



Informations sur l'article/Makale Bilgisi

✓Arrivée/Geliş:02.10.2023 ✓Acceptation/Kabul:22.11.2023

DOI:10.30794/pausbed.1369177

Document de recherche/Araştırma Makalesi

Sav, B. ve Özbek, Ö. (2024). "Analyse du langage scénique d'Eugène Ionesco et exemple des pièces de théâtre dans la classe de FLE", *Journal de l'Institut des sciences sociales de l'Université de Pamukkale*, Numéro 60, Denizli, pp. 257-267.

ANALYSE DU LANGAGE SCÉNIQUE D'EUGÈNE IONESCO ET EXEMPLE DES PIÈCES DE THÉÂTRE DANS LA CLASSE DE FLE

Bahattin SAV*, Özge ÖZBEK**

Résumé

Le théâtre ne trouve sa véritable expression que dans la représentation. Pour communiquer avec les spectateurs, les acteurs font appel non seulement à la parole, mais aussi ils lui rejoignent les gestes, les mimiques, les signes paralinguistiques et même le langage scénique. Nous pouvons considérer donc le fait théâtral comme un lieu de rencontre de deux ensembles de signe : verbaux et non-verbaux. Les pièces d'Ionesco sont marquées par une réflexion permanente sur le langage. La rhétorique verbale d'Ionesco ne porte pas seulement sur la langue, mais encore sur les moyens sémiotiques. Elle dépend aussi des gestes, des moyens paralinguistiques et surtout l'espace scénique dans lequel nous comptons le décor, les objets signifiants, les costumes, l'éclairage et les jeux sonores dans la mesure où ceux-ci participent à l'élaboration du sens. Dans ce travail, il est visé de souligner le langage scénique d'Ionesco et de démontrer comment se servir de son théâtre en classe du FLE.

Mots-clés: Sémiologie, Langage scénique, Théâtre de l'absurde, Enseignement/apprentissage du FLE.

EUGÈNE IONESCO'NUN SAHNE DİLİNİN ÇÖZÜMLEMESİ VE FRANSIZCANIN YABANCI DİL OLARAK ÖĞRETİLDİĞİ SINIFLARDA TİYATRO ÖRNEKLERİ

Öz

Tiyatro, gerçek ifadesini yalnızca sahnede oynadığında bulur. Oyuncular, seyircilere ulaşmak için sadece söze değil, aynı zamanda jestlere, mimiklere, paralinguistik imlere ve hatta sahne diline başvururlar. Bu nedenle tiyatro olayını, sözel ve sözsüz iki im topluluğunun buluşma noktası olarak düşünebiliriz. Ionesco'nun oyunları dil üzerine sürekli bir düşünmeyle kendini belli eder. Ionesco'nun sözel retoriği sadece dile değil, aynı zamanda semiotik araçlara da dayanır. Bu retorik, jestlerle, paralinguistik araçlarla ve özellikle sahne alanı olarak kabul edilen dekorasyonla, anlamlı nesnelere, kostümlerle, aydınlatmayla ve ses oyunlarıyla çok yakından ilgilidir, tüm bu parametreler anlamın oluşturulmasına katkıda bulunur. Bu çalışmada, Ionesco'nun sahne dili vurgulanarak ve Fransızcanın yabancı dil olarak öğretildiği sınıflarda tiyatrodan nasıl yararlanılacağı gösterilmeye çalışılmaktadır.

Anahtar kelimeler: Göstergibilim, Sahne dili, Absürt (uyumsuz), Tiyatro ve Fransızcanın yabancı dil olarak öğretimi/öğrenimi.

*Maître de Conférences Adjoint, Université Gazi, Faculté de Pédagogie Gazi, Département de Didactique des langues étrangères, Programme de Didactique du FLE.

e- posta: bahsav@gazi.edu.tr, (<https://orcid.org/0000-0002-6500-2619>)

**Özge Özbek

Dr. Assistante de recherche, Université Gazi, Faculté de Pédagogie Gazi, Département de Didactique des langues étrangères, Programme de Didactique du FLE.

e-posta:ozgekaracadal@gazi.edu.tr, (<https://orcid.org/0000-0001-6386-2191>)

1. Introduction

Le fait théâtral peut être considéré comme rapport entre deux ensembles de signe : verbaux et non verbaux. Cependant le rôle de l'élément verbal diffère considérablement selon qu'il s'agit du théâtre traditionnel ou du nouveau théâtre. Le théâtre traditionnel transmet des thèmes, commente des situations, communique des idées. Le contact s'y établit au niveau d'une langue codée et se situe sur le plan conceptuel. Alors que dans le nouveau théâtre le langage change de code s'il faut utiliser le terme de Roman Jakobson : « Il y a prééminence du sensoriel sur le conceptuel. On ne s'adresse à l'intellect que par l'intermédiaire des sens » (Jacquart, 1974: 274). Comme on le voit, le nouveau théâtre s'engage dans une direction suivie, il y a un siècle, par la poésie symboliste et le courant surréaliste. Le poète assemble des mots qui sont des images et le dramaturge accorde leur autonomie à ces images et en fait des objets de son spectacle.

Ionesco est l'un des plus importants pionniers du Nouveau Théâtre dit aussi le Théâtre de l'Absurde. Avec lui, tout ce qui caractérisait la dramaturgie antérieure disparaît. Dans le but de concrétiser l'absurdité du monde, il utilise le pouvoir magique du langage dramatique, il bouleverse à la fois le système traditionnel des répliques et l'utilisation de l'espace scénique. Il crée un langage dramatique original destiné aux sens. « Une nouvelle vision, [dit-il dans ses Notes], ne s'exprime que par les moyens d'expression qui lui conviennent » (Ionesco, 1966: 159).

Ionesco homme, qui traîne « sous le ciel bas et lourd », se sent encerclé et étouffé par la matière. Comment s'en débarrasser ? « En déchirant le voile de l'absurde ou l'insolite cachés dans chacun de nous » (ibid.: 130). Et Ionesco écrivain tente de faire éclater ce monde pour respirer. Il commence par faire un petit trou dans chacune des murailles du théâtre conventionnel : le mur du temps, les remparts de la personnalité, la forteresse de la logique et enfin la tour en ivoire du langage. Il fonde un nouveau présent plein de contradictions, et écrit un anti-théâtre auquel il donne son autonomie et le libère de la dictature de la parole.

La représentation théâtrale chez Ionesco devient ainsi une opération merveilleuse où les signes sont substitués aux mots, où le langage ne passe pas forcément par la parole. La scène cesse d'être alors le lieu où il n'y a rien, mais, comme le souhaitait Artaud : « elle devient un lieu où les rêves, les idées se sont mis en images, où les images sont vivifiées » (ibid.: 197). Ionesco met l'accent sur le pouvoir magique de ce théâtre : « Mais tout est langage au théâtre : les mots, les gestes, les objets, l'action elle-même, car tout sert à exprimer, à signifier » (ibid.).

Au lieu de traiter d'une manière traditionnelle les thèmes majeurs de l'homme, Ionesco, héritier des surréalistes, passionné de la peinture moderne, les matérialise dans un espace miroir qui traduit symboliquement la vision intérieure du personnage, déjà exprimée dans le dialogue. Pour ce faire, l'écrivain utilise toutes les formes, toutes les possibilités de la dramaturgie, des gestes de l'acteur au décor en passant par les moyens audio-visuels. La conjonction simultanée de tout ce matériel pictural ou musical, vocal ou verbal ne s'adresse pas exclusivement à l'intellect, mais aussi et surtout aux sens. Il ne s'agit plus de dire mais de faire sentir, il ne s'agit non plus de parler mais de communiquer. Son univers dramatique postule une vaste gamme de sujets. Son œuvre est un commentaire sur la condition misérable de l'homme et le dramaturge l'observe à travers une puissante loupe.

Ionesco utilise toutes les formes du théâtre pour illustrer le passage du réel à l'irréel. Il met en forme ses sentiments, ses vertiges dans une histoire, s'en délivre en les confiant au langage, en les transformant en images. « Son théâtre n'est pas symboliste, mais symbolique ; non pas allégorique, mais mythique ayant sa source dans nos angoisses éternelles » (Hubert, 1987: 163). C'est un théâtre où l'invisible devient visible, où l'idée se fait l'image concrète, où le problème prend chair. Tout ce qui est visible sur scène, les différents décors qui entourent les personnages et les objets avec lesquels les protagonistes entrent en contact, l'espace sonore qui crée sur scène un nouveau cosmos dans le cosmos, jouent le plus souvent un rôle symbolique. C'est une représentation totale qui « essaie d'amplifier le langage théâtral, d'extérioriser l'angoisse des personnages dans les objets, qui fait parler le décor » (Ionesco, 1966: 87). Comme on le verra, le décor chez Ionesco n'est jamais représentation d'un lieu mais vision du personnage, miroir d'une âme.

Dans le présent travail, nous observons tout d'abord le symbolisme des objets et des lieux dans les pièces de théâtre d'Ionesco et ensuite nous proposons des activités à faire dans la classe du FLE à partir des pièces de théâtre d'Ionesco. Le présent travail se base sur la *recherche documentaire*, qui est l'une des méthodes qualitatives:

«La recherche documentaire est inévitable pour bien comprendre le sujet à l'étude, pour en formuler toute la problématique et les hypothèses, pour analyser et discuter les résultats obtenus. Elle permet de rédiger adéquatement la revue de la littérature qui fait le point critique des écrits, des théories et débats sur un sujet dans un domaine de spécialité » (N'da, 2015: 91).

Il est utile de travailler sur le théâtre car c'est là où se croisent les domaines de la linguistique, de la didactique et –même si ce n'est pas le centre d'intérêt de ce travail- de la littérature. C'est la raison pour laquelle nous remarquons l'analyse des pièces de théâtre dans les curriculums des Départements de littérature française et certains des Départements de la Didactique du FLE en Turquie.

2. Le symbolisme des objets et des lieux

Une complémentarité ou leur contradiction texte de théâtre ne peut révéler sa signification profonde qu'avec sa représentation sur la scène. La complexité et la nouveauté de ce code entraînent la difficulté du décodage du message. Décors, costumes, bruitages, accessoires, éclairages et dialogues n'ont plus d'existence propre ; c'est par leur convergence qu'ils créent le sens. L'espace devient donc un mode de représentation du monde intérieur si bien que le personnage est à rechercher en deux lieux, dans un corps, mais aussi sur l'espace scénique.

Dans le théâtre d'Ionesco, le texte se charge de plusieurs suggestions, idées et images, c'est-à-dire des connotations, selon le mouvement que décrit Bachelard : « Le langage porte en soi la dialectique de l'ouvert et du fermé. Par le sens, il enferme, par l'expression poétique, il s'ouvre » (Bachelard, 1967: 199). Pour favoriser la signification du texte, Ionesco privilégie certains objets et lieux dans ses pièces. Dans son ensemble, ce sont des instruments de liaison entre l'espace scénique et l'espace dramatique. Dans la mise en scène, « Ils deviennent des espèces de mots, et constituent un langage » (Lamont, 1966: 27). Ionesco face au malaise de l'existence retrouve un vocabulaire sartrien.

Les murs, les fenêtres, les portes, les escaliers, le phare, des appartements de petit-bourgeois, des chambres de célibataires, un logement misérable au sous-sol et tant d'autres constituent un élément clef de l'architecture dramatique d'Ionesco.

Le thème de mur, presque inexistant dans les premières pièces, s'identifie à l'obstacle à surmonter ou à l'objet à briser dans les pièces postérieures. C'est pourquoi, il s'écroule sous nos yeux. Dans *Le Roi se meurt*, l'histoire et le destin du Royaume s'inscrit véritablement dans les fissures du palais royal : « la fissure s'élargit au mur, d'autres apparaissent » (Audry, 1972: 63). Cette indication scénique signale déjà le destin inévitable de Bérenger. La chute du royaume est symbolisée dans la pièce par l'effondrement des montagnes dans les précipices sans fond. Cette métaphore annonce la fin du Roi ainsi que son royaume. La précision des indications scéniques montre également l'importance du décor sur le plan de l'imaginaire : « On aura vu, pendant cette dernière scène, disparaître progressivement les portes, les fenêtres, les murs de la salle du trône. Le jeu du décor est très important » (ibid.: 74).

Le même thème se charge d'une signification dans le premier épisode de *La Soif et la faim* où Jean traduit ses propres fantasmes ainsi que ceux de l'auteur. L'obsession du haut et du bas symbolisée par les murs d'un sous-sol commande tout autant cette pièce. Il veut franchir les murs pour conjurer l'une des malédictions de la condition humaine : insatisfaction permanente. Tout espoir, tout rêve est en haut parce que le ciel console de vivre et de mourir. Jean s'écrie : « Je n'aime que les maisons avec des murs et des toits transparents ou même sans murs et sans toits, où le soleil entre par vagues de soleil » (Ionesco, 1966: 80).

Le mur de l'appartement disparaît finalement pour laisser place « à un jardin avec des arbres en fleurs souriantes, des herbes hautes et un ciel très bleu » (ibid.: 103). Les murs se sont écroulés mais Jean doit franchir les herbes hautes qui se dressent comme une montagne insurmontable. Admettons qu'il les ait surmontées, il entrera dans le feu insupportable de la vie. Il tombera du haut de ses illusions comme Bérenger du *Roi se meurt* ou comme les Vieux des *Chaises*. Le rendez-vous manqué détruira d'un coup le charme du paradis terrestre. L'image du mur évoque la séparation et les pleurs. Le rêveur cherche ardemment fenêtres, portes ou trous dans l'attente d'une évasion ou de libération.

Dans les pièces d'Ionesco, la fenêtre a une valeur significative. Dans *La Leçon*, c'est le lieu d'une vaine tentative de fuite par l'élève car toutes sont clouées sur le mur. Dans le décor des *Chaises*, il y a deux fenêtres situées à

droite et à gauche de la porte principale. L'espace scénique angoissé concorde avec l'espace dramatique noir du vieux couple. C'est en ouvrant la fenêtre que les Vieux essayeront de s'évader mais leur espoir se terminera dans la boue, dans un gouffre.

À partir du *Nouveau locataire*, la valeur de cet élément du décor prend un relief inattendu. Le Monsieur se construit un nid, un cocon qui le défendra contre les attaques de l'espace dramatique. Il ordonne au concierge de fermer la fenêtre par où pourraient s'infiltrer les bruits de la ville. Il ferme la fenêtre d'abord par un buffet puis par une toile. Dès qu'il voit un paysage d'hiver –image d'une nature inhumaine- il retourne la toile. « Comme ça on ne verra plus rien. [...] les voisins ne gêneront plus », remarque le Monsieur (Ionesco, 1958: 194).

Dans *Rhinocéros*, Ionesco fait installer une fenêtre du côté du public afin d'élargir la scène close jusqu'à la dimension des spectateurs. Par là, il brise le mur qui sépare l'acteur du spectateur. Moyen d'évasion au moment de l'intervention des pompiers, la fenêtre soigneusement fermée repoussera l'assaut ennemi. L'ouvrir, c'est capituler dans l'anonymat. Et Mme Bœuf se jette par la fenêtre pour accompagner son mari ; M. Papillon est entraîné dans la ronde, toute la compagnie de Bérenger suit leur chef pour participer à la marche à quatre pattes.

La fenêtre devient le centre d'intrigue ou l'objet de la dispute comme dans *Délire à deux*. L'air qui entre par la fenêtre est trop chaud ou trop froid aux jugements de chacun. Les événements se succèdent, les acteurs veulent échapper par la fenêtre, mais la Révolution se déchaîne et les personnages essaient de se barricader comme Bérenger de *Rhinocéros* et Le Monsieur du *Nouveau locataire*. C'est une précaution vaine, car les projectiles de toutes sortes trouent les murs, détruisent le plafond. La guerre repoussée au dehors continuera au-dedans. Comme le dit l'un des protagonistes de *Jeux de massacre* : « La danse macabre continue. Nous sommes pris au piège comme des rats » (Ionesco, 1970: 69).

Le mur, la fenêtre et par extension le ravin ou l'île, les éléments de décor répondent généralement à un sentiment de claustration. D'autre part, l'envahissement de la scène par des choses souligne chez Ionesco un autre sentiment : sentiment d'encerclement. Les tasses s'accumulent sur une table dans *Victimes du devoir*, les sièges vides encombrant la salle des Vieux dans les *Chaises*, les meubles emprisonnent un locataire dans le *Nouveau locataire*. Nous assistons à un encerclement symbolique dans la *Cantatrice Chauve*, la *Leçon*, le *Piéton de l'air*. Des champions vénéreux qui envahissent toutes les pièces de *Comment s'en débarrasser* symbolisent sans aucun doute l'encerclement dû au sentiment de culpabilité. L'encerclement idéologique est à son comble dans *Rhinocéros*. La peste brune menace toute la ville, l'idéologie sectaire cherche ses proies. L'objet devient héros de la pièce, de même le cadavre d'Amédée fait la pièce.

Le phare dans *Les Chaises* permet de joindre le thème de l'îlot. Il devient ainsi le symbole de l'isolement et du repliement sur soi. Ionesco n'exploite pas ouvertement ce symbolisme, mais il essaie de suggérer indirectement le malaise provoqué par le phare : « La Vieille : Ah ! Cette maison, cette île ! Je ne peux m'y habituer. Tout entourée d'eau ... de l'eau sous les fenêtres, jusqu'à l'horizon » (Ionesco, 1954c: 132). Le phare, symbole de paix et de rayonnement, devient ainsi le lieu de l'angoisse, le refuge provisoire contre la mort et le néant dans *Les Chaises*.

L'escalier, l'échelle, l'arche ou la passerelle facilitent l'escalade dans les pièces d'Ionesco. Ils évoquent d'autre part l'idée d'une évasion. L'échelle lumineuse de la Soif et la faim semble conduire au ciel ; la terrasse resplendissante de lumière constitue le lieu idéal qui se situe hors de l'espace-temps dans la même pièce. L'échelle du *Piéton de l'air* mène le héros vers l'enfance. Au-dessus du ravin scintille un pont de lumière. Bérenger sur sa bicyclette tente d'y grimper : « Il est comme un vaisseau en forme d'arche aérien, suspendu très haut, au-dessus de la rivière, chevauchant les cimes lumineuses » (Ionesco, 1963: 158).

L'échelle, dressée dans le jardin de *Comment s'en débarrasser*, gratte le ciel à la manière de celle de Jacob. A l'acte III, Amédée s'envole « en entraînant dans son départ toute la maison et les entrailles des personnages » (Ionesco, 1954a: 310). La renaissance d'Amédée se réalise avec la démolition de sa maison. L'envol semble clamer sa liberté retrouvée mais la suite de la pièce nous suggère que ces ascensions ne mènent nulle part. L'espace scénique de la pièce et l'espace dramatique du héros se superposent à la fin de la pièce. L'escalier ou l'échelle sont les images de la verticalité qui expriment le désir d'accéder à un autre monde représenté par le ciel qui est lumière.

Dans les contes de fées, les haricots grimpants s'élèvent vers le ciel, conduisent le petit enfant dans le pays de l'ogre qui va le happer. La passerelle lumineuse du *Piéton de l'air* amène Bérenger, parti à la recherche des anges, dans le pays des oies qui ont des têtes d'hommes.

Ionesco qui cherche à ritualiser l'ensemble du spectacle met en scène un espace virtuel qui a plus d'importance que l'espace visible. Pour cette présence naturelle, Ionesco utilise certains objets de la vie quotidienne « L'emploi spatial de la littéralité permet alors de transformer l'abstrait en concret » (Corvin, 1976: 71). On le voit lors de la descente de Choubert dans son enfance mystérieuse pour revivre son passé douloureux dans *Victimes du devoir*. La mimique qu'il accomplit alors en glissant sous la table est le substitut spatialisé d'une évocation par le langage. Le canapé, meuble passe-partout du théâtre, devient une singulière machine à couvrir dans *L'Avenir est dans les œufs*. L'indication scénique, au début d'*Amédée* ou comment s'en débarrasser, souligne la présence d'une pendule, bien visible, dont on verra tourner les aiguilles.

Le téléphone, moyen de communication de la vie moderne, devient l'instrument et l'image d'une incommunicabilité étant donné que le canal entre l'émetteur et son récepteur est plein d'obstacles matériels ou psychologiques qui empêchent à toute occasion la communication dans *Amédée* ou comment s'en débarrasser. Le poste de radio, normalement voix de la sagesse et de la raison, seul moyen d'expression pour les autorités, tombe finalement au pouvoir des pachydermes déchaînés dans *Rhinocéros*. Dès lors, tout espoir s'envole. « S'il y a un fusil en scène, [dit Anton Çehov, représentant le plus important du théâtre classique], attendez qu'il va exploser à n'importe quel moment de la pièce ». Mais le téléphone dans *Rhinocéros* ne sonne pas, les machines à écrire sur une table boiteuse ne marchent pas bien, la pendule rebelle de *La Cantatrice chauve* ne montre jamais l'heure exacte. *Amédée* dans *Comment s'en débarrasser* ne communique avec l'extérieur que par un panier descendu chaque matin d'une fenêtre. C'est la forme moderne et familière de l'enfer. Ionesco coïncide les structures dramatiques, esthétiques et scéniques avec celles de la communication. Le décor s'harmonise au mythe de la pièce.

Au théâtre, la parole est liée à la construction de l'espace scénique. Les signifiants se projettent dans un espace à trois dimensions. Mais la représentation nécessite l'utilisation des moyens supplémentaires et dans cette situation, c'est encore le théâtre qui vient au secours de l'auteur. L'espace sur scène ne se crée pas seulement avec le lieu scénique, « il se fabrique aussi par la simultanéité des émissions de signes visuels et gestuels et enfin sonores » (Ubersfeld, 1977: 181). Ionesco, par les moyens paralinguistiques, établit la communication à un niveau que le discours ne peut atteindre. Parmi les signes paralinguistiques, le timbre de la voix, le cri ou le bruit jouent un rôle essentiel. Ces jeux phoniques apportent sur la scène le désordre de l'espace scénique ainsi que de l'espace dramatique.

Dans *les Chaises*, le dramaturge associe les signes linguistiques à ceux paralinguistiques. Les bruits qui démontrent l'arrivée des invités sont perçus au moyen du décor sonore. Les bruits des vagues, ceux d'un bateau qui s'approche du phare créent une impression de malaise. L'espace auditif, le glissement des barques sur l'eau, le tapotement régulier des rames, les coups de sonnettes rendent sensible l'invisible. Après le suicide des Vieux, on entend même les bruits humains de la foule invisible : éclats de rire, murmures, « chut », tousotements ironiques. Les bruits jouent seuls. Alors que le plateau est désert, la présence vivante de la foule est matérialisée par le bruitage. C'est ainsi que tout devient présence, tout devient personnage.

L'image scénique et les signes paralinguistiques se croisent dans *Délire à deux*. Dans l'espace scénique qui figure la chambre de Lui et d'Elle, on assiste à un conflit conjugal qui se prolonge. Cette espace est menacée par l'espace dramatique. Celui-ci est représenté par une rue où sévit la guerre annoncée par des bruits, d'abord lointains puis de plus en plus rapprochés. Lui et Elle ne peuvent plus sortir parce qu'ils sont cernés. Les coups de tonnerre, les bombardements, les explosions des grenades se font entendre sans arrêt. La guerre finie, les nouveaux bruits de l'espace dramatique introduisent cette fois dans l'espace scénique, la chambre de Lui et d'Elle. Ils se mettent à réparer les dégâts, à boucher les trous, à s'enfermer de nouveau. Ils ont peur cette fois des courants d'air, gripes, microbes de l'extérieur. L'espace scénique témoigne un délire à deux, l'espace dramatique un délire à plusieurs.

Ionesco musicalise le barrissement des pachydermes dans *Rhinocéros*, assurant ainsi une pénétration insidieuse de l'ennemi au sein des immeubles les mieux gardés de la ville. Dans *le Roi se meurt*, le palais craque

accompagnant l'agonie royale. La Soif et la faim culmine avec l'hallucinant tintamarre final. Le son assourdissant fait naître un malaise qu'il propage partout. Il efface la distance entre le plateau et les spectateurs.

Pour le théâtre traditionnel, l'éclairage tenait un rôle décoratif et utilitaire et cherchait à reproduire une atmosphère réelle. Mais Ionesco accorde une plus grande importance à la lumière à laquelle il attribue un sens psychologique. Il l'utilise non seulement pour céder aux facilités de la technique moderne, mais aussi pour répondre à une exigence différente proprement théâtrale. L'extra-texte ou les indications scéniques de la pièce ici sont précises. L'éclairage n'indique pas seulement l'alternance entre les temps faibles et les temps forts ou celle des profondeurs voilées du moi, bien plus elle sert de moyen de communication. « L'éclairage appartient donc au texte au même titre que le dialogue. On assiste alors au passage du mot au signe, du langage verbal au langage lumineux » (Vernois, 1972: 18).

La lumière, dans toutes ces images scéniques, est l'élément dominant. Elle est présente chez Ionesco dans les jardins et les cités, et d'une façon générale dans tout le décor, qui constitue le monde merveilleux que découvrent ces personnages lors de certains moments privilégiés. Dans *le Piéton de l'air*, les Bérenger, au cours de leur promenade, découvrent « le pont d'argent, éblouissant de lumière, reliant les deux bords de l'abîme, qui est apparu sur la toile de fond comme un pont qui relie l'enfer et le paradis » (Ionesco, 1963: 157). L'indication scénique souligne le caractère cosmique que doit prendre la lumière dans ce tableau. « L'arche d'argent doit refléter et renvoyer, en l'augmentant, la lumière du soleil, l'éclat du ciel quand Bérenger s'est envolé » (ibid.: 159). En même temps qu'elle acquiert cette dimension spirituelle, il faut en faire une réalité concrète afin d'aboutir la synthèse recherchée, qui est celle du ciel et de la terre. Grâce à la réalisation scénique, la lumière n'est plus seulement un élément abstrait, elle devient une chose décomposable et palpable. « De petites voitures se mettent à franchir le pont à toute vitesse. Elles reçoivent la lumière dans leurs vitres de portières pour la renvoyer en mille morceaux multicolores » (ibid.: 159). L'utilisation de ces vitres afin de renvoyer la lumière montre bien que le but recherché dans la réalisation scénique est d'établir « une correspondance entre le ciel et la terre » (Le Marinell, 1978: 302).

Chez Ionesco, la lumière revêt des caractères symboliques importants, aussi l'auteur lui accorde-t-il une place primordiale dans les indications scéniques. Relevons ces remarques puisées à Jacques ou la soumission : « Le décor sombre du début devra, dans la scène de la séduction, se transformer, par l'éclairage, puis deviendra verdâtre, aquatique, vers la fin de la même scène, puis s'obscurcira davantage tout à la fois » (Ionesco, 1954b: 97). Lorsque Jacques refuse de manger les pommes de terre au lard, la scène est dans la pénombre. Mais quand il accepte la soumission, la lumière change et les fantasmes d'un refoulement psychanalytique commencent à se dessiner. On retrouve une remarque pareille dans *les Chaises* à la fin de la pièce : « la lumière venant des fenêtres et de la grande porte a disparu : il ne reste pas la faible lumière du début » (Ionesco, 1954c: 178).

La lumière prend toute sa portée sur la scène. Elle exprime le sentiment de légèreté de cœur et même d'euphorie qu'on éprouve dans les moments privilégiés. La vision d'Amédée II, dans *Comment s'en débarrasser*, nous introduit déjà dans « l'univers uniquement fait de clartés et de couleurs » (Ionesco, 1954a: 231). L'indication scénique souligne le caractère concret de la vision obtenu grâce aux jeux de lumière :

« Regarde Madeleine ... Tous les acacias brillent. Leurs fleurs explosent. Elles montent. La lune s'est épanouie au milieu du ciel, elle est devenue un astre vivant. La voie lactée, du lait épais, incandescent. Du miel, des nébuleuses à profusion, des chevelures, des routes dans le ciel, des ruisseaux d'argent, liquide des rivières, des étangs, des fleuves, des lacs, des océans, de la lumière palpable ; [...] je n'y avais jamais touché [...] » (ibid.: 298).

C'est la lumière remplissant l'espace scénique qui donne au spectacle son véritable caractère. Il en résulte qu'il correspond à l'univers intérieur d'Amédée II. L'éclairage change pour venir souligner que la modification de l'espace scénique représentera le changement intérieur du héros.

Dans *Le Piéton de l'air*, les décors lumineux viennent l'un après l'autre, baigné d'obscurité, lorsque la gaieté du héros se détruit et son désespoir se voit. Sur la toile de fond disparaît un pont d'argent. Bérenger, pressé, essaie de franchir tous les obstacles. Lorsque l'ascension commence dans la lumière, la joie de Bérenger se trouve au plus haut. L'indication scénique souligne le caractère cosmique que doit prendre la lumière dans ce tableau :

Ö. Özbek

«L'arche d'argent doit refléter et renvoyer, en l'augmentant, la lumière du soleil, l'éclat du ciel quand Bérenger s'est envolé, on voit une sorte de boule lumineuse ou de fusée d'artifice, qui réapparaît, disparaît, va de plus en plus vite, droite à gauche, gauche à droite » (Ionesco, 1963: 142).

Le personnage et le décor ne font qu'un. Après Antonin Artaud, Ionesco rappelle que « au moment où la parole devient insuffisante, les éléments scéniques matériels peuvent l'amplifier » (Ionesco, 1966b: 64). Mais la délivrance de courte durée est toujours suivie, chez Ionesco, d'une amère retombée. Lorsque Bérenger redescend, il est accablé. Le plateau s'obscurcit et offre une vision de fin du monde :

« Des lueurs rouges et sanglantes illuminent le ciel, on entend des bruits de tonnerre et de bombardement. Lorsque la lumière réapparaît, c'est une lumière qui donne au passage une ambiance grise, triste, crépusculaire ; peut-être, pourrait-on voir dans le fond du décor quelques ruines fumantes, une cathédrale, un volcan qui fume » (Ionesco, 1963: 163).

L'espace scénique révèle le désarroi de Bérenger avant qu'il ne raconte sa déchirante odyssée. Les indices concernant les sentiments et les pensées du personnage, apportés par la scénographie, devançant ceux que fournit le dialogue. L'espace est tellement personnalisé qu'il porte les marques de la souffrance du héros avant même que celui-ci n'ait exhalé ses plaintes.

Grâce à la réalisation scénique utilisant toutes les ressources de la luminotechnie, la lumière, élément non verbal de la dramaturgie, devient palpable. Jean, au début du deuxième épisode de *La Soif et la faim*, arrive au pays de lumière, but de sa quête. Mais il est ici « sans ombre sans soleil » (Ionesco, 1966a: 105). Cette lumière vide qui néantise les ombres, nous situe dans un lieu idéal, mais illusoire comme un mirage dans le désert puisque séparé de la vie. La plénitude et le vide se rejoignent à la fin de la pièce.

La lumière, liée pour Ionesco à des expériences vécues, représente dans son œuvre la vie, la joie, l'extase et la transfiguration. C'est ainsi qu'il passe « de l'étonnement à l'angoisse, de l'ennui à l'éblouissement, de lumières en lumières dans un monde ruisselant de lumière » (Ionesco, 1969: 60). La lumière qui « submerge le monde quotidien, qui symbolise la hiérogamie du ciel et de la terre seront vite occultés par la grisaille des jours » (Ionesco, 1968: 36). « Tout s'est fatigué depuis ; toutes les couleurs se sont estompées, l'habitude a mis de l'ombre sur tout cela. Nos yeux se sont fatigués de tant de lumière. Nous avons perdu le paradis » (Audry, 1972: 18).

Ionesco voudrait « raconter une histoire simple, une idylle avec beaucoup de printemps, un vert paradis de l'enfance inondé d'une lumière quasi surnaturel » (Ionesco, 1968: 235). Mais le grand malheur vient du pas maléfique, le fait sortir du cercle enchanté. Le printemps se transforme en novembre dans l'espace de deux heures, les toiles d'araignée foisonnent dans la chambre à coucher du Roi. Le sol est lézardé par une « fissure qui s'élargit et se propage » (Audry, 1972: 63). La terre s'effondre. Le ciel bleu perd sa couleur. Le soleil se couche, le jardin enchanté sombre dans la nuit. Le vent souffle, éteint le feu. Le trône descend lentement et disparaît dans une lumière grise.

3. Utilisation des pièces de théâtre d'Ionesco dans la classe de FLE

Depuis longtemps, les enseignants se servent des pièces de théâtre dans l'enseignement/apprentissage des langues étrangères sous différentes formes : les textes peuvent être étudiés dans les classes de FLE pour contribuer au développement des quatre compétences langagières des apprenants (la compréhension orale, la compréhension écrite, la production orale, la production écrite). Ils peuvent également recourir aux pièces de théâtre en vue de créer un environnement où ils trouveront la chance de jouer (sous forme de jeu de rôle) au moins une partie de la pièce en apprenant des répliques par cœur, comme on le fait en général dans les classes préparatoires du Français langue étrangère (FLE) en Turquie.

Le recourt aux pièces de théâtre au sein de l'enseignement/apprentissage du FLE serait utile à la fois pour l'apprenant et l'enseignant, ce qui a été également mentionné dans d'autres recherches (Daher, Fabris Junior & Pereira, 2019: 338 ; Rollinat-Levasseur, 2015: 12). Tout d'abord, comme les pièces de théâtre font partie des documents authentiques français, elles offrent un large éventail du vocabulaire en contexte pour les apprenants.

Une fois entendu dans un dialogue, il serait plus facile, pour l'apprenant, de se rappeler de nouveaux mots en français; et une fois joué une pièce de théâtre dans un scène, il serait encore plus facile pour lui d'utiliser ce nouveau vocabulaire parce qu'il a déjà vécu cette scène, ce que l'on appelle l'apprentissage par la pratique. En écoutant, en parlant, en lisant et en écrivant des dialogues des pièces de théâtre, il serait plus immergé dans la langue française. Puis, les pièces de théâtre attirent en général l'attention des apprenants et les motivent pour l'apprentissage du FLE, ce qui va aider l'enseignant pour créer un environnement ludique en classe. De plus, le théâtre privilégie la communication orale des apprenants. En jouant des scènes, ils améliorent leur capacité de s'exprimer en langue étrangère. Ils peuvent également apprendre à utiliser des expressions idiomatiques et des phrases courantes passées dans la vie quotidienne française. En outre, les apprenants trouveront l'occasion de travailler leur prononciation et leur intonation en jouant des rôles et en répétant plusieurs fois des dialogues. L'apprenant peut imiter les locuteurs natifs et corriger ses fautes grâce aux conseils de son enseignant. Dernièrement, les pièces de théâtre permettent aux apprenants de découvrir la culture du pays dont ils apprennent la langue, ici la France et les français. Ils peuvent apprendre les traditions, les coutumes, les valeurs et les perspectives culturelles à travers les personnages et les scénarios de la pièce. Cela favorise une compréhension plus profonde de la langue et de la culture française. Pour résumer tous les avantages de la pratique théâtrale de l'apprenant dans l'enseignement/apprentissage du FLE, citons Cuq :

« Le théâtre dans la classe de FLE offre les avantages classiques du théâtre en langue maternelle : apprentissage et mémorisation d'un texte, travail de l'élocution, de la diction, de la prononciation, expression de sentiments ou d'états par le corps et par le jeu de la relation, expérience de la scène et du public, expérience du groupe et écoute des partenaires, approche de la problématique acteur/personnage, être/ paraître, masque/rôle » (Cuq, 2003: 237).

On remarque souvent les pièces de théâtre d'Ionesco jouées par ou pour les apprenants de FLE. À titre d'exemple, on peut reprendre ici *Délire à deux* qui a été joué dans l'Institut français de Turquie en 2021 (<https://www.ifturquie.org/fr/etkinlik/theatre-delire-a-deux/>).

Après avoir analysé les pièces de théâtre d'Ionesco d'un point de vue linguistique et sémiologique, nous avons trouvé intéressant d'illustrer ici l'utilisation de ces pièces comme support dans l'enseignement du FLE. Notre but n'est pas directement enseigner la langue littéraire, mais l'utiliser afin de faciliter et enrichir celle-ci au cours de l'enseignement/apprentissage du FLE, comme indiqué dans le Cadre Européen Commun de Référence pour les langues (CECRL). Nous pouvons se servir des pièces de théâtre comme moyen d'enseignement en classe parce qu'elles transmettent la culture cible et qu'elles englobent le vocabulaire fondamental de la vie quotidienne dans les dialogues.

Ionesco est un dramaturge renommé du théâtre de l'absurde, et son style unique offre de nombreuses possibilités pour explorer la langue, la communication et les aspects culturels en classe de FLE. Voici quelques idées générales pour utiliser le langage scénique d'Ionesco en classe de FLE :

- Analyse linguistique : Après la lecture des extraits de *Rhinocéros*, l'enseignant peut mener des discussions sur le langage absurde d'Ionesco. Les apprenants peuvent explorer les néologismes, les jeux de mots et les phrases illogiques qui sont caractéristiques de son style et le langage scénique souligné par le dramaturge. L'enseignant peut demander aux apprenants d'identifier des exemples de l'absurde dans les textes et de discuter de leur signification.
- Mises en scène : L'enseignant peut organiser des mini-mises en scène où les apprenants jouent des scènes d'Ionesco et il peut les encourager à se concentrer sur la prononciation, l'intonation et la gestuelle pour capturer l'essence du langage scénique d'Ionesco. Après chaque représentation, une discussion des choix de mise en scène et l'interprétation des personnages peuvent se faire en classe.
- Création de dialogues absurdes : L'enseignant peut demander aux apprenants de travailler en groupes pour rédiger leurs propres dialogues absurdes à la manière d'Ionesco en utilisant son "espace scénique". Cela peut être un excellent exercice pour renforcer leur créativité et leur compréhension de la langue française.

À partir des pièces de théâtre d'Ionesco, nous pourrions offrir aux apprenants les activités suivantes qui peuvent être choisies par l'enseignant selon les niveaux, l'âge et les besoins des apprenants. Ces activités sont conseillées pour les apprenants de niveau fin B2-début C1. Notre but est de donner des idées aux enseignants concernant l'utilisation des pièces de théâtre dans le domaine de FLE. Dans les lignes suivantes, nous abordons des activités de la compréhension orale, de la compréhension écrite, de la production orale et de la production écrite sous forme d'un tableau (tableau 1). Les activités de compréhension (ou de réception selon le CECRL) sont primordiales et elles doivent précéder les activités de production. En d'autres termes, l'apprenant doit d'abord écouter et lire avant de parler et écrire en langue étrangère. C'est la raison pour laquelle nous suivons le même ordre dans les activités du tableau 1. Dans chaque ligne du tableau, nous proposons des activités basées sur une pièce de théâtre d'Ionesco: *Rhinocéros*, *La Leçon* et *la Cantatrice Chauve*.

Tableau 1: Activités qui peuvent être réalisées en utilisant des pièces de théâtre en classe de FLE

Activités	Pièces de théâtre d'Ionesco	Description de l'activité
1. Activité de la compréhension orale	<i>Rhinocéros</i> <i>La Leçon</i> <i>La Cantatrice Chauve</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Thèmes et Symbolisme : Attirez l'attention des apprenants afin d'explorer les thèmes et le symbolisme de la pièce à travers d'un extrait sonore de <i>Rhinocéros</i>. Demandez aux apprenants d'identifier les thèmes importants tels que la conformité, l'individualité et la société. Quels symboles ou métaphores peuvent-ils repérer dans la pièce et quelles significations attribuent-ils à ces symboles ? - Dialogue : Sélectionnez un dialogue crucial de la pièce et demandez aux élèves de l'analyser en profondeur. Quels enjeux ou conflits sont mis en avant dans ce dialogue ? Comment les personnages se comportent-ils ? Que révèle ce dialogue sur les thèmes de la pièce ? - Jeu de Questions et Réponses : Élaborez des questions liées à l'intrigue de la pièce et demandez aux apprenants d'y répondre après avoir écouté un extrait. Ils peuvent travailler en groupes pour discuter de leurs réponses avant de les partager avec la classe.
2. Activité de la compréhension écrite	<i>Rhinocéros</i> <i>La Leçon</i> <i>La Cantatrice Chauve</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Analyse des Personnages : Demandez aux apprenants de faire une liste des personnages principaux de la pièce, comme Bérenger et Jean, et de décrire les caractéristiques de chaque personnage, leurs motivations et leur évolution tout au long de la pièce. - Comparaison avec le Contexte Historique : Encouragez les apprenants à rechercher le contexte historique dans lequel "La Leçon" a été écrite et à examiner comment cela pourrait avoir influencé l'œuvre. - Narration à l'aveugle : Lisez un passage de la pièce à haute voix sans montrer le texte. Demandez aux apprenants de créer leur propre narration ou dialogue basé sur ce qu'ils ont entendu.
3. Activité de la production orale	<i>Rhinocéros</i> <i>La Leçon</i> <i>La Cantatrice Chauve</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Débat : Organisez un débat en classe sur les thèmes de la conformité, de l'individualité et de la société dans "Rhinocéros". Les apprenants peuvent prendre des positions différentes et argumenter en faveur ou en défaveur des idées présentées dans la pièce. - Reconstitution des Dialogues : Divisez la classe en petits groupes et attribuez à chaque groupe une scène ou un dialogue de la pièce. Demandez aux apprenants de répéter et de présenter la scène devant la classe et les encouragez à ajouter leur propre interprétation et expression aux personnages. - Interviews des Personnages : Les apprenants peuvent jouer le rôle de journalistes et interviewer les personnages de la pièce. Ils doivent poser des questions aux personnages sur leurs actions, leurs motivations et leurs croyances, et répondre en utilisant la perspective des personnages.

4. Activité de la production écrite	<i>Rhinocéros</i>	-Demandez aux apprenants : « imaginez que vous êtes Ionesco, et que vous changeriez l'animal au lieu de <i>Rhinocéros</i> . Comment pourrait changer la fin de la pièce ? Rédigez un paragraphe de 300 mots et partagez sur Padlet ».
	<i>La Leçon</i>	- Écriture Créative : Demandez aux apprenants de rédiger une lettre d'un personnage à un autre personnage de la pièce, exprimant leurs pensées, leurs préoccupations ou leurs sentiments par rapport aux événements de l'histoire.
	<i>La Cantatrice Chauve</i>	- Résumé des Actes : Demandez aux apprenants de rédiger un résumé de chaque acte de la pièce avec les événements clés et le développement des personnages.

Selon les exemples ci-dessus, notre objectif était d'illustrer comment peut-on utiliser les pièces d'Ionesco lors de l'enseignement/apprentissage d'une langue étrangère à travers les quatre compétences langagières.

L'utilisation du langage scénique d'Ionesco en classe de FLE peut être une expérience éducative riche, stimulante et culturellement enrichissante. Cela permettra aux apprenants de perfectionner leurs compétences linguistiques tout en explorant des aspects importants de la littérature et de la culture françaises.

4. Conclusion

Le théâtre d'Ionesco, dépourvu de toute description, fait dire aux mots des choses qu'ils ne veulent jamais dire. Ce détracteur acharné du langage fait une œuvre originale dans le fond comme dans la forme. Il crée un espace scénique qui se prolonge. C'est grâce à la conjonction de tous les moyens propres au théâtre, tels que l'utilisation de la magie de la couleur, de la musique, du décor dans l'espace, celle de la lumière en particulier que la réalisation théâtrale constitue chez le dramaturge une véritable nouvelle approche pour apprivoiser l'inconnu. C'est en retrouvant l'essence du théâtre qu'il redonne au texte son efficacité et en fait un moyen d'action au même titre que les autres éléments du langage dramatique.

Dans la plupart de ses pièces, décors et personnages, objets et éclairage, intrigue et langage obéissent au rythme de la pièce. La mobilité des signes au cours de la représentation favorise la naissance de formes significatives qui élargissent l'acte de communication. Le dramaturge détourne l'objet de son usage habituel. Il cesse alors d'être simple accessoire pour devenir matière à jeu. Ce que Ionesco voudra et pourra réaliser, c'est la reconstruction d'une atmosphère bouleversante concrètement matérialisée par la mise en scène. Dès ses débuts, deux procédés lui ont paru essentiels : l'un, l'outrance délibérée dans les pièces ; l'autre, l'importance accordée à la vue et à l'ouïe. Ionesco par les moyens non linguistiques établit la communication à un niveau que le discours ne peut atteindre.

Le théâtre d'Ionesco, où les formes dramatiques, esthétiques et scéniques coïncident avec les structures de la communication, possède peut-être la dramaturgie la plus complexe, la plus riche, la plus perfectionnée. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles il a connu un retentissement mondial.

Les œuvres d'Ionesco font partie intégrante de la littérature et de la culture française. Les étudier permet aux apprenants de FLE d'explorer le patrimoine culturel de la France. Les pièces d'Ionesco sont également riches en dialogues. Étudier ses œuvres et son "langage scénique" permet aux apprenants de se familiariser avec le langage théâtral, les répliques de personnages et les nuances de la langue française parlée. L'écoute d'une représentation théâtrale ou d'extraits de pièces d'Ionesco peut améliorer la compréhension orale des apprenants et les aider à s'habituer à différents accents et intonations. En outre, les œuvres d'Ionesco sont souvent empreintes d'absurdité et de surréalisme, encourageant les apprenants à explorer leur créativité et à développer leur capacité de s'exprimer de manière non conventionnelle.

BIBLIOGRAPHIE

- Audry, C. (1972). *Le Roi se meurt*, Larousse, Paris.
- Bachelard, G. (1967). *La Poétique de l'espace*, P.U.F, Paris.
- Corvin, M. (1976). « Contribution à l'analyse de l'espace scénique dans le théâtre contemporain », in *Travail théâtral*, 22, Janvier-Mars, Paris.
- Cuq, J.-P. (2003). *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde*. Paris : CLÉ International.
- Daher, C. H., Fabris Junior, E., Pereira, V. A. A. C. (2019). La leçon d'Eugene Ionesco : un projet d'intervention didactique en classe de français langue étrangère. In: CONGRES BRESILIEN DES PROFESSEURS DE FRANÇAIS, 22., Brasília. Actes duXXIIème Congrès Brésilien des Professeurs de Français. Édition spéciale de la Revue Letras Raras: CampinaGrande. EDUFCG. 332-347 https://www.researchgate.net/publication/348831459_La_lecon_d'Eugene_Ionesco_un_projet_d'intervention_didactique_en_classe_de_francais_langue_etrangere
- Hubert, M.-C. (1987). *Langage et le corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, Librairie José-Corti, Paris.
- Ionesco, E. (1954a). *Amédée ou comment s'en débarrasser*, in Théâtre I, Gallimard, Paris.
- Ionesco, E. (1954b). *Jacques ou la soumission*, in Théâtre I, Gallimard, Paris.
- Ionesco, E. (1954c). *Les Chaises*, in Théâtre I, Gallimard, Paris.
- Ionesco, E. (1958). *Le Nouveau locataire*, in Théâtre II, Gallimard, Paris.
- Ionesco, E. (1963). *Le Piéton de l'air*, in Théâtre III, Gallimard, Paris.
- Ionesco, E. (1966a). *La Soif et la faim*, in Théâtre IV, Gallimard, Paris.
- Ionesco, E. (1966b). *Notes et contre-notes*, Gallimard, Paris.
- Ionesco, E. (1968). *Présent passé passé présent*, Mercure de France, Paris.
- Ionesco, E. (1969). *Découvertes*, Gallimard, Paris.
- Ionesco, E. (1970). *Jeux de massacre*, Gallimard, Paris.
- Jacquart, E. (1974). *Le Théâtre de Dérision*, Gallimard, Paris.
- Lamont, R. (1966). « Entretiens avec Eugène Ionesco », *Cahier de la Compagnie Renault-Barrault*, 53, Février, Paris.
- Le Marinel, J. (1978). *La Mise en question du langage dans le nouveau théâtre*, Thèse présentée dans l'Université de Nice, Le 23 juin 1978.
- N'da, P. (2015). *Recherche et méthodologie en sciences sociales et humaines*, L'Harmattan, Paris .
- Rollinat-Levasseur, E.-M. (2015). Les répertoires de théâtre dans l'enseignement-apprentissage du français langue étrangère. *LIDIL - Revue de linguistique et de didactique des langues*, 52, 64-81. <https://shs.hal.science/halshs-01263961/document>
- Ubersfeld, A. (1977). *Lire le théâtre*, Éditions Sociales, Paris.
- Vernois, P. (1972). *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Éditions Klincksieck, Paris.

Beyan ve Açıklamalar (Disclosure Statements)

1. Bu çalışmanın yazarları, araştırma ve yayın etiği ilkelerine uyduklarını kabul etmektedirler (The authors of this article confirm that their work complies with the principles of research and publication ethics).
2. Yazarlar tarafından herhangi bir çıkar çatışması beyan edilmemiştir (No potential conflict of interest was reported by the authors).
3. Bu çalışma, intihal tarama programı kullanılarak intihal taramasından geçirilmiştir (This article was screened for potential plagiarism using a plagiarism screening program).