d'idées, nous dirigeons notre attention vers **le rôle des participants** impliqués dans la communication. R. Horville (1992 : 32-42) identifie les catégories suivantes des participants : LES SMITH- image d'une existence humaine impersonnelle ; LES MARTIN-un couple à trois facettes ; MARY- la seule qui a liaison avec la réalité ; LE POMPIER-personnage qui mène jusqu'à l'absurde sa responsabilité ; LA CANTATRICE CHAUVE : un personnage et un titre énigmatique.

À propos des catégories des personnages mis en scène, E. Ionesco soutient : « *La Cantatrice chauve* : Personnages sans caractère. Fantoches. Êtres sans visage. Plutôt : cadres vides auxquels les acteurs peuvent prêter leur propre visage, leur personne, âme, chair et os. [...] » (Horville, 1992 : 251) Ainsi, le dramaturge dresse le portrait moral et physique des personnages en crise d'identité.

Ce fait est renforcé par l'utilisation de **la langue et la présence du non-sens** dans leur discours. L'une des marques de cette pièce est l'usage du non-sens et du paradoxe. Ce non-sens linguistique, qui déconstruit les normes de la communication, montre bien l'impossibilité de comprendre et d'exprimer la vérité dans un monde où les repères sont constamment flous. Le jeu sur les mots et les incohérences verbales dans les dialogues des personnages reflète cette dégradation des significations et cette incapacité à saisir une vérité unifiée. En analysant le discours des personnages, nous constatons que l'incapacité de communiquer est mis en œuvre à travers des moyens comme :

- *La brièveté des répliques* : La longueur d'une réplique exprime l'organisation logique et l'expression correcte des idées, tandis qu'une réplique brève traduit le contraire. Les points de suspension à la fin des répliques citées marquent soit une idée inachevée, soit l'impuissance à s'exprimer :

« MME MARTIN. – Ça m'a donné froid dans le dos...  
M. MARTIN. - Il y a pourtant une certaine chaleur dans ces vers...  
LE POMPIER. – J'ai trouvé ça merveilleux.  
MME SMITH. – Tout de même...  
M. SMITH. – Vous exagérez... » (Cécillon, 1998 : 98)

- *La longueur des pauses*. Les pauses longues trahissent les personnages dans l'embarras, confus qui n'arrivent pas à formuler un énoncé ou n'ont rien à communiquer aux autres :

« M. SMITH. – Le cœur n'a pas d'âge.  
*Silence.*  
M. MARTIN. – C'est vrai.  
*Silence.*  
MME SMITH. – On le dit.  
*Silence.*  
MME MARTIN. – On dit aussi le contraire.  
*Silence.*

M. SMITH. – La vérité est entre les deux.

*Silence.*

M. MARTIN. – C'est juste.

*Silence.* » (Cécillon, 1998 : 56)

- *L'utilisation fréquente des tirades.* Celles-ci expriment le désir des personnages de ne pas permettre aux autres de s'exprimer ou bien le fait qu'ils ont beaucoup à dire, sans pour autant construire un discours raisonnable, avec des idées argumentées d'une manière cohérente. Par exemple :

« LE POMPIER. – « Le Rhume » : Mon beau-frère avait, du côté paternel, un cousin germain dont un oncle maternel avait un beau-père dont le grand-père paternel avait épousé en secondes noces une jeune indigène dont le frère avait rencontré, dans un de ses voyages, [...], dont le frère de lait avait pris pour femme la fille d'un ancien médecin de campagne, lui-même frère de lait du fils d'un laitier, lui-même fils naturel d'un autre médecin de campagne, marié trois fois de suite dont la troisième femme... » (Cécillon, 1998 : 96)

- *Les jeux de mots.* Dans la dernière scène, les personnages réussissent à peine à formuler des phrases chaotiques et d'émettre des sons. Le délire verbal est exprimé par :

- des allitérations et des assonances : « MME SMITH. – Mouche ta bouche. », « M. MARTIN. – Touche la mouche, mouche pas la touche. » (Cécillon, 1998 : 105),
- des cacophonies : « M. SMITH. – Kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes. » (Cécillon, 1998 : 104),
- des onomatopées : « MME SMITH, imitant le train. – Teuff, teuff, teuff, teuff [...] ! » (Cécillon, 1998 : 107),
- des phonèmes : « M. SMITH. – A, e, i, o, u [...] ! », « MME MARTIN. – B, c, d, f, g [...] ! » (Cécillon, 1998 : 107)

D'un côté, ces jeux de langage assurent la dynamique du discours, mais leur nonsens évoque de nouveau l'absurde et la situation de crise.

Cherchant un issu de cette situation, les personnages commencent à parler tous ensemble : « TOUS ENSEMBLE. – C'est par là, c'est par ici, c'est par là, c'est par ici [...] ! » (Cécillon, 1998 : 108) Après cette réplique, le dramaturge choisit de finir la pièce avec ce qu'elle a commencé, notamment pour mettre en évidence le fait que les personnages n'ont pas trouvé d'issu :

« *Les paroles cessent brusquement. De nouveau, lumière. M. et Mme Martin sont assis comme LES SMITH au début de la pièce. La pièce recommence avec LES MARTIN, qui disent exactement les répliques des Smith dans la première scène, tandis que le rideau se ferme doucement.* » (Cécillon, 1998 : 108)

Cela nous suggère l'idée que les personnages sont restés sans identité. LES SMITH peuvent remplacer LES MARTIN et vice-versa. Dans son essai, E. Ionesco explique pourquoi les personnages sont arrivés dans cette situation :

« LES SMITH et 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

passion, ils ne savent plus être, ils peuvent « devenir » n'importe qui, n'importe quoi, car n'étant pas, ils ne sont que les autres, le monde de l'impersonnel, ils sont interchangeables : on peut mettre MARTIN à la place des SMITH et vice versa, on ne s'en apercevra pas. » (Ionesco, 1966 : 249)

Cet extrait nous dévoile aussi en quoi consiste le côté didacticiel de la pièce : pour éviter une situation de crise ou pour la surmonter, il faut penser avant de parler, il faut sentir et s'émouvoir, afin de pouvoir formuler des questions. Une fois la question formulée, nous devons aller à la recherche des réponses, pour réussir à être ou devenir quelqu'un.

### Conclusion

Dans cet article nous nous sommes proposé d'analyser l'espace discursif des personnages en crise d'identité de la pièce *La Cantatrice chauve* d'E. Ionesco. La situation de crise demeure à la fois destructrice et libératrice. Cela peut de aussi refléter un point de rupture, un changement dans l'état d'esprit d'une personne. La solution à la crise dépend de la perspective choisie par le sujet.

Dans le texte dramatique étudié, nous avons constaté les spécificités suivantes : Les personnages en crise qui ont perdu leur identité restent dans un espace clos sans agir pour découvrir le but de leur existence ; La communication entre les personnages est fragmentée, imprécise et parfois absurde, ce qui est une représentation de l'incertitude et de la dislocation sociale ; Le dramaturge utilise la langue pour explorer des thèmes existentiels, sociaux et politiques. Par la distorsion des normes linguistiques, il met en lumière l'absurdité et la confusion de la condition humaine dans un monde où les repères sociaux, politiques et personnels sont en constante mutation ; Les variations linguistiques au sein de la pièce reflètent les conflits internes des personnages et les tensions sociales qui les traversent, tout en illustrant les limites de la communication et du langage dans un monde déstabilisé.

### BIBLIOGRAPHIE

- ARDELEANU, Sanda-Maria, COROI, Ioana-Crina, (2002), *Analyse du discours : éléments de théorie et pratique sur la discursivité*, Suceava, Editura Universității Suceava.
- CÉCILLON, Martine, (1998), *Eugène Ionesco "La Cantatrice chauve"*, col. La bibliothèque Gallimard, Paris, Éditions Gallimard.
- CHARAUDEAU, Patrick, MAINGUENEAU, Dominique et al., (2002), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil.
- HORVILLE, Robert, (1992), *La Cantatrice chauve, La Leçon, Ionesco, Résumé, Personnages, Thèmes*, col. PROFIL LITTÉRATURE, série PROFIL D'UNE OEUVRE, Paris, Hatier.
- HUBERT, Marie-Claude, (1998), *Le théâtre*, col. CURSUS, Paris, Armand Colin.
- IONESCO, Eugène, (1996), *Notes et contre-notes*, col. Folio/Essais, Paris, Éditions Gallimard.
- PAVIS, Patrice, (1997), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/ Éditions Sociales.
- UBERSFELD, Anne, (1996), *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Éditions du Seuil.
- ERIKSON, Erik H., (1968), *Identity: Youth and crisis*, New York, W. W. Norton & Company, disponible en ligne : [https://archive.org/stream/300656427ErikHEriksonIdentityYouthAndCrisis1WWNortonCompany1968/300656427-Erik-H-Erikson-Identity-Youth-and-Crisis-1-W-W-Norton-Company-1968\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/300656427ErikHEriksonIdentityYouthAndCrisis1WWNortonCompany1968/300656427-Erik-H-Erikson-Identity-Youth-and-Crisis-1-W-W-Norton-Company-1968_djvu.txt), consulté le 20.01.2025.

