

**ÉLÉMENTS D'HYPertextUALITÉ.  
ANALYSE HYPertextUELLE DES TEXTES DRAMATIQUES**

**ELEMENTS OF HYPertextUALITY. A HYPertextUAL  
ANALYSE OF DRAMATIC TEXTS**

**ELEMENTI D'IPERTESTUALITÀ. ANALISI IPERTESTUALE DEI  
TESTI DRAMATICI**

**Adriana LAZĂR<sup>1</sup>**

**Résumé**

*Les catégories forgées par Gérard Genette en théorie de la littérature ouvrent à l'analyse du discours d'amples perspectives. Elaborant, de façon à en montrer les implications, la notion bakhtinienne de translinguistique, Genette centre sa recherche sur la transtextualité, définie comme transcendance textuelle du texte, ou « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète avec d'autres textes »<sup>2</sup>. A cet égard il isole cinq types de relations transtextuelles, comprises selon un ordre croissant d'abstraction, d'implication et de globalité. Ces types ne représentent en aucun cas des frontières théoriques fixées une fois pour toute. Ces notions tentent à opérer en interférence, permettant ainsi de mieux faire apparaître les différents niveaux de stratification du ou des textes étudiés. Cet article se concentre sur l'une des cinq catégories littéraires forgées par Genette, l'hypertextualité et montre comment les éléments hypertextuels sont concrétisés dans quelques pièces de Ionesco. Par exemple, nous pouvons parler d'hypertextualité à propos de « La Cantatrice chauve » qui se greffe sur un texte didactique pour apprendre l'anglais. La transformation des clichés copiés d'un manuel d'anglais, donne lieu à une parodie des langues. L'article comprend également d'autres exemples pertinents d'hypertextualité trouvés dans le discours dramatique ionescien.*

*Mots clés : hypertextualité, Ionesco, pragmatique, parodie, discours dramatique*

**Abstract**

*The literary codes shaped by G. Genette in literary theory, pave the way to new perspectives in discourse analysis. While elaborating, in order to show its implications, the Bakhtian concept of 'translinguistics', Genette focuses his research on transtextuality, defined as 'textual transcendence of the text', or 'everything that connects a text to other texts'. In this respect, he isolates five types of transtextual connections understood as 'an ascending order of abstraction, implication and inclusiveness. These types do not represent some fixed theoretical boundaries. They tend to interfere and thus better reflect the different levels of stratification of the text/texts studied. This paper focuses on one of the five literary categories shaped by Genette, the hypertextuality and shows how hypertextual elements come into being in some of Ionesco's plays. For example, we can speak about hypertextuality when studying The Bald Soprano which is grafted on a didactic text for*

---

<sup>1</sup> oadaro@yahoo.com, Universitatea din Pitesti, Roumanie

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.

learning English. The transformation of the clichés copied from an English textbook, gives rise to a parody of languages. The paper also includes other pertinent examples of hypertextuality found in Ionesco's dramatic discourse.

*Key words* : hypertextuality, Ionesco, pragmatics, parody, dramatic discourse

### **Riassunto**

I codici letterari modellati da G. Genette in teoria letteraria, aprono la strada a nuove prospettive di analisi del discorso. Mentre medita, al fine di mostrare le sue implicazioni, il concetto di Bakhtian 'translanguistique', Genette focalizza la sua ricerca sulla transtextuality, definito come trascendenza testuale del testo o 'tutto ciò che collega un testo ad altri testi'. A questo proposito, lui isola cinque tipi di connessioni transtestuali inteso come 'un ordine crescente di astrazione, coinvolgimento e inclusione. Questi tipi non rappresentano mai alcuni confini fissi teoricamente. Essi tendono ad interferire e quindi meglio riflettere i diversi livelli di stratificazione del testo / testi studiati. Questo documento si concentra su una delle cinque categorie letterarie modellati da Genette, l'ipertestualità e mostra come gli elementi ipertestuali sono concretizzati in alcune delle commedie di Ionesco. Ad esempio, possiamo parlare di ipertestualità quando si studia *La cantatrice calva*, che si innesta su un testo didattico per imparare l'inglese. La trasformazione dei luoghi comuni copiati da un manuale d'inglese, dà luogo ad una parodia di lingue. Il documento comprende anche altri esempi pertinenti dell'ipertestualità trovati nel discorso drammatico di Ionesco

*Parole chiave*: ipertestualità, Ionesco, pragmatica, parodia, il discorso drammatic

## **Sur l'hypertextualité**

L'hypertextualité est, selon Gérard Genette<sup>1</sup>, la relation qui réunit un texte B, appelé hypertexte, à un texte antérieur A, hypotexte, sur lequel il se greffe autrement que par commentaire. Genette situe donc son terme d'hypertexte dans le champ de la poétique, et particulièrement dans l'architextualité de chaque texte, c'est-à-dire, dans les relations d'un texte singulier avec d'autres textes (les *avant-textes*) et avec l'ensemble des catégories générales dont relève chaque texte.

L'hypertextualité véhicule l'idée qu'un texte n'est jamais un objet fermé, mais il entretient des relations dynamiques, manifestes ou secrètes, souvent complexes avec des textes antérieurs fictionnels et non-fictionnels à la fois. L'hypertexte est donc un texte greffé sur un autre texte préexistant, issu de la transformation simple ou directe ou bien d'une transformation complexe et médiatisée, d'une *imitation*. Il invite le lecteur à se rapporter à sa connaissance des textes antérieurs et porte des signes d'un *remake* par l'opération de la transformation ou de l'imitation. Généralement un texte est déterminé par des marques multiples, des rapports avec plusieurs types de

---

<sup>1</sup> Genette, G., *Palimpsestes*, Éd. du Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1982.

discours, genres, sortes de textes et avec différentes époques, sociétés ou documents historiques. Ce sont des rapports qui engagent toujours la relation de l'hypotexte à l'hypertexte et une transformation plus au moins évidente et complexe.

Afin de réaliser une analyse hypertextuelle d'un texte, de voir dans quels types de relations concrètes un texte est lié à un autre, Genette présente une organisation dynamique et ouverte, une typologie heuristique. Ainsi, toute opération de transformation implique trois fonctions différentes : le ludique, le satirique et le sérieux. L'hypertexte est une *parodie* lorsqu'il est conçu par une transformation ludique, par ex. *Le chapelain décoiffé* de N. Boileau. S'il est le résultat d'une transformation satirique, l'on parle d'un *travestissement*, comme, par exemple, *Virgile travesti* de P. Scarron. Produit par une transformation sérieuse, l'hypertexte prend la forme d'une *transposition*, comme, par ex. *Le Docteur Faustus* de T. Mann. S'il est provoqué par une imitation ludique, c'est un *pastiche* (par ex. *L'affaire Lemoine* de M. Proust), par une imitation satirique, c'est une *charge* (par ex. *À la manière de ...*) et par une imitation sérieuse, c'est une *forgerie* (par ex. *La suite d'Homère*)<sup>1</sup>. Mais la grille proposée par Genette suppose aussi, parmi les différentes catégories la présence des zones intermédiaires: « Cela n'exclut nullement la possibilité de pratiques mixtes, mais c'est qu'un hypertexte peut à la fois, par exemple, transformer un hypotexte et en imiter un autre »<sup>2</sup>.

Toute relation hypertextuelle montre la richesse d'un texte: tout hypertexte peut se lire pour lui-même, sans référence à n'importe quel texte antérieur car il est doué d'une signification suffisante. Pourtant, cette signification n'est jamais exhaustive. L'hypertexte est ambigu, car il peut en même temps se lire dans ses relations avec des hypotextes différents, et il forme ainsi un objet à deux degrés, à cause du fait qu'il se superpose à un autre. L'hypertexte est inévitablement un palimpseste. À cause de sa relation avec les textes antérieurs, il *gagne* toujours, même si on considère ce gain d'une manière négative, parce que *l'unité du texte* est remplacée par *le bricolage de l'hypertexte*. Cette duplicité, imprévisible dans le détail, incite à une lecture relationnelle qui reprend régulièrement les œuvres anciennes pour leur attribuer des sens nouveaux. L'hypertexte suscite chez le lecteur une satisfaction complexe en l'invitant à une lecture ludique, à un jeu de recherches.

---

<sup>1</sup> Genette, G., *Palimpsestes*, Éd. du Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1982 ; p.37

<sup>2</sup> Idem, p. 39.

## Application pratique sur les pièces ionesciennes

Entrons maintenant à l'intérieur des pièces ionesciennes pour en relever les faits d'hypertextualité et pour offrir un exemple pratique concret. Nous pouvons parler d'hypertextualité vis-à-vis de *La Cantatrice chauve* qui se greffe sur un texte didactique pour apprendre l'anglais d'après la méthode Assimil. Ionesco nous a donné une explication sur la genèse de la pièce dans *Notes et contre-notes*<sup>1</sup>: voulant apprendre l'anglais dans un manuel de conversation franco-anglaise – en l'occurrence la *Méthode Assimil* –, Ionesco s'aperçoit que les phrases destinées à l'étudiant, prises en elles-mêmes et pour elles-mêmes, et non comme un simple moyen d'acquérir des structures langagières, expriment une pensée « aussi stupéfiante qu'indiscutablement vraie » sur le plan universel, comme « Le plancher est en bas, le plafond est en haut. » Les propos des personnages de sa pièce révèlent des vérités particulières d'une évidence aveuglante :

*« C'est alors que j'eus une illumination. Il ne s'agissait plus pour moi de parfaire ma connaissance de la langue anglaise. M'attacher à enrichir mon vocabulaire anglais, apprendre des mots, pour traduire en une autre langue ce que je pouvais aussi bien dire en français, sans tenir compte du 'contenu' de ces mots, de ce qu'ils révélaient, c'eût été tombé dans le péché de formalisme qu'aujourd'hui les maîtres de pensée condamnent avec juste raison. Mon ambition était devenue plus grande : communiquer à mes contemporains les vérités essentielles dont m'avait fait prendre conscience le manuel de conversation franco-anglaise. D'autre part, les dialogues des Smith, des Martin, des Smith et des Martin, c'était proprement du théâtre, le théâtre étant dialogue. C'était donc une pièce de théâtre qu'il me fallait faire. J'écrivais ainsi La Cantatrice chauve, qui est donc une œuvre théâtrale spécifiquement didactique ».*<sup>2</sup>

Le dramaturge donne deux raisons pour son choix hypertextuel: des vérités à communiquer, et la nécessité d'une forme théâtrale. Si les vérités proférées par les personnages sont futiles, elles mettent en évidence la véritable nature du langage. Depuis longtemps, Ionesco était animé par le sentiment de l'étrangeté du monde, déclarée surtout dans la banalité quotidienne. Le langage, le lieu de réflexion de cette étrangeté, était l'objet essentiel du soupçon. Ionesco a pu vérifier, dans la *Méthode Assimil*, sous sa forme grotesque, les défauts de la parole. Sa lecture c'est la manifestation

---

<sup>1</sup> Ionesco, E., *Notes et Contre-notes*, éd. Gallimard, Paris, 1996, pp. 247-254 (« *La tragédie du langage* ») et pp. 257-260 (« *Naissance de la Cantatrice* »).

<sup>2</sup> Idem, pp. 249-250.

absolument cocasse d'une tragédie du langage que l'auteur avait observé auparavant. Le manuel ne fait que condenser ce qui est diffus dans le langage quotidien.

La nécessité d'une forme théâtrale se greffe, elle-aussi sur les vérités à communiquer. Le vide des dialogues du manuel d'anglais dévoile non seulement le langage, mais dégage chez Ionesco un de ses préjugés à l'égard du théâtre. Le dramaturge reprochait au théâtre un grossissement maladroit mais apparemment inévitable. Il observe alors que « si donc la valeur du théâtre était dans le grossissement des effets, il fallait les grossir davantage encore... »<sup>1</sup>. Les dialogues du manuel sont déjà conçus comme des modèles et, pour cela, on ne peut reprocher à leur auteur la moindre velléité de nuance.

En écrivant *Macbett*, Ionesco invite le lecteur à une réflexion sur les liens complexes entre parodie et satire. « Si en apparence, les domaines en sont clairement distincts, la satire se choisissant une cible extratextuelle, la réalité s'avère plus délicate. La parodie d'un texte peut en effet se trouver au service d'une satire des mœurs, à travers tel personnage parodié : « parodie satirique »<sup>2</sup>

Le titre, dont le caractère parodique n'aura pas échappé au lecteur, voudrait attirer l'attention sur l'idée que la parodie implique fondamentalement une relation critique à l'objet parodié. La démarche du parodiste est en effet semblable à celle du critique : il choisit une œuvre, juge de ses qualités et de ses défauts, en propose une interprétation, mais tout cela en acte, dans un « commentaire » qui se traduit par une réécriture ou une recréation de cette œuvre. C'est ainsi que l'hypertextualité interfère avec la paratextualité et la métatextualité.

Dans le syntagme *relation parodique*, le terme relation est également important. Il rappelle que la parodie repose sur la relation d'une œuvre B (hypertexte) à une œuvre A (hypotexte) et qu'elle n'existe que lorsque cette relation est reconnue par le lecteur (ou le spectateur, ou l'auditeur, car s'il sera ici principalement question de littérature, la parodie peut concerner tous les domaines de la culture et de la communication : peinture, musique, cinéma, publicité, etc.). La relation parodique doit donc s'entendre à la fois comme la relation qu'entretiennent deux (ou plusieurs) œuvres dans la parodie, et comme le rapport particulier qui s'instaure entre le lecteur et l'œuvre parodique : reconnaissance de l'hypotexte, comparaison entre le texte de départ et le texte d'arrivée, perception des différences significatives.

---

<sup>1</sup> Idem, p. 59

<sup>2</sup> Sanguse, D., *La relation parodique*, Corti, Coll. *Les Essais*, Paris, 2007, p. 245.

Dans un article sur les influences de Shakespeare dans le théâtre avant-gardiste, Dina Mantcheva<sup>1</sup>, professeur à l'Université de Sofia, fait une analyse approfondie des similitudes entre *Macbett* et *Macbeth*. Elle constate que Ionesco se tourne vers le sujet shakespearien, en l'interprétant d'une manière assez explicite dans sa pièce *Macbett*, tout en faisant preuve d'une grande fidélité contextuelle.

Selon Mantcheva, le dramaturge sauvegarde non seulement les trois moments principaux de l'intrigue de base (la prise du pouvoir par Macbett, son règne et son éviction par Macol), mais également la nationalité et le statut social de ses personnages : le roi Duncan, et ses sujets Macbett, Banco, Glamis, Candor. L'article relève ensuite plusieurs scènes que la pièce de Ionesco reprend à Shakespeare — l'apparition des sorcières devant Banco et Macbett, le défilé des spectres devant Macbett lors du festin, etc. Ionesco transpose des répliques entières de l'hypotexte dans l'hypertexte. La pièce se termine même par le discours de Shakespeare (tirade de Malcolm parlant à Macduff), repris partiellement de la tirade de Malcolm :

Macbett, Scène III

« MALCOLM : Outre cela, au nombre de mes penchants désordonnés s'élève en moi une avarice si insatiable, que, si j'étais roi, je ferais périr les nobles pour avoir leurs terres; je convoiterais les bijoux de l'un, le château d'un autre; et plus j'aurais, plus cet assaisonnement augmenterait mon appétit, en sorte que je forgerais d'injustes accusations contre des hommes honnêtes et fidèles, et je les détruirais par avidité de richesses.

MACDUFF : L'avarice pénètre plus avant et jette des racines plus pernicieuses que l'incontinence, fruit de l'été; elle a été le glaive qui a égorgé nos rois. Cependant ne craignez rien : l'Écosse contient des richesses à foison pour assouvir vos désirs, même de votre propre bien; tous ces vices sont tolérables quand ils sont balancés par des vertus.

MALCOLM : Mais je n'en ai point : tout ce qui fait l'ornement des rois, justice, franchise, tempérance, fermeté, libéralité, persévérance, clémence, modestie, piété, patience, courage, bravoure, tout cela n'a pour moi aucun attrait; mais j'abonde en vices de toutes sortes, chacun en particulier reproduit sous différentes formes. Oui ! si j'en avais le pouvoir, je ferais couler dans l'enfer le doux lait de la concorde, je bouleverserais la paix universelle, et je porterais le désordre dans tout ce qui est uni sur la terre. »

« MACOL : (...) Outre cela, il y a dans ma nature composée des plus mauvais instincts une avarice si insatiable que, pendant mon règne,

---

<sup>1</sup> Mantcheva, D. , « Le contexte shakespearien dans trois pièces avant-gardistes françaises », *Cyconos*, vol 12 no. 1, *Instants de théâtre, I. Le théâtre dans le temps*, Univ. Sophia-Antipolis, Nice, juillet 2008, pp. 5,6.

*je trancherai les têtes de tous les nobles pour avoir leurs terres. Il ma faudra les bijoux de l'un, la maison de l'autre, et chaque nouvel avoir ne sera pour moi qu'une sauce qui me rendra plus affamé. Je forgerai d'injustes querelles avec les meilleurs, avec les plus loyaux et je les détruirai pour avoir leur bien. Je n'ai aucune des vertus qui conviennent aux souverains, la justice, la sincérité, la tempérance, la stabilité, la générosité, la persévérance, la pitié, l'humanité, la piété, la patience, le courage, la fermeté, je n'en ai même pas l'arrière-goût. Mais j'abonde en penchants diversement criminels que je satisferai par tous les moyens. (...) Oui, maintenant que j'ai le pouvoir, je vais verser dans l'enfer le doux lait de la concorde. Je vais bouleverser la paix universelle, je détruirai toute unité sur la terre. »<sup>1</sup>*

Mais, en même temps, Mantcheva observe que Ionesco propose une nouvelle lecture de la pièce de Shakespeare, suggérée par les noms nouveaux de certains personnages qui rappellent phonétiquement les noms hypotextuels (Macol au lieu de Malcolm, Candor au lieu de Cawdor) et par la nouvelle orthographe des noms (Macbett au lieu de Macbeth).

*Ionesco déplace le centre d'intérêt de la pièce de base vers des aspects nouveaux. Les problèmes d'ordre psychologique font place à des questions plus générales, voire même métaphysiques. Il renforce encore plus le thème du mal, le présentant comme le fondement inéluctable de tout pouvoir et introduit de nouvelles scènes de conjurations, de complots et de cruautés. La circularité de son action se fait encore plus prononcée. Les scènes identiques qui se répètent, insistent sur le caractère cyclique, rendu particulièrement évident par la ressemblance complète entre le début et la fin du drame. Le texte s'ouvre sur la conspiration entre Glamis et Candor contre Duncan et se termine par une nouvelle conjuration, celle de Macol contre Macbett et le meurtre de ce dernier.<sup>2</sup>*

Alors que Shakespeare crée deux types de personnages - les usurpateurs criminels et les victimes honnêtes, Ionesco ne s'intéresse qu'aux tyrans, ceux qui aspirent au pouvoir et l'exercent d'une manière malhonnête. Chez Shakespeare la lutte entre le bien et le mal se termine par le triomphe du bien, tandis que l'opposition entre les différents protagonistes ionesciens n'implique ni la justice, ni la vertu ou l'idéal.

*L'image de la brutalité est visualisée dans le grand nombre de guillotines qui couvrent la scène à un rythme bien accéléré. Cette image*

---

<sup>1</sup> Ionesco, E., *Théâtre complet*, Gallimard, Paris, 2007, p. 1112.

<sup>2</sup> Mantcheva, D. , « Le contexte shakespearien dans trois pièces avant-gardistes françaises », *Cyconos*, vol 12 no. 1, *Instantes de théâtre, I. Le théâtre dans le temps*, Univ. Sophia-Antipolis, Nice, juillet 2008, p. 5.

*finale, complétée par la dévalorisation progressive des personnages, suggère les nouvelles idées que contient la pièce de Ionesco. Le pouvoir transforme les individus et les fait se ressembler. Aussi n'y a-t-il pas de bon ou de mauvais tyran. Chaque usurpateur, venu au pouvoir, sera plus cruel et plus malhonnête que le précédent. Cette interprétation correspond parfaitement aux idées philosophiques de tout le théâtre de dérision, où l'histoire de l'Humanité est considérée comme une suite de cycles identiques, orientés vers le chaos et la dégradation, vers l'entropie totale. »<sup>1</sup> (Idem, p.6)*

*Guillotines nombreuses dans le fond, comme au premier tableau .*

L'emmêlement de plusieurs époques, la présentation simultanée de moments réels et fantastiques, créent l'atmosphère atemporelle. « Le temps anhistorique est tout à fait caractéristique du théâtre de dérision. Il confère une valeur générale aux problèmes, en écartant tout contexte historique ou social. »

Mantcheva observe aussi que Ionesco ne transforme pas les protagonistes hypotextuels en personnages grotesques. Néanmoins,

*la dévalorisation complète des protagonistes par rapport aux modèles shakespeareiens, leur ressemblance visuelle, l'identité de leurs discours, formée de clichés et de répétitions, les rendent également parodiques et burlesques. L'apparition non motivée sur scène de plusieurs personnages, sans aucun rapport avec l'action dramatique, accentue la mise en caricature de la fable et de la logique classique et correspond aux conceptions philosophiques que Ionesco se fait de la vie, où le logique et l'arbitraire, le bouffon et le tragique coexistent d'une manière chaotique. Ainsi, un limonadier arrive sur le champ de bataille, suivi d'un chiffonnier, tandis qu'un chasseur de papillons, venu on ne sait pas d'où, clôt par surcroît la pièce.<sup>2</sup>*

Lorsqu'on entreprend la lecture *L'Impromptu de l'Alma*, l'on ne peut pas s'empêcher de remarquer la réécriture de la fameuse pièce de Molière, *L'Impromptu de Versailles* (1663), où il exprimait sa conception du théâtre, et parodiait ses adversaires de l'Hôtel de Bourgogne et attaquait Boursault, auteur de *Portrait du peintre ou la Contre-Critique de l'École des femmes* (1663). Ionesco emprunte, dans sa pièce, le cadre historique et certains ressorts comiques, il reproduit et inverse les situations et dépeint des personnages similaires. Le personnage de Marie, femme du peuple, pragmatique, énergique et de bon sens, s'inscrit dans la lignée des servantes

---

<sup>1</sup> Idem, p. 6.

<sup>2</sup> Ibidem.



de Molière (voire Dorine) et les trois personnages de Bartholoméus rappellent aussi les médecins de Molière. Ce texte contient des références aux textes de Brecht, Sartre, Adamov, Beckett, où la confrontation des points de vue divergents devient le thème principal.

Par sa nature ponctuelle, *l'Impromptu de Versailles* attire l'attention du public. Plus qu'une simple œuvre de conjoncture, il est une réponse à diverses attaques de la critique et, de façon implicite, aux questions du public. Molière a écrit cette pièce, cette satire exagérée, d'une part pour se justifier devant le Roi de plusieurs calomnies, et de l'autre part pour répondre à la pièce de Boursault.

Dans le cas de Ionesco, les circonstances sont similaires car *L'Impromptu de l'Alma*, est fondé sur un *pré-texte* et s'inscrit dans une série de disputes entre la critique de son temps et le dramaturge. Ionesco expose ici ses déceptions à l'égard des théoriciens et des critiques du théâtre de l'époque, et notamment à l'égard de Brecht. Dans la pièce, un des personnages incarnant les critiques déclare à l'auteur :

... Écoutez-nous Ionesco... nous vous voulons le plus grand bien... nous voulons vous instruire (...) Les auteurs ne sont pas là pour penser. Ils sont là pour écrire ce qu'on leur demande (...) N'étant pas docteur, vous n'avez pas le droit d'avoir des idées ...C'est à moi d'en avoir.<sup>1</sup>

La structure même de l'impromptu suppose une série de couples de personnages en opposition: Molière / les Fâcheux, Ionesco/les Bartholoméus. Dans cette perspective, le dialogue réussit à réduire l'intrigue de la pièce, les personnages et les effets à l'essentiel. Même s'il est un importun (les Fâcheux), ou un critique (les savants Bartholoméus), c'est constamment l'autre qui s'érige en opposant théorique, pour autant que la réponse préfigure d'une certaine manière la question : «*Si un philosophe a pu dire que, dans le dialogue intérieur, «je m'adresse à moi-même comme à un autre», ne pourrait-on pas dire que, dans le dialogue «extériorisé», je m'adresse à l'autre comme à un autre moi-même.*»<sup>2</sup>

Dans *l'Impromptu*, les couples antagoniques, aident à mieux mettre en relief les propos d'un personnage-embrayeur de sorte que, à un degré purement rhétorique, ce type de discours s'apparente à un monologue masqué. Ainsi que dans le dialogue philosophique, l'impromptu ne pose les contraires que pour viser à en réduire l'écart. Dans la pièce ionescienne, l'on

---

<sup>1</sup> Ionesco, E., *Théâtre complet*, Gallimard, Paris, 2007, p. 1123.

<sup>2</sup> Youssef, Z., «Trois impromptus dans le théâtre français : Molière, Giraudoux, Ionesco», dans *Les Lettres romanes*, no. XXIX, 1975, p. 115.

observe des renversements bizarres car les situations initiales sont surmontées ou effacées entièrement dans la dynamique finale. À la différence de Ionesco, Molière laisse au public la tâche de terminer la pièce. Arbitre de la polémique, le spectateur est présent dans le texte même de l'impromptu. « On le prend à partie, on l'interpelle, on le déclare apte à juger du débat. Ce tiers indispensable, si on feint un moment de l'ignorer en le laissant pénétrer dans les coulisses, c'est pour mieux l'associer à un procès du théâtre qui se déguise en procès de la représentation »<sup>1</sup>:

*Ionesco : (...) (au public de la salle :) Mesdames, messieurs, le texte que vous avez entendu est puisé, en très grande partie, dans les écrits des docteurs ici présents. Si cela vous a ennuyé, ce n'est guère ma faute ; si cela vous a divertis, l'honneur ne m'en revient pas. (...)*<sup>2</sup>

Dans la représentation de *l'Impromptu* de Molière les spectateurs assistent à une répétition : le dramaturge est désigné en même temps sur la scène et dans les coulisses. « Au début de *l'Impromptu de Versailles*, Molière, seul, parle à ses camarades qui sont «derrière le théâtre» : «*Nous ne savons pas nos rôles*», se plaint Brécourt. À la scène 3, la répétition commence : «*Figurez-vous donc premièrement que la scène est dans l'antichambre du Roi*». Molière et La Grange joueront des marquis. Mais un Fâcheux intervient, le roi dit de commencer, on n'est pas prêt, et ainsi de suite jusqu'à la fin, alors que la «*vraie pièce*» sera remise à plus tard. »<sup>3</sup> Dans *l'Impromptu de l'Alma*, Ionesco dort sur ses papiers lorsque les critiques viennent lui commander une pièce. Il se réveille et improvise aussitôt un texte, *le Caméléon du berger*, dans lequel un critique vient demander une pièce à un auteur qui dort et la scène se répète avec l'arrivée de chacun des trois critiques (Idem, p. 111):

*« Bartholoméus I: Bonjour, Ionesco.  
Ionesco: Bonjour, Bartholoméus.  
Bartholoméus I: Heureux de vous trouver ! (...) Ca m'aurait ennuyé, et, comme vous n'avez pas le téléphone ... Que faisiez-vous donc ?  
Ionesco : Je travaillais, travaillais ... J'écrivais !  
Bartholoméus I : La nouvelle pièce ? Elle est prête ? Je l'attends. »* (Ionesco, 2007, p. 425)

---

<sup>1</sup> Gauvin, L. , « De l'impromptu ou des enjeux d'une poétique », en *Études françaises*, vol. 16, no. 3-4, 1980, p. 110.

<sup>2</sup> Ionesco, E., *Théâtre complet*, Gallimard, Paris, 2007.

<sup>3</sup> Gauvin, L. , « De l'impromptu ou des enjeux d'une poétique », en *Études françaises*, vol. 16, no. 3-4, 1980, p. 111.

« Bartholoméus II : Bonjour, Ionesco.  
 Ionesco : Bonjour, Bartholoméus.(...)  
 Bartholoméus II, (à Ionesco): Heureux de vous trouver ! (...) Ca m'aurait ennuyé de partir..., et, comme vous n'avez pas le téléphone ... Que faisiez-vous donc ?  
 Ionesco : Je travaillais, travaillais, j'écrivais... Asseyez-vous ! »  
 (Idem, p. 430)

« Bartholoméus III : Bonjour, Ionesco.  
 Ionesco : Bonjour, Bartholoméus.  
 (...)  
 Bartholoméus III, (...) (à Ionesco): Heureux de vous trouver ! Bon Dieu, j'allais partir... ça m'aurait ennuyé, et comme vous n'avez pas le téléphone ... Que faisiez-vous donc ?  
 Ionesco : Je travaillais... je travaillais... j'écrivais!  
 Bartholoméus III : La nouvelle pièce ? Elle est prête ? Je l'attends. »<sup>1</sup>

Pour conclure, nous affirmons en reprenant les mots de A. Mustăţea que les relations transtextuelles interfèrent et se superposent à l'intérieur d'un réseau de codes et de compétences littéraires et extra-littéraires. « À leur tour, les compétences entretiennent des rapports dialectiques tant avec les codes qui leur correspondent, qu'entre elles. Les actes de production et de réception du texte sont liés ontologiquement au système de références architextuelles, paratextuelles, métatextuelles et intertextuelles. La transtextualité agit comme un réseau de rapports à même d'actualiser, à tout moment selon le hasard de l'inspiration ou le savoir-faire de l'écriture-lecture, la mémoire littéraire de l'humanité. »<sup>2</sup> Chez Ionesco, l'hypertextualité, imprévisible dans le détail, invite à une lecture relationnelle qui relance constamment les hypotextes dans un nouveau circuit de sens. L'hypertexte offre un plaisir complexe du texte et il nous invite à une lecture ludique, à un jeu de recherches.

### **Bibliographie**

Bracops, M., *Introduction à la pragmatique*, DE BOECK, Coll. *Champs linguistiques*, Bruxelles, 2006.

Butor, M., « La critique et l'invention », *Répertoire III*, Éditions de Minuit, Paris, p. 111-113 (cité par S. Rabau, *L'Intertextualité*, Flammarion, GF-Corpus, 2002, texte XL, p. 213-215), 1968

---

<sup>1</sup> Ionesco, E., *Théâtre complet*, Gallimard, Paris, 2007.

<sup>2</sup> Mustăţea, A., *Introduction à la pragmatique du texte littéraire*, cours sur support CD, Pitesti, 2000, p. 66.

- Gauvin, L. , « De l'impromptu ou des enjeux d'une poétique », en *Études françaises*, vol. 16, no. 3-4, 1980.
- Genette, G., *Palimpsestes*, Éd. du Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1982.
- Ionesco, E., *Notes et Contre-notes*, éd. Gallimard, Paris, pp. 247-254 (« *La tragédie du langage* ») et pp. 257-260 (« *Naissance de la Cantatrice* »), 1996.
- Ionesco, E., *Théâtre complet*, Gallimard, Paris, 2007.
- Kerbrat-Orecchioni, C., *Le discours en interaction*, Armand Colin, Paris, 2005.
- Mantcheva, D. , « Le contexte shakespearien dans trois pièces avant-gardistes françaises », *Cyconos*, vol 12 no. 1, *Instants de théâtre, I. Le théâtre dans le temps*, Univ. Sophia-Antipolis, Nice, juillet 2008.
- Sanguse, D., *La relation parodique*, Corti, Coll. *Les Essais*, Paris, 2007.
- Mustătea, A., *De la transtextualité à la pragmatique littéraire*, Paralela 45, Pitesti, 2001.
- Mustătea, A., *Introduction à la pragmatique du texte littéraire*, cours sur support CD, Pitesti, 2000.
- Youssef, Z., «Trois impromptus dans le théâtre français : Molière, Giraudoux, Ionesco», dans *Les Lettres romanes*, no. XXIX, 1975, p. 115.