

LA CANTATRICE CHAUVÉ :
une CRITIQUE de
L'ÊTRE ET LE TEMPS de MARTIN HEIDEGGER

une analyse de la pièce de EUGÈNE IONESCO
par
Gérard PIACENTINI

Voir les analyses de Gérard Piacentini
sur le Théâtre contemporain :

<http://piacentini.gerard.free.fr/>

sur le théâtre de Samuel Beckett : <http://gerard.piacentini.free.fr/>

Dans un des nombreux commentaires qu'il a consacrés à son œuvre, Eugène Ionesco a affirmé l'exigence de clarté et d'intelligibilité de l'œuvre dramatique :

« L'œuvre théâtrale est aussi quelque chose qui doit se déchiffrer, se comprendre, c'est-à-dire on doit très bien comprendre ce que ses personnages veulent dire, disent, font¹ ».

Pourquoi l'auteur a-t-il émis un jugement qui contredit aussi nettement l'interprétation que l'on donne de sa pièce la plus jouée ? En fait, il est permis de se demander si, déjà en publiant *Notes et contre-notes*² qui fournit des précisions manifestement incompatibles avec l'interprétation habituelle de *La Cantatrice chauve*³, Eugène Ionesco n'a pas voulu attirer l'attention et faire regarder cette pièce d'un œil neuf.

Je me propose d'en faire une lecture différente et de montrer que *La Cantatrice chauve* est une critique de *L'Être et le Temps* de Martin Heidegger.

¹ Eugène Ionesco, *Passé, Présent, Présent, Passé*, Mercure de France, Paris, 1968, p. 248.

² Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Gallimard, Paris, 1966, abrégé NCN.

³ Cf. Gérard Piacentini, « La Cantatrice chauve est-elle la Cantatrice chauve ? » *Revue d'histoire du théâtre*, n° 4, 1988.

Je vais postuler que *La Cantatrice chauve* est basée sur l'opposition radicale du « réel » et de l'« imaginaire⁴ », le réel étant le lieu de l'anonymat, de la bassesse et de la médiocrité, où le langage a toujours un sens et où le temps est aliéné ; l'imaginaire étant le lieu où chacun a une personnalité, où rien n'est déplaisant ou vulgaire, et où le langage est dépourvu de sens. Un tableau résume les oppositions qui structurent la pièce :

RÉEL	IMAGINAIRE
Tout le monde est identique	Chacun est différent
La pendule sonne	La pendule ne sonne pas
Sentiments négatifs : colère, avarice, ennui, etc.	Sentiments positifs : joie, pleurs...
Le langage a un sens	Le langage n'a pas de sens
Étroitesse d'esprit	Connaissance, intuition
Le passé est connu	Le futur est connu
Intérieur de la maison	Monde extérieur
On parle français seulement	On parle anglais parfois
Monde matériel	Monde du feu
Promiscuité	Solitude

La signification qui se dégagera, et les rapports qui apparaîtront avec l'œuvre du philosophe allemand justifieront l'hypothèse de départ.

⁴ Les guillemets soulignent que les termes « réel » et « imaginaire » ne sont pas pris dans un sens psychologique. Par la suite, ils seront écrits sans les guillemets.

Scène 1. Un couple, dans un intérieur bourgeois, échange des propos aigres. Le bavardage de la femme trahit son caractère terre à terre, avare, envieux, mesquin et méchant. Le mari tient des raisonnements ridicules, comme celui qui le conduit à la conclusion que « Seule la marine est honnête en Angleterre », ou celui qui l'amène à parler des nouveau-nés dont l'âge n'est jamais donné, dans les avis de naissance des journaux.

Un personnage apparaît dans leur conversation : Bobby Watson. Les invraisemblances et les contradictions s'accumulent à son propos : mort depuis un an et demi, deux, trois et quatre ans, il est toujours vivant. Son état civil, son sexe, son apparence physique, son métier sont incertains : il est homme, femme, enfant, grand, petit, blond, brun, commis voyageur et chanteuse. Les Bobby Watson se ressemblent comme autant de gouttes d'eau : l'épouse de Bobby Watson, qui se nomme également Bobby Watson, lui ressemble tellement que ce n'est qu'après la mort de Bobby Watson qu'on a pu les distinguer l'un de l'autre... Le fils de Bobby Watson se nomme Bobby Watson, tout comme la tante et le neveu... En fait, Bobby Watson est l'incarnation d'un individu moyen qui transcende les sexes, l'individu générique du réel. Bobby Watson, c'est n'importe qui, c'est tout le monde, c'est « on ».

Les propos qu'échangent M. et Mme Smith, impliquant l'indifférenciation entre hommes et femmes, montrent qu'ils sont des Bobby Watson :

« Mme SMITH.- Les hommes sont tous pareils : vous restez là toute la journée, la cigarette à la bouche, et vous fardez vos lèvres cinquante fois par jour, si vous n'êtes pas en train de boire sans arrêt !

« M. SMITH.- Mais qu'est ce que tu dirais si tu voyais les hommes faire comme les femmes, fumer toute la journée, se poudrer, se mettre du rouge aux lèvres, boire du whisky ? »

La colère de Mme Smith, et les propos de M. Smith, relatifs aux « questions idiotes » que lui pose son épouse, confirment que le réel est le lieu des sentiments déplaisants.

Dans le réel, le temps se ramène à l'identique : les dix-sept coups que sonne la pendule (indiqués dans la didascalie introductive) sont suivis de la remarque de Mme Smith qu'il est « neuf heures » ; « mardi, jeudi et mardi » sont « trois jours de la semaine ».

Scène II. A l'intérieur de la maison des Smith, lieu du réel, la liberté et la spontanéité n'ont pas droit de cité. Tout doit être connu et maîtrisé. De retour de sa sortie hebdomadaire, la Bonne en fait un récit que Mme Smith reprend en le faisant précéder d'un « j'espère » : par cet artifice, la Bonne n'a fait que réaliser un programme qui lui a été fixé *a posteriori* et sa liberté a été anéantie.

Contrairement aux Smith, la Bonne est un personnage ouvert, accessible à l'émotion vraie, ce que révèle une didascalie qui montre son rire, son sourire, ses pleurs :

« MARY éclate de rire. Puis elle pleure. Elle sourit.- Je me suis acheté un pot de chambre. »

Les rires, les pleurs, la joie, considérés comme sentiments positifs, appartiennent à l'imaginaire. En revanche, le pot de chambre, ustensile trivial, appartient au réel. La Bonne existe sur les deux plans, imaginaire et réalité.

Scène III. Réintégrée au réel, la Bonne accueille les invités par des paroles brutales et déplaisantes.

Scène IV. Les Martin, deux personnages dépourvus de personnalité, n'en arrivent à la conclusion qu'ils sont mari et femme que par un raisonnement prenant appui sur une série de coïncidences qui, autrement, resteraient inexplicables.

Vingt-neuf coups de la pendule saluent la conclusion. Un coup, particulièrement fort, ponctue le baiser sans expression qu'ils échangent ensuite : ces coups révèlent que la pendule sonne d'autant plus, et d'autant plus fort, que les personnages sont étrangers à eux-mêmes⁵.

⁵ Selon Robert Abirached (*La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Grasset, Paris, 1978, p. 470, note 4), le schéma général de la scène IV pourrait provenir d'un conte d'Alphonse Allais : « La belle inconnue » dans le recueil *La Logique mène à tout*,

Scène V. La Bonne révèle que les Martin se sont trompés dans leurs déductions :

« MARY.- [...] Il a beau croire qu'il est Donald, elle a beau se croire Elisabeth. Il a beau croire qu'elle est Elisabeth. Elle a beau croire qu'il est Donald : ils se trompent amèrement. Mais qui est le véritable Donald ? Quelle est la véritable Elisabeth ? »

Les Martin sont des Bobby Watson. Annonçant que son vrai nom est Sherlock Holmes, la Bonne souligne, à travers cette référence aux héros du romancier Conan Doyle, le génial détective Sherlock Holmes et son faire-valoir stupide le Docteur Watson, qu'elle n'est pas une Bobby Watson. En effet, dans la scène II, elle a montré qu'elle existe également dans l'imaginaire⁶.

Scène VI. M. Martin propose qu'ils changent leurs rapports :

« M. MARTIN.- Oublions, Darling, tout ce qui ne s'est pas passé entre nous et, maintenant que nous nous sommes

Pierre Horay, 1976. Eugène Ionesco a déclaré avoir inventé et joué cette scène dans le métro, avec son épouse. Peut-être le dramaturge, amusé de retrouver une scène identique chez Alphonse Allais, a-t-il été encouragé à l'utiliser ? Il semble bien qu'Eugène Ionesco ait lu l'humoriste car, dans un autre conte d'Alphonse Allais (« Un drame bien parisien », *Id.*, p. 101), on trouve des phrases sonnent de manière familière : « Lui, ce n'était pas Raoul. Elle, ce n'était pas Marguerite. »

⁶ Les Martin sont endormis quand la Bonne fait étalage de ses déductions. Pourtant, dans la scène IX, Monsieur Martin en loue les qualités de détective, montrant qu'il *sait* : l'imaginaire est le monde de la connaissance et de l'intuition.

retrouvés, tâchons de ne plus nous perdre et vivons comme avant. »

Rien ne s'est passé entre eux et ils continueront comme avant : les retrouvailles de la scène V étaient illusoires, ce le souligne une didascalie : « *la pendule sonne tant qu'elle veut.* »

Scène VII. Malgré la déclaration de Mme Smith, les Smith n'ont pas changé de vêtements pour accueillir leurs amis : aux défauts de Mme Smith, repérés antérieurement, s'ajoutent l'hypocrisie et le mensonge.

La conversation qui s'installe entre les Smith et les Martin suggère la banalité et l'ennui puisque des événements insignifiants - un homme lançant son soulier ou un autre lisant son journal dans le métro - sont dignes d'être racontés lors d'une soirée entre amis.

Un personnage exceptionnel intervient : matérialisation de l'imaginaire, le Pompier – un avatar de Méphistophélès⁷ - va donner à nos héros l'illusion de pouvoir échapper à leur manque d'être en leur faisant miroiter la possibilité d'une personnalité absolue.

La venue du Pompier fonde l'opposition du réel et de l'imaginaire. Quand il sonne, le Pompier se trouve de l'autre côté de la porte par rapport au personnage qui va lui ouvrir. Le personnage (réel) et le Pompier (imaginaire) se trouvent donc par rapport à la porte comme un sujet et son image dans un miroir.

⁷ Dans *Faust* de Goethe, Méphistophélès incarne le Mal.

La sonnette retentit quatre fois. Mme Smith va ouvrir les trois premières fois et ne trouve personne. La quatrième fois, M. Smith ouvre et trouve le capitaine des Pompiers. Un débat s'instaure après le second coup de sonnette : lorsqu'on entend sonner à la porte, y a-t-il quelqu'un ou personne ?

- M. Smith pense qu'il y a toujours quelqu'un. Lorsqu'il va ouvrir, il trouve le Pompier qu'il salue en anglais, soulignant ainsi le changement d'univers : pour lui, l'imaginaire existe.

- M. Martin est partagé entre imaginaire et réalité puisqu'il estime que, parfois il y a quelqu'un, parfois il n'y a personne⁸.

- Mme Smith et Mme Martin pensent qu'il n'y a jamais personne : elles refusent le rêve et montrent ainsi le caractère terre à terre déjà remarqué chez Mme Smith dans la première scène.

Scène VIII. Le débat se poursuit : y a-t-il quelqu'un lorsqu'on entend sonner à la porte ?

Mme Smith et Mme Martin refusent de prendre en compte le quatrième coup de sonnette qui a effectivement amené l'entrée du

⁸ Dans la scène IX, on apprend que M. Martin ne s'est pas vu dans le miroir, ce matin-là : « C'est parce que je n'étais pas encore là » réplique-t-il à son épouse qui lui fait remarquer son « absence ».

Pompier. Acceptons l'arbitraire sans lequel la pièce s'arrêterait là... Le problème se ramène donc aux trois premiers coups de sonnette.

Le Pompier était à la porte depuis trois quarts d'heure. Il n'a pas sonné les deux premières fois, mais a entendu sonner et n'a vu personne : dans ce cas précis, il n'y a pas d'image dans le miroir et l'imaginaire n'existe pas. En revanche, il a bel et bien sonné la troisième fois, et si Mme Smith, qui est allée ouvrir, n'a trouvé personne, c'est parce que le Pompier s'était caché : donc, l'imaginaire existe pour elles. Et en effet, l'entrée du Pompier fait évoluer Mme Martin qui admet que, quand on sonne, il y a parfois quelqu'un.

Matérialisation de l'imaginaire dans le réel, le Pompier se trouve dans un monde inverse et fait donc le contraire de ce qu'il dit. Ainsi, il déclare qu'il va enlever son casque et rester debout : en fait, il s'assied et garde son casque. De même, il annonce qu'il a pour ordre d'éteindre tous les incendies de la ville, mais il en allume d'imaginaires : dans la scène IX, la Bonne, après l'avoir embrassé, récite un poème dans lequel le réel tout entier s'embrase.

Le Pompier va faire évoluer les personnages vers l'imaginaire au moyen de trois procédés.

Le premier est la promesse de l'être. Le Pompier va créer l'image d'un personnage situé dans l'imaginaire et doté d'une « personnalité ».

La première fable du Pompier, « Le Chien et le bœuf », fait correspondre à ces deux animaux, situés dans le réel, « un autre chien et un autre bœuf » situés dans l'imaginaire. Cet « autre chien » et cet « autre bœuf » sont bien dans l'imaginaire puisqu'un *chien* est différent d'un *éléphant*, alors que dans le réel, il n'y a que des Bobby Watson :

« Une fois, un autre bœuf demandait à un autre chien : pourquoi n'as-tu pas avalé ta trompe ? Pardon, répondit le chien, c'est parce que j'avais cru que j'étais éléphant. »

Une autre fable, « Le Coq », se situe dans l'imaginaire, puisque l'animal est parfaitement identifiable :

« Une fois, un coq voulut faire le chien. Mais il n'eut pas de chance car on le reconnut tout de suite⁹. »

Quant à la fable « Le Rhume », c'est une galerie de portraits individualisés dont le Pompier est implicitement le point de départ quand il commence : « Mon beau-frère... » L'institutrice blonde qui y est mentionnée ne peut être que Marie puisque dans l'imaginaire, il ne saurait y avoir deux blondes ni deux Marie...

Les Smith deviennent différents :

⁹ A cette troisième fable racontée par le Pompier, Mme Smith, le plus terre à terre des personnages, réplique par la vérité du réel où les Bobby Watson sont identiques : « Par contre, le chien qui voulut faire le coq n'a jamais été reconnu. »

« M. SMITH.- C'est vrai. Ma femme est l'intelligence même. Elle est même plus intelligente que moi. En tout cas, elle est beaucoup plus féminine. On le dit. »

Le second procédé destiné à faire évoluer les personnages consiste dans la perte de sens du langage.

Dans le réel, lié à la nécessité de signifier, le langage n'a aucune valeur humaine. En revanche, débarrassé de l'obligation de délivrer un sens, il permet l'accession à l'imaginaire. Le Pompier raconte :

« Un jeune veau avait mangé trop de verre pilé. En conséquence, il fut obligé d'accoucher. Il mit au monde une vache. Cependant, comme le veau était un garçon, la vache ne pouvait pas l'appeler « Maman ». Elle ne pouvait pas lui dire « papa » non plus... »

Deux autres fables, « Le Serpent et le renard » et « Le Bouquet », illustrent également ce procédé.

Le même fonctionnement commande le groupe des répliques où il est déploré que les affaires aillent mal par manque d'incendies et qui se termine par l'épisode de la jeune femme qui avait laissé le gaz ouvert car « Elle avait cru que c'était son peigne ! » D'autres répliques obéissent à la même règle : par exemple, celle de M. Martin déclarant avoir connu une femme qui « mangeait du poulet dans un guêpier » ou cette autre où il estime que « Quand on s'enrhume, il faut prendre des rubans ».

Le troisième procédé réside dans la fascination exercée par le feu¹⁰.

Le Pompier questionne les Smith :

« LE POMPIER.- Vous n'auriez pas un petit feu de cheminée, quelque chose qui brûle dans le grenier ou dans la cave ?... Ça ne brûle pas chez vous ? »

La question peut désigner l'incendie dans le réel, mais vise la disposition à l'imaginaire. Mme Martin, déclarant être « sur des charbons ardents », montre ses progrès. En revanche, le marchand d'allumettes assuré contre l'incendie est un homme terre à terre. Le naturalisé, qui a le droit d'avoir une maison, mais pas celui de faire éteindre l'incendie si elle prend feu, n'est ni tout à fait anglais, ni vraiment étranger : il se situe à mi-chemin entre le réel-anglais et l'ailleurs-imaginaire... Et comme pompiers et prêtres participent de l'imaginaire, si « un Pompier est aussi un confesseur », il ne peut éteindre le feu chez « le vicaire de Wakefield », référence au roman d'Oliver Goldsmith. Quant aux vestales qui « éteignent les feux » des prêtres, dans l'antiquité, leur rôle était d'entretenir le feu sacré.

¹⁰ Dans *Faust*, Méphistophélès est un destructeur dont l'arme est le feu : « Ce qui s'oppose au néant, le quelque chose, ce monde matériel, quoique j'ai entrepris jusqu'ici, je n'ai pu encore l'entamer ; et j'ai en vain déchaîné contre lui flots, tempêtes, tremblements, incendies... Si je ne m'étais pas réservé le feu, je n'aurais rien pour ma part. »

La fin établit les situations respectives de M. et Mme Smith, en prenant comme repère le temps qui s'inverse au passage entre imaginaire et réel, et s'annule sur leur frontière¹¹ :

- Pour celui-là, la pendule, qui indique l'heure dans le monde réel, donne le contraire de l'heure qu'il est : il se situe donc dans l'imaginaire.

- Pour celle-ci, il n'y a pas d'heure : elle se trouve à cheval entre l'imaginaire et le réel.

Scène IX. Mary entre. La Bonne reconnaît le Pompier et veut réciter un poème, ce qui provoque une réplique à double sens de M. Martin : « Je crois que la bonne de nos amis devient folle... » Derrière l'expression convenue, un événement est annoncé dont Monsieur Martin a l'intuition.

Le poème de Mary décrit un embrasement généralisé¹². Pierre, château, forêt, hommes, femmes, oiseaux, poissons, eau, ciel, cendre, fumée, et même feu, prennent feu successivement : c'est le réel qui est détruit. Elle est devenue folle. Les promesses de l'imaginaire n'ont d'autre débouché que la folie.

¹¹ Ce temps qui s'annule est inspiré de *Faust*. Au moment du pacte avec Méphistophélès, Faust s'écrie : « Que l'heure sonne, que l'aiguille tombe, que le temps n'existe plus pour moi ! »

¹² Transposition de l'invocation, faite par Faust, des quatre éléments, feu, eau, air et terre : « Que le Salamandre s'enflamme ! Que l'ondin se replie ! Que le Sylphe s'évanouisse : Que le lutin travaille ! »

Scène X. La bonne a été poussée hors de la pièce. Revenue brutalement au réel, Mme Martin avoue son horreur (« ça m'a donné froid dans le dos ») ; M. Martin est encore dans le rêve (« Il y a pourtant une certaine chaleur dans ces vers ») ; les Smith font le reproche au Pompier de sa cruauté (« Tout de même... Vous exagérez... »)

Le Pompier prend congé. Il va éteindre un incendie qui va partir « dans trois quart d'heure et seize minutes, à l'autre bout de la ville » : la désignation précise de l'endroit et du temps montre qu'il connaît le futur, à l'inverse du réel où c'est le passé qui est connu.

Mme Martin remercie le Pompier grâce à qui ils ont passé « un véritable quart d'heure cartésien ». En effet, par un raisonnement impeccable, ils ont appris que, lorsqu'on sonne à la porte, parfois il y a quelqu'un, parfois il n'y a personne. Là se place la réplique qui a donné son nom à la pièce :

« LE POMPIER, *se dirige vers la sortie, puis s'arrête.*- A propos, et la Cantatrice chauve ? »

Comme il est déjà possible de le subodorer, la Cantatrice chauve est la personnification de la mort et se situe dans l'imaginaire, comme le souligne la réplique de Mme Smith qui trahit la déformation du rêve : « Elle se coiffe toujours de la même façon ! »

« Espérons-le, pour tout le monde », conclut le Pompier en réponse à M. Martin qui lui a souhaité « Bonne chance et bon feu ».



En effet, est-il pire de sombrer dans la folie ou, dans l'angoisse, d'attendre la mort ? Et lui-même peut réaliser « son rêve, son idéal », mettre en pratique sa « conception du monde ». Tout le monde y gagne.

Scène XI. La dernière scène, où le dialogue oscille entre des déclarations privées de sens (du ressort de l'imaginaire) et des lieux communs déformés (reliés au réel), souligne l'impossibilité de prendre un parti.

Les premières répliques n'ont pas de sens et se situent dans l'imaginaire en continuation avec les scènes précédentes (à l'exception d'une remarque isolée de M. Martin : « Celui qui aujourd'hui vend un bœuf, demain aura un œuf », référence au dicton bien connu). Le dialogue redémarre avec la treizième réplique, reliée au réel, qui montre le désir d'évasion de M. Smith (« Quand je suis à la campagne, j'aime la solitude et le calme ») et la suivante, qui donne la réaction de M. Martin (« Vous n'êtes pas assez vieux pour cela »)

Le mélange du rêve et du réel se marque dans un groupe de quatre répliques où se mélangent l'anglais et le français et qui se termine par une remarque acerbe de Mme Smith, revenue au réel (« Drôle de famille ! »)

M. Smith réitère l'expression de son désir d'évasion (« Plutôt un filet dans un chalet que du lait dans un palais ») ce qui suscite une

réplique conformiste de M. Martin, revenu au réel (« La maison d'un anglais est son vrai palais »)

Les antagonismes s'affirment.

- Monsieur Smith accentue le caractère contestataire de ses propos (« Ne soyez pas dindons » - *dindons de la farce* - « Embrassez plutôt le conspirateur », « À bas le cirage ») et renouvelle l'expression de son désir d'évasion (« Je m'en vais habiter ma cagna dans les cacaoyers », *cagna* désignant une petite maison).
- M. Martin devient au contraire plus conformiste (« Charity begins at home », « On peut prouver que le progrès social est bien meilleur avec du sucre », « On ne fait pas briller ses lunettes avec du cirage », « J'aime mieux tuer un lapin que chanter dans le jardin », « J'aime mieux pondre un œuf que voler un bœuf »).
- Madame Smith démontre une morale utilitaire (« J'attends que l'aqueduc vienne me voir à mon moulin », « Avec l'argent on peut acheter ce que l'on veut »).

Le ton monte autour des sonorités « caca » : kakatoès, cacade, cascade de cacade, et les personnages en viennent aux insultes (« Encaqueur, tu nous encaques », « Escarmoucheur escarmouché », « Scaramouche », « Sainte Nitouche, T'en as une couche », « Tu m'embouches », « Sainte Nitouche touche ma cartouche »).

Dans un premier temps, les disputes se déroulent entre époux, mais débordent bientôt les couples. Les deux hommes échangent des invectives, imités par les deux femmes. Une citation est faite du *Vase brisé*, poème de Sully Prud'homme dont le nom est repris comme une insulte, bientôt accompagné de celui de François Coppée, poète médiocre de la fin du XIX^{ème} siècle.

La dispute est générale. Le dernier refrain : « C'est pas par-là, c'est par ici » les montre en plein désaccord. Leur situation est sans issue, mais chacun pense avoir la solution.

Le recommencement chez les Martin suggère que Bobby Watson est un personnage universel.

*

La Cantatrice chauve, construite autour de l'absence, l'absurde, l'angoisse et la mort, est une pièce existentialiste¹³.

Contrairement à la tradition qui veut que les personnages aient un caractère fixe, dans *la Cantatrice chauve*, l'évolution de l'être même du personnage constitue l'armature de l'intrigue. Ce point clé amène directement à *L'Être et le Temps*¹⁴.

¹³ Emmanuel Jacquart a senti l'influence existentialiste, *Le Théâtre de dérision*, Gallimard, Paris, 1974, p. 75.

¹⁴ Martin Heidegger, *L'Être et le Temps*, Gallimard, Paris, 1964.

Martin Heidegger, qui place au centre de sa réflexion la conscience que l'homme a de son existence, discerne deux modes d'être :

- Le mode inauthentique.
- Le mode authentique¹⁵.

Le mode inauthentique est premier. C'est le mode « quotidien », celui dans lequel l'homme se trouve spontanément, caractérisé par l'aliénation et la fausse conscience. Le mode authentique - qui en est l'inverse - est caractérisé par la conscience vraie et la liberté. Le passage de l'un à l'autre suppose la prise de conscience de la mort.

L'inauthenticité

Pour Martin Heidegger, le « chez soi » est lié à l'idée de sécurité. Dans son « chez-soi », le *Dasein*¹⁶ reste dans une aliénation confortable et ne se trouve pas confronté à ses « possibles », ce qui serait pour lui source d'angoisse. Il se sent à l'aise au milieu des « on », faisant ce que l'on fait, le soir chez soi : lire le journal, commenter les nouvelles, bavarder...

¹⁵ Dans le schéma, la colonne *réel* correspond à l'inauthenticité, la colonne *imaginaire* à l'authenticité.

¹⁶ Le *Dasein*, traduit par *l'Etre-là*, correspond à cette partie de l'homme concernée par sa possibilité d'être. C'est au *Dasein* qu'Eugène Ionesco a donné une existence théâtrale dans *La Cantatrice chauve*.

Reproduisant la situation du *dasein*, le dramaturge commence *La Cantatrice chauve* en plaçant ses personnages dans la situation de la conscience aliénée : les Smith sont dans leur « chez soi ».

Leur monde est sûr, pour autant qu'ils renoncent à leur désir d'être et réussissent à éliminer toute trace de liberté, comme le fait Mme Smith « réintégrant » la Bonne, par un rituel bien rôdé, dans le monde du connu et du maîtrisé.

Pour Martin Heidegger, la curiosité, le bavardage, l'équivoque caractérisent l'homme qui vit dans l'inauthenticité, c'est-à-dire tout le monde dans la vie de tous les jours. Le philosophe allemand a présenté cette vie dans l'inauthenticité comme la soumission de chacun à une sorte de dictature du « on », qui transforme chacun en « on » :

« Cette situation d'indifférence et d'indistinction permet au « on » de développer sa dictature caractéristique. Nous nous amusons, nous nous distrayons comme *on* s'amuse, nous lisons, nous voyons, nous jugeons de la littérature et de l'art, comme *on* voit et comme *on* juge, et même, nous nous écartons des grandes foules comme *on* s'en écarte [...] Le « on » qui n'est personne de déterminé et qui est tout le monde, bien qu'il ne soit pas la somme de tous, prescrit à la réalité quotidienne son mode d'être [...] Chacun est l'autre et personne n'est soi-même. Le « on » qui répond à la question de savoir qui est l'être-là quotidien, n'est *personne*¹⁷. »

¹⁷ Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 159-160.

Dans *La Cantatrice chauve*, Bobby Watson est la matérialisation de ce « on » que chaque personnage incarne dans le réel. Eugène Ionesco a, d'ailleurs, confirmé le radical manque de personnalité de ses personnages dans un commentaire qui souligne leur anonymat :

« Les Smith et les Martin (...) 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 de Smith et vice-versa, on ne s'en apercevra pas¹⁸. »

Un point est à mettre en rapport avec ce que le philosophe a baptisé *l'être-avec*.

La tradition philosophique postule la séparation du sujet et de l'objet. Mais Heidegger refuse cette illusion d'une conscience souveraine, d'un moi transcendant, en face d'un monde objectif. Pour Heidegger, le *Dasein* se situe dans un monde qu'il a *toujours* partagé avec autrui :

« Le monde dans lequel je suis est toujours un monde que je partage avec d'autres, parce que l'être-au-monde est un être-au-monde-avec... Le monde de l'être-là est un monde commun¹⁹. »

¹⁸ NCN, p. 160.

¹⁹ Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 150.

Cette conception d'un homme fondamentalement grégaire ne pouvait manquer de focaliser l'attention d'Eugène Ionesco qui n'a jamais caché son aversion pour la compagnie : il a félicité Jean Anouilh d'avoir compris que *La Cantatrice chauve* met en scène des personnages qui ne peuvent pas se supporter.

L'auteur dramatique a résumé son jugement sur le réel en transposant le concept d'*ustensilité* heideggérien.

Le *Dasein* vit dans un monde d'*outils*, dont il s'approche avec une intention : « L'outil est essentiellement quelque chose pour²⁰. »

Dans *La Cantatrice chauve*, l'*outil*, c'est le pot de chambre de la Bonne²¹.

Les sonneries désordonnées de la pendule qui ponctuent les premières scènes sont à rapporter à *l'Être et le Temps*.

Pour Heidegger, le « on » n'a pas d'action. Le temps du « on » n'est qu'une série infinie de *maintenant*, sans liaison et sans cohérence. En revanche, ce temps inauthentique n'est pas

²⁰ *Ibid.*, p. 93.

²¹ Eugène Ionesco a transposé d'autres concepts heideggériens : la « compréhension » qui fait que la Bonne « comprend » que les Martin sont des Bobby Watson dans la scène IV ; la « vérité » qui est sans rapport avec le fait d'énoncer des propositions vraies, mais qui se situe dans l'« existence », ce qui fait dire à Monsieur Martin que « la vérité ne se trouve pas dans les livres, mais dans la vie. »

générateur d'angoisse car il n'est pas limité par la conscience de la mort.

Vivre selon le « on », c'est refuser la conscience de la mort.

Dans *La Cantatrice chauve*, du point de vue du temps, l'aliénation se traduit par la sonnerie désordonnée de la pendule qui sonne d'autant plus et d'autant plus fort que les personnages apparaissent plus étrangers à eux-mêmes. En revanche, à partir de l'entrée du Pompier qui correspond à l'univers de la conscience vraie, les sonneries cessent...

Et l'on peut souligner qu'avant de donner à la pièce son titre définitif qui met l'accent sur la mort, l'auteur avait pensé à des titres qui mettaient l'accent sur le temps : *Big Ben Folies*, *l'Heure anglaise*, *Une heure d'anglais*...

L'authenticité

Dans *l'Etre et le Temps*, l'authenticité se comprend à partir de l'inauthenticité, c'est-à-dire du quotidien :

« L'ipséité authentique ne repose sur aucune situation d'exception qui adviendrait à un sujet libéré de l'emprise du « on », elle ne peut être qu'une modification existentielle du « on »²². »

²² *Ibid.*, p. 163.

En prenant conscience qu'il est voué à la mort, le *Dasein* accède à la liberté. Cette prise de conscience de la mort, passage obligé vers l'authenticité, implique la rencontre de l'angoisse.

L'auteur dramatique va faire évoluer ses personnages, à partir de leur conscience fausse. Dans leur montée vers l'être, les Smith et les Martin rencontrent l'« Horrible chanteuse ». Mais « l'ipséité authentique » se révèle une chimère, car la promesse d'être ne débouche que sur la folie.

Les personnages de *La Cantatrice chauve* sont voués à une angoisse sans perspective. Le remède serait la résignation au « on ». Mais une force intérieure les relance sans cesse dans leur quête sans objet...

*

En 1962, Eugène Ionesco a déclaré que le « miracle de *La Cantatrice chauve* ne se reproduirait pas²³ », alors qu'il ressentait l'essentiel de son œuvre comme appartenant au passé et se sentait incapable de se renouveler. Ce jugement resterait incompréhensible si la pièce n'était qu'un simple montage de dialogues incohérents, et Eugène Ionesco n'aurait guère fait plus que de ressusciter un surréalisme dépassé... comme cela le lui a été reproché par certains critiques.

²³ Déclaration à Edmond Buchet, *Les Auteurs de ma vie*, Buchet-Chastel, Paris, 1966, p. 289.

Bien au contraire, expression d'un existentialisme véritablement incarné et qui n'est pas resté sur le plan du débat d'idées, *La Cantatrice chauve*, qui a fait un triomphe sur scène, a sa place dans l'histoire de la littérature dramatique, comme le désirait probablement l'auteur.

