

## LE LANGAGE DANS LE THÉÂTRE D'EUGÈNE IONESCO

*par Maurice Lecuyer*

La meilleure étude qui ait été faite jusqu'à présent du langage chez Ionesco est probablement celle de Serge Doubrovsky dans les cinq dernières pages de son article "Le Rire d'Eugène Ionesco" (*N.R.F.*, 1<sup>er</sup> février 1960, pp. 312-323). Il y analyse admirablement le procès du langage que fait l'auteur de *La Cantatrice Chauve*, et sa conclusion sur la puissance de dérision que dégage ce procès ainsi que sur la réaction du rire qui en est son corollaire nous paraît extrêmement convaincante. Nous voudrions maintenant considérer le langage dans le théâtre de Ionesco sous d'autres angles, ou plus exactement montrer que consciemment ou intuitivement Ionesco a utilisé le langage sous des formes tétatologiques qui coïncident avec ce qu'en révèlent les diverses disciplines qui, à des degrés divers, ont considéré le langage comme faisant partie de leur champ d'enquête.

Le langage (actualisé dans les langues parlées de notre planète) est en effet à la fois un système, une institution, un ensemble de différentes fonctions et un "être" dont l'existence participe aussi de l'essence. La multiplicité de ses aspects apparaît immédiatement quand on songe aux nombreuses disciplines qui le considèrent légitimement comme leur: linguistique, sociologie, psychologie, physiologie et philosophie, ainsi que des disciplines connexes (stylistique, ethnologie, médecine pathologique, logique entre autres).

Nous avons pensé tout d'abord partir des textes eux-mêmes pour en donner une explication adéquate, mais par suite de ce que nous disons plus haut, nous avons décidé de nous servir du cadre des différentes disciplines et d'y ranger le mieux possible ce qui, dans le texte, illustre les phénomènes qu'elles étudient. L'autre ordre aurait sans doute été plus objectif et plus empirique aussi qui serait parti du texte pour en découvrir les implications linguistiques et autres, mais aurait obligé à de constants va-et-vient finalement plus fatigants pour l'esprit du lecteur et à peine plus révélateurs.

C'est la linguistique qui nous fournira sans doute le plus grand nombre

de données et qui par conséquent nous servira de discipline majeure à partir et autour de laquelle nous allons organiser l'étude du langage dans le théâtre de Ionesco.

Les linguistes considèrent, comme on le sait, la langue comme moyen de communication entre les hommes d'un même groupe linguistique, fondé sur un système phonique cohérent de nature symbolique, mais dont le symbolisme est entièrement arbitraire. La communication dont il s'agit est celle de la totalité de l'expérience humaine, physique ou mentale, actuelle ou virtuelle, passée, présente ou à venir, réalisée dans la mémoire, l'acte ou l'imagination. Elle a lieu grâce au sens du discours, sens lui-même rendu possible par la communauté de l'expérience humaine. On imagine mal un dialogue "humain" entre un homme et un animal ou entre animaux sans l'introduction d'un anthropomorphisme de fantaisie (comme le fait Colette, par exemple, dans *Sept Dialogues de Bêtes*).

Le symbolisme du langage a été présenté par de Saussure sous la forme du *signe* constitué par les deux aspects inhérents à sa nature, ou ses deux faces, à savoir le *signifié* ou concept, notion d'ordre strictement psychique ou mental, et le *signifiant*, image acoustique, empreinte psychique du son virtuel de la langue mais actualisé dans la parole et qui, actualisé ainsi, se présente comme un phénomène matériel, relevant de l'anatomie et de la physiologie et impliquant le monde physique dans lequel il s'insère. Les linguistes, avec et depuis de Saussure, se sont attachés à l'étude du langage et des langues dans leur fonction de communication de sens, car c'est à leurs yeux la principale. Nous verrons plus loin que ce n'est pas la seule, et que même considérée ainsi, elle est susceptible de déviations pathologiques. C'est pourquoi de Saussure déclare que les deux éléments du signe (signifié et signifiant) sont intimement unis et s'appellent l'un l'autre. On pourrait comparer le signe à la molécule d'un élément chimique qui ne saurait garder les propriétés de ce dernier en se divisant. L'étude du langage faite par les linguistes admet donc que la parole se conforme à la langue qu'elle emploie en tant que porteuse de sens grâce aux signes dont elle se compose. Mais que va-t-il se passer si la parole ne joue plus le jeu? Si la molécule est divisée, si le signifié quittant son signifiant correspondant se combine à un autre qui aura lui-même "décollé" de son signifié correspondant? En gros deux choses peuvent se produire: ou bien ce signifiant va adhérer de façon assez naturelle à son nouveau signifié, et c'est ce qui se produit constamment dans le phénomène de l'évolution sémantique, en particulier dans l'emploi métaphorique des mots, ou bien ce signifiant va "faire violence" au signifié auquel il est accouplé et la communication de sens entre le locuteur et l'auditeur n'aura pas lieu. Violant les conventions arbitraires mais acceptées de la langue, cette parole va faire figure de monstre et être rejetée comme incompréhensible. Ce rejet peut prendre plusieurs aspects:

il peut être le diagnostic d'un délire verbal, signe lui-même de la démence du locuteur; il peut être le soupçon ou la certitude d'une mystification de la part de ce dernier; il peut marquer le désir de l'auditeur d'obtenir une version corrigée de la parole, tout comme une machine à traduire peut envoyer une impulsion demandant une explication pour fonctionner de façon satisfaisante, ou même un marin faisant le signal "Non compris, répétez." Parfois aussi le message est compris malgré cette permutation de signifiés et de signifiants, par suite d'un contexte qui, lui, est suffisamment clair, de même qu'une coquille n'empêche pas toujours la lecture correcte d'un mot et passe souvent inaperçue. Ce phénomène de permutation entre signifiés et signifiants n'est pas rare. Il se produit en particulier dans les deux cas suivants: 1) Lors d'un *lapsus linguae*, lorsqu'un phonème se substitue à un autre et que cette substitution change le signifiant désiré en un autre signifiant. Freud y voit, comme on sait, un phénomène inconscient révélant la pensée profonde du locuteur, souvent opposée à celle qu'il croit être sienne. Certaines de ces permutations sont voulues et constituent ce qu'on appelle les contrepèteries. Rabelais, Tabourot des Accords et même Balzac se sont amusés à ces jeux dans certaines de leurs oeuvres. Le rire est la réaction naturelle à ce jeu proche du calembour fondé en partie sur cette permutation. 2) Par ceux qui apprennent une langue étrangère et dont la mémoire infidèle leur fait prendre un terme pour un autre. Le professeur de langues vivantes corrige de ces erreurs quotidiennement. A la question: "What is a shilling made of?" le jeune écolier français apprenant l'anglais peut répondre, (l'exemple est vécu): "A shilling is made of leather." L'élève savait très bien que la pièce de monnaie n'était pas faite de cuir, mais d'argent. Mais il avait appris les mots indiquant les matériaux, dont parmi eux "silver" et "leather." Il avait simplement cru en consultant sa mémoire qu' "argent" se disait "leather." Naturellement en l'absence de dictionnaire, et livré à lui-même, l'élève n'a aucun moyen de contrôle, d'où cette erreur.

Quand on sait que la première pièce de Ionesco, *La Cantatrice chauve*, a été inspirée par des erreurs de cette sorte sur lesquelles l'auteur a dû buter, lorsqu'il eut décidé d'apprendre l'anglais par la méthode Assimil, on sera moins surpris de trouver dans son théâtre des dialogues où justement ces permutations sont constantes. La pièce *Jacques ou la soumission* en particulier en est remplie. C'est qu'en effet le processus créateur est inversé. Dans la pièce de théâtre traditionnelle, il s'agit pour l'auteur de présenter au public une action où ce dernier puisse se retrouver et se reconnaître, c'est-à-dire de reproduire la réalité, même si, en ce faisant, l'auteur colore cette réalité des teintes de sa vision du monde. L'auteur va donc faire parler et agir ses personnages *comme si* ceux-ci étaient libres. Ils seront donc censés penser, sentir, agir d'abord, exprimer leurs pensées, leurs sentiments, leurs

projets ensuite, autrement dit, là comme dans la vie courante, l'existence de leur psychisme précédera le phénomène de son expression. En terme de linguistique, le signifié précédera le signifiant. Ceci certes est une illusion dans la mesure où les personnages sont des êtres fictifs. La précédence de leurs états psychiques ne peut s'expliquer que par l'existence absolue de l'auteur par rapport à ses personnages, nous voulons dire par là que les états psychiques de ceux-ci ne sont que des projections objectivées de la personnalité de l'auteur. C'est en quoi consiste, à proprement parler, l'acte créateur.

Mais que va-t-il se passer si, au lieu d'offrir un dialogue et un texte cohérents, c'est-à-dire qui maintiennent la précédence du signifié sur le signifiant, l'auteur se livre aux permutations dont il a été question plus haut? Le faux signifiant va imposer son faux signifié au public, et plus la permutation sera violente, plus incongrue sera la situation. Il en résultera un monde sens dessus dessous, à mi-chemin entre la folie et la terreur; ce monde, c'est celui de Ionesco: le signifiant précède le signifié. Imaginons un dramaturge "réaliste" qui nous montre un jeune homme de bonne famille, mais têtu et en conflit avec ses parents qui veulent le marier. On lui présente la future. L'auteur la décrit ainsi dans ses indications scéniques: "Elle est toute souriante et a deux fossettes; murmures d'admiration." Modifions un des termes de la phrase et au mot "fossettes" substituons le mot "nez." La phrase se lit ainsi: "Elle est toute souriante et a deux nez; murmures d'admiration." Le lecteur peut penser à une erreur d'imprimerie ou à une mystification ou à une intention parodique. Dans le premier cas il rétablit le mot correct, "fossettes," par exemple. Dans le second cas il restera interdit. Dans le troisième il s'esclaffera.

Imaginons maintenant que le metteur en scène prenne le mot donné à la lettre, il va donc au lieu de corriger le signifiant, lui donner son signifié correspondant, tel que la langue l'oblige à le faire; il va donc présenter sur la scène une jeune fille souriante avec deux nez. L'art du maquilleur résoudra le problème. C'est ce qui se passe justement dans *Jacques ou la soumission* (voir Ionesco, *Théâtre I*, [Paris, 1954], p. 106). On remarquera que l'effet est encore plus frappant que dans le dialogue proprement dit, car, dans celui-ci, la représentation mentale que déclencheront ces substitutions de signifiants ne s'actualisera pas et ne produira pas ces monstres physiques qui sont justement, non le symbole d'un monde en folie ou terrorisé, mais sa marque réalisée. Le monstre physique aura pour origine un fonctionnement défectueux non des gènes, mais de la langue dans la parole. On voit donc, grâce à ce phénomène tératologique, le véritable pouvoir créateur de cette dernière. Comme on peut supposer que l'accident est involontaire ou du moins non complètement contrôlé par l'auteur, nous pouvons admettre que la création des monstres chez Ionesco

est due à un accident inhérent à la nature du signe linguistique. "Au commencement était la Parole," dit l'Évangile selon Jean. La Parole s'est faite chair. Le langage chez Ionesco n'est autre que la parodie du Verbe divin.

Le schéma que nous venons de tracer ne prétend pas rendre compte de tous les problèmes posés par le langage dans le théâtre de Ionesco. Néanmoins il peut s'appliquer à un grand nombre de cas. C'est sans doute dans *Jacques ou la soumission* que les exemples les plus nets abondent:

Ah, fils ingrat, tu ne te rappelles même pas quand je te tenais sur mes genoux, et t'arrachais tes petites *dents* mignonnes, et les *ongles* de tes *orteils* pour te faire *gueuler* comme un petit *veau* adorable (*Théâtre I*, p. 94).

Les signifiants soulignés expriment de faux signifiés. Pour que la phrase soit conforme à la norme des choses, il suffit de rétablir les vrais signifiants, qu'on peut induire grâce au contexte:

Ah, fils ingrat, tu ne te rappelles même pas quand je te tenais sur mes genoux, et te *caressais* tes petites *joues* mignonnes, et les *plantes* de tes *pieds* pour te faire *rire* comme un petit *ange* adorable.

Déjà, même sous cette forme, les paroles de la mère de Jacques peuvent sembler, sinon parodiques, du moins ridicules dans la situation. Une mère peut parler ainsi à son fils encore enfant, mais non certes à un garçon adulte.

Par parenthèse remarquons que, pour pouvoir jouer pleinement, ces accidents de langage doivent s'insérer dans une situation et un contexte raisonnables, d'où l'aspect familial de l'un et l'autre chez Ionesco: intérieur bourgeois, syntaxe grammaticalement cohérente. L'auteur sous-titre d'ailleurs *Jacques*, "Comédie naturaliste."

Certaines formes tératologiques ont pour origine les modifications d'un seul phonème, qui rappelle les exercices phonétiques prescrits dans l'apprentissage d'une langue étrangère: "J'ai été pour toi plus qu'une mère, une véritable amie, un mari, un marin, une confidente, une oie" (*Théâtre I*, p. 94). Rétablissons d'abord le signifiant correct en remplaçant *un mari* par *une épouse* (dans son sens figuré de "protectrice" sans doute). Il reste à rendre compte de *un marin* et *une oie*. Phonémiquement *mari* et *marin* se distinguent uniquement par leur quatrième phonème [mari] [mare]. Nul doute que la seconde forme soit née de la ressemblance phonémique des trois premiers phonèmes [mar] induits eux-mêmes par le mot "mère" un peu plus haut dans la même phrase:

[mer]	[mar]
[mar]	[mari]
[mari]	[marē]

Ces formes sont des exemples de la fonction distinctive des éléments phoniques de la langue française selon la terminologie de la linguistique (voir A. Martinet, *Eléments de linguistique générale* [Paris, 1964], p. 52).

Quant à *une oie*, il faut, pensons nous, trouver la réponse dans le mauvais calembour: confidente [kɔ̃fidãt] et confit d'oie [kɔ̃fidwa] qui pourrait fournir un autre exemple (humoristique) de cette fonction distinctive d'éléments phoniques, moins stricte cependant, puisque au lieu d'un seul phonème, comme plus haut, nous en avons deux [ãt] et [wa]. Mais Ionesco a éliminé les éléments phonémiques communs [kɔ̃fi] et a dû naturellement rétablir l'article *une* sous sa forme féminine devant *oie*, *confit* étant masculin.

Des exemples analogues se présentent dans d'autres pièces:

Ah! où es-tu, maman, maman, où es-tu maman? . . . hi, hi, hi, je suis orphelin,  
(Il gémit.) . . . un orphelin, un orpheli . . .

(*Les Chaises*, dans *Théâtre I*, p. 131).

Mais les deux phonèmes finals [ē] et [i] ne sont pas ici strictement distinctifs pour le linguiste puisque le terme *orpheli* ne correspond à aucun signifié dans la langue française. En face de ces formes tératologiques, le linguiste ne peut opposer qu'une fin de non recevoir car le phonème qui se définit à partir de sa fonction dans le système cohérent d'une langue donnée se trouve justement ici dans un vide fonctionnel.

Je ne le savais pas, je m'y attendais. Je savais que c'est une courageuse enfant.  
(*La Jeune fille à marier*, dans *Théâtre II*, [Paris, 1958], p. 249).

Les deux premières propositions s'opposent dans leur signifié. Ici c'est la logique qui oppose sa fin de non recevoir. Mais remplaçons le signifiant *savais* par *ignorais*, et nous aurons deux propositions dont les signifiés coïncideront. La contradiction sera remplacée par une quasi-tautologie et la logique y trouvera son compte. Là encore, c'est la linguistique qui nous permet de rendre compte de propositions logiquement contradictoires. Ainsi que des monstres biologiques, la parole chez Ionesco crée des monstres logiques tout court. L'humiliation ressentie par le spectateur dans sa dignité corporelle d'homme, à l'apparition d'un visage à deux nez, va se doubler d'une mortification dans sa fierté intellectuelle à l'audition de paralogismes grotesques.

Mais la théorie saussurienne du signe linguistique qui jusqu'à présent a pu admirablement rendre compte des formes tératologiques du langage chez Ionesco ne saurait le faire pour d'autres formes. En effet, le langage a d'autres fonctions que celle de communication de sens, privilégiée par les linguistes. Dans ce domaine les deux concepts complémentaires de "langue" et de "parole" s'imposent. Mais tout son articulé, même s'il coïncide avec des "signifiants," n'est pas nécessairement signe, c'est-à-dire ne cherche pas forcément à transmettre quoi que ce soit d'une conscience à une autre. Il faut, nous semble-t-il ici, faire appel à d'autres disciplines.

C'est la psychologie qui va nous servir maintenant pour rendre compte

d'autres phénomènes du langage ionesquien. Le docteur André Ombredane (*L'aphasie et l'élaboration de la pensée explicite*, [Paris, 1951], ch. XIV, p. 264) distingue dans le langage cinq fonctions ou plus exactement cinq usages: 1) l'usage affectif (cris, réactions émotionnelles); 2) l'usage ludique courant chez les enfants (lallation, comptines); 3) l'usage pratique (coordination d'efforts physiques: oh hisse! etc.); 4) l'usage représentatif (le récit) et enfin, 5) l'usage dialectique (qui se confond avec la logique). On voit d'après ce schéma que le linguiste s'est occupé presque exclusivement des deux derniers usages. C'est qu'en effet ces deux usages sont les plus fréquents dans l'activité du langage et qu'ils sont aussi les plus structurés puisqu'ils coïncident avec des opérations psychiques et sociales complexes.

Ajoutons par parenthèse que ces usages sont rarement entièrement indépendants les uns des autres et qu'un ensemble de phonèmes peut être classé dans deux catégories d'usage à la fois. On peut très bien considérer la fable express, le "doggerel," le "limerick," par exemple, comme participant du récit (usage représentatif) et du jeu gratuit (usage ludique).

Ombredane, par ailleurs (Le langage, Livre IV, Tome III, du *Nouveau Traité de Psychologie* par Georges Dumas, [Paris, 1933], pp. 363-4) déclare que sa "tâche est de prendre le langage à ses racines physiologiques pour suivre aussi loin que possible le jeu des mécanismes cérébraux" et que son "attitude phénoménologique" s'adresse "moins à un type théorique d'homme parlant en plein exercice de ses fonctions de réflexion qu'aux diverses modalités de l'usage commun du langage où l'on voit dominer si souvent les aspects automatiques." Or les dialogues de Ionesco vont nous fournir une ample moisson de ces aspects automatiques du langage. Par exemple dans *La Cantatrice chauve*:

- Le coeur n'a pas d'âge.
- C'est vrai.
- On le dit.
- On dit aussi le contraire.
- La vérité est entre les deux.
- C'est juste.

(*Théâtre I*, pp. 31-2)

Ces clichés sont de véritables automatismes ici dans la mesure où leurs signifiés ne s'insèrent pas dans un contexte qui justifierait à la rigueur leur emploi. Ils constituent une réaction au silence gênant qui règne chez les Smith, lors de la tentative faite par M. Smith d'amorcer une conversation. Le silence peut sans doute produire un effet dramatique lorsqu'il s'intègre à un contexte qui l'exige, mais ne peut produire qu'une impression de gêne quand il reflète la pénurie totale d'idées chez des personnages. Dans la mesure où cette situation se présente dans la réalité, on peut dire que cette scène est réaliste et illustre donc l'attitude phénoménologique mentionnée plus haut par Ombredane, qui dit aussi:

Souvent le langage fonctionne automatiquement, composant, selon des schèmes familiers, des signes que n'anime plus aucune intuition. Nous avons affaire à des logorrhées, à des bavardages, à des kyrielles de clichés (*op. cit.*, p. 363).

Et cet auteur signale aussi les automatismes de langage qui s'établissent lors de l'acquisition de celui-ci par l'enfant. C'est qu'au début l'usage ludique du langage l'emporte. Les lallations et le babillage font place ensuite à ces kyrielles palilaliques, et cette activité de jeu persiste, nous dit-il, indéfiniment dans son usage adulte. Aussi n'est-on pas étonné d'entendre dans *Jacques ou la soumission* le grand-père débiter un genre de kyrielle sous forme de chanson :

Un ivrogne char-ar-mant  
Chan-tait-à-l'agonie . . .  
Je n'ai plus dix-hu-u-it-a-ans  
Mais tant-tant-pi-i-i-e.

(*Théâtre I*, p. 95)

qu'il va reprendre un peu plus tard en modifiant le second vers: "Chantait . . . en . . . mur-mur . . . a . . . ant," (*id.*, p. 96) et une troisième fois modifié encore davantage:

Un ivro-o-gne cha-ma-nirte  
chantait une chanson  
mél-an-co-li-li-que et so-o-ombre  
pleine de joie et de lumi-i-ère . . .  
Laissez . . . les . . . petits . . . enfants  
S'amu-mu-ser sans ri-i-re  
Ils . . . auront bien le temps  
De cour . . . cour . . . courir  
Après les femmes-femmes-e-s!

(*id.*, p. 100)

A cet usage ludique se rattache la repartie de Jacqueline dans la même pièce: "Aux châtaignes on te le pan dira on te le pan dis-le aux châtaignes" (*id.*, p. 96).

Ombredane signale les deux extrémités auxquelles peut arriver la langue de l'adulte:

A une extrémité, les exclamations, interjections, salutations, réponses par oui et non, mots et phrases enclitiques, sont des réactions verbales automatisées. . . . Il y a également des séries de mots, des textes appris par coeur, qui se déclenchent à la manière de réactions réflexes. . . . Une gamme, une prière, une chanson en sont des exemples.

A l'autre extrémité, l'improvisation réfléchie comporte une méfiance incessante vis-à-vis des automatismes verbaux, un effort renouvelé de rupture des clichés, des essais de structure et d'emplois phrastiques nouveaux (*op. cit.*, p. 372).

Ces réactions réflexes sont souvent aussi la raison d'être du dialogue



chez Ionesco, telles ces formules de politesse passe-partout dans *Victimes du devoir*:

Le Policier, *sur le pas de la porte*. – Bonsoir, Monsieur. (*Puis à Madeleine qui s'est levée à son tour et se dirige, elle aussi, vers la porte.*) Bonsoir, Madame. Choubert. – Bonsoir, Monsieur. (*A Madeleine.*) C'est le Policier.

Le Policier, *avançant d'un seul petit pas timide*. – Je m'excuse, Madame, Monsieur, je voulais demander un renseignement à la concierge, la concierge n'est pas dans sa loge . . .

Madeleine. – Naturellement.

Le Policier. – . . . savez-vous où elle est, savez-vous si elle doit venir bientôt? Oh, excusez-moi, excusez-moi, je . . . je n'aurais certainement pas frappé à votre porte si j'avais trouvé la concierge, je n'aurais pas osé vous déranger . . .

Choubert. – La concierge doit rentrer, Monsieur, bientôt. Elle ne sort, en principe, que le samedi soir, pour aller au bal. Elle va tous les samedis soirs au bal, depuis qu'elle a marié sa fille. Comme nous sommes le mardi soir . . .

Le Policier. – Je vous remercie infiniment, Monsieur, je m'en vais, Monsieur, je vais l'attendre sur le palier, J'ai l'honneur de vous saluer. Agréez, Madame mes hommages respectueux.

Madeleine, à Choubert. – Quel jeune homme bien élevé! Il est d'une politesse exquise. Demande-lui donc ce qu'il veut, tu pourrais peut-être le renseigner. (*Théâtre I, pp. 181-2*)

La parodie de conduite conditionnée éclate dans les mots: "J'ai l'honneur de vous saluer. Agréez, Madame, mes hommages respectueux," où la formule usuelle parlée déclenche la formule usuelle écrite. Le rire naît naturellement selon le schéma bergsonien de la mécanique plaquée sur du vivant. Nous y reviendrons. En un sens, nous avons là une parodie du rhéteur. Ombredane dit:

Dans les milieux dits de style écrit l'improvisation orale subit l'influence du recours habituel à l'écriture. Elle s'efforce à la singularité des expressions, elle cherche à éviter les répétitions, les refrains, elle est aussi bien, de ce fait, plus difficile à réaliser pour l'orateur, plus difficile à suivre pour l'auditeur (*op. cit.*, p. 373).

Ce qui semble accorder une certaine originalité à la parole du clerc; mais il ajoute un peu plus bas: "Enfin l'induction peut se faire sur le plan de l'automatisme verbal par la tyrannie d'expressions toutes faites," et nous rejoignons alors les fantoches ionesiens. Ombredane voit du reste certains de ces "gargarismes" d'orateur comme ingénieux et divertissants, "jeux de poètes et où l'allitération, l'assonance, le calembour, la paronomase, l'annomination, se donnent, libre cours," tels ceux de Rabelais. Notons toutefois que chez Rabelais ces logorrhées sont intégrées dans le récit plutôt que mises dans la bouche de tel ou tel personnage pour le caractériser en tant que bavard impénitent. Calembour et paronomase sont destinés à faire briller l'esprit de l'auteur ou du héros, non à montrer le vide de leur intellect. Autrement dit, chez l'un la parole obéit, chez l'autre elle domine.

Il est utile de savoir, que, selon certains auteurs le cliché a cependant certaines vertus :

C'est dans ces clichés propositionnels oraux, transmis à ses membres par chaque milieu social, que la presque totalité des hommes de notre planète insère ses incommunicables attitudes mentales profondes et se donne ainsi l'illusion de les manifester aux autres. De là, le soin jaloux que prennent non seulement les orientaux, mais aussi tout homme appartenant à une société encore spontanée, pour conserver ces clichés traditionnels. . . . Le langage de tout paysan asiatique est, pour ainsi dire, une sorte de mosaïque composée de ces aphorismes, son esprit passe de l'un à l'autre comme les pièces du jeu d'échecs marchent sur l'échiquier; son esprit est à la fois guidé et enchaîné par eux, et il n'est pas exagéré de dire que personne ne peut parler une langue orientale avec force et finesse à moins de s'être incorporé cette sagesse stéréotypée (Jousse, cité par Ombredane, *op. cit.*, p. 374).

Mais cette sagesse ne consiste-t-elle pas à reconnaître l'impuissance fondamentale de l'homme? Statique, n'interdit-elle pas un progrès des facultés mentales et par conséquent de la pensée humaine? A la recherche d'une sérénité spirituelle, elle évite tout conflit, refuse toute révolution. Or justement selon Ombredane (*op. cit.*, p. 449), si l'expression automatique comporte une politique d'expédition des affaires courantes, l'expression volontaire comporte une politique de révolutions et de conflits.

L'évolution des langues, en particulier l'évolution sémantique, semble prouver que la pensée humaine se fait chaque jour, puisque des formes nouvelles ou d'anciennes revêtues d'un signifié nouveau naissent constamment, formes linguistiques qui montrent la création de concepts originaux, sans lesquels la science, la technique et même les arts seraient encore ce qu'ils étaient il y a cinq mille ans.

Nous avons vu plus haut que la création de monstres biologiques chez Ionesco était due à un fonctionnement linguistique défectueux. Nous voudrions montrer que la psychologie pathologique va nous aider à rendre compte de certains phénomènes linguistiques dans son théâtre.

Les cliniciens ont observé un grand nombre de malades chez qui la parole ne fonctionnait pas normalement, soit qu'ils ne pussent articuler proprement les mots de leur langue, soit qu'ils ne sussent le faire. Dans le premier cas il y a paralysie, atrophie, spasme ou ataxie des muscles de la phonation, dans le second, le malade est dans l'impossibilité d'articuler les mots, en dehors de toute paralysie des mouvements usuels de la langue. Des désaccords naissent entre les cliniciens dès qu'il s'agit d'interpréter les faits. Nous ne nous attarderons pas à considérer ces divergences. Mentionnons cependant que chez un nombre considérable de malades, la possibilité reste entière de prononcer et d'articuler, mais elle n'est plus sous le contrôle de la volonté. Tel malade incapable de dire comment son fils s'appelle lorsqu'on l'interroge, se tourne vers ce dernier, assis à côté de lui, pour lui

dire: "Allons, aide-moi, Henri." Incapables de répéter des mots ou des phrases sur ordre, ils les prononcent parfaitement lorsque, sous l'empire d'une émotion (colère, peur), ces mots ou ces phrases constituent des réactions automatiques libérées du contrôle du cortex. Cette connaissance nous est extrêmement utile car elle nous montre que le langage (la parole) provient dans la vie réelle de deux sources différentes: soit du centre d'idéation qui est sous le contrôle de la volonté; soit au contraire du système nerveux inférieur qui fonctionne comme un automatisme, d'ailleurs plus ou moins conditionné. Les marionnettes de Ionesco qui débitent des clichés et des suites de banalités fonctionnent comme ces automates du langage qu'ont observés les cliniciens.

Par ailleurs certains malades sont incapables de prononcer correctement tel ou tel mot et "l'articulation est d'autant plus enrayée qu'elle exige une plus grande différenciation des mouvements simultanés et des mouvements successifs. . . . Parfois tout effort d'articulation aboutit à l'émission d'un groupe phonétique plus ou moins différencié, qui est toujours le même, véritable stéréotypie de la gesticulation orale" (*op. cit.*, pp. 405-6).

Ionesco nous fait une véritable démonstration de ces troubles apraxiques, dans ce dialogue de *Jacques ou la soumission*:

Roberte II. — Oh, mon chat . . .

Jacques. — Ma chatte, ma châtelaine.

Roberte II. — Dans la cave de mon château, tout est chat . . .

Jacques. — Tout est chat.

Roberte II. — Pour y désigner les choses, un seul mot: chat. Les chats s'appellent chat, les aliments: chat, les insectes: chat, les chaises: chat, toi: chat, moi: chat, le toit: chat, le nombre un: chat, le nombre deux: chat, trois: chat, vingt: chat, trente: chat, tous les adverbes: chat, toutes les prépositions: chat. Il y devient facile de parler . . .

Jacques. — Pour dire: dormons, chérie . . .

Roberte II. — Chat, chat.

Jacques. — Pour dire: j'ai bien sommeil, dormons, dormons . . .

Roberte II. — Chat, chat, chat.

Jacques. — Pour dire: apporte-moi des nouilles froides, de la limonade tiède, et pas de café . . .

Roberte II. — Chat, chat, chat, chat, chat, chat, chat, chat . . .

Jacques. — Et Jacques, et Roberte?

Roberte II. — Chat, chat.

(*Théâtre I*, pp. 121-2)

De même dans *Les Chaises*, ces réflexes ressemblent aux efforts faits par des apraxiques:

Le Vieux. — Alors, on a ri, on avait mal au ventre, l'histoire était si drôle . . . le drôle arriva ventre à terre, ventre nu, le drôle avait du ventre . . . il arriva avec une malle toute pleine de riz; par terre le riz se répandit . . . le drôle à terre aussi, ventre à terre . . . alors on a ri, on a ri, on a ri, le ventre drôle, nu

de riz à terre, la malle, l'histoire au mal de riz ventre à terre, ventre nu, tout de riz, alors on a ri, le drôle alors arriva tout nu, on a ri . . .

La Vieille. — Alors on a ri du drôle, alors arrivé tout nu, on a ri, la malle, la malle de riz, le riz au ventre, à terre . . .

Les deux vieux. — Alors, on a ri. Ah! . . . ri . . . arri . . . arri . . . Ah! . . . Ah! . . . ri . . . va . . . arri . . . arri . . . le drôle ventre nu . . . au riz arriva . . . au riz arriva. Alors on a . . . ventre nu . . . arri . . . la malle . . . On a . . . ah! . . . arri . . . ah! . . . arri . . . ah! . . . arri . . . va . . . ri.

(*Théâtre I*, pp. 130-1)

Dans *L'Avenir est dans les oeufs*, les personnages reprennent les mêmes mots, comme s'ils étaient incapables d'exprimer une pensée cohérente et suivie:

Jacques-père. — Production! Production! Production!!

Jacques-grand-mère. — Des oeufs! Des oeufs! Des oeufs! Des oeufs!

Jacques-mère. — Couve, couve, mon enfant, couve!

Tous. — Bravo! Bravo!

Robert-père. — Y en a encore!

Jacques-fils *souffle bruyamment comme une machine à vapeur*. — Teuf! Teuf! Teuf! Teuf! Teuf! *Le rythme de ses "Teuf! Teuf!" ira en s'accélégrant, ainsi que les "Cot-cot-codac"; ainsi que le mouvement de Robert-père et de Jacqueline allant tour à tour, et sans arrêt, chercher et apporter des corbeilles d'oeufs; le mouvement est réglé de façon que lorsque l'un de ces derniers arrive, l'autre part, l'un arrive, l'autre part, etc.*

Jacques-père. — Vive la production! Encore de la production! Produisez! Produisez!

Jacques-fils. — Teuf! Teuf! Teuf! Teuf!

*"Cot-codac" à côté.*

Jacques-mère *éponge le front de son fils*. — Courage . . . courage . . .

Jacques-fils. — J'ai bien chaud, maman. Teuf! Teuf!

Roberte-mère. — Allez, allez, n'arrêtez pas!

Jacques-père *tape dans ses mains*. — Production! Production! Production! etc. *Le mouvement général va croissant. C'est Roberte-mère qui prendra les corbeilles d'oeufs tour à tour à Robert-père et à Jacqueline, à mesure que l'un et l'autre les apporteront et en versera le contenu sur la tête et le corps de Jacques-fils, sur la table, par terre; Jacques-fils en sera tout couvert; et Roberte-mère, rendant les paniers vides, dira:*

Roberte-mère. — Production! Production! Production! etc.

Jacques-grand-mère, *au milieu de la scène frappe aussi dans ses mains, tourne en rond*. — Production! Production! Production! etc.

*Le mouvement, les bruits continuent "Cot-cot-codac" "Teuf! Teuf! Teuf!" "Production! Production!" comme un refrain en chœur.*

(*Théâtre II*, pp. 226-8)

Et comme nous l'avons vu dans la première partie de cette étude, la parole conditionne, sinon détermine, la situation; le signifié impose aux personnages leur folle conduite.

Ce rythme et ces répétitions automatiques se retrouvent dans les échanges de salutations de la pièce *Les Salutations*:

Ier Monsieur: Harmonieusement. Très harmonieusement. (Au 2e.) Et vous?

*Le rythme s'accélère de nouveau.*

Ile Monsieur (au 3e): Et vous?

IIIe (au 1er): Et vous?

Ier (au 2e): Et vous?

Ile (au 3e): Et vous?

IIIe (au 1er): Et vous?

Ier (au 2e): Et vous?

Ile (au 3e): Et vous?

IIIe (au 1er): Et vous?

Ier (au 2e): Et vous?

Ile (au 3e): Et vous?

IIIe (au 1er): Et vous?

Ier (au 2e): Et vous?

*Les trois personnages se séparent. Chacun de son côté se demande, un doigt sur sa propre poitrine:*

Et vous? Et vous? Et vous?

Et vous? Et vous? Et vous?

Et vous? Et vous? Et vous?

Et vous? Et vous? Et vous?

Et vous? Et vous? Et vous?

Et vous? Et vous? Et vous?

(*Théâtre III*, [Paris, 1963], p. 293)

Dialogue (?) qui correspond bien à la description faite par Ombredane:

Dans l'ensemble, sous l'influence de ces divers facteurs plus ou moins combinés, l'élocution se simplifie à l'excès, un grand nombre de phonèmes disparaissent (*op. cit.*, p. 409).

Dans certains cas, chez Ionesco, le langage se présente sous des aspects pathologiques connus et étudiés par les cliniciens. Ces formes aberrantes constituent comme une régression à un stade primitif de l'articulation, celui qu'on observe chez les jeunes enfants qui n'ont pas encore appris à contrôler leurs organes de la parole et en particulier à faire jouer librement tous les muscles qui participent à l'émission du langage articulé. Cette régression chez les personnages de Ionesco ne doit cependant pas être interprétée comme le signe clinique d'anarthrie. Ceux qui en sont atteints ne sont pas des malades victimes d'une lésion des centres nerveux de la parole. Ils représentent le stade extrême atteint par l'homme qui refuse de penser par lui-même et qui, s'il est victime, l'est bien des mots sous leur forme dérisoire. Les mots refusent à se laisser assimiler par les zones les plus profondes de l'intellect, ou plus exactement, ayant été assimilés, ont ensuite été refoulés vers les zones du cerveau chargées de l'expédition des affaires courantes. Pour retourner au domaine de la linguistique on pourrait dire que leur signifié a perdu une grande partie de sa force et que le signifiant apparaît intact avec sa partie complémentaire, le signifié, singulièrement dévalorisée. Le danger est manifeste, et là réside l'accusation

faite par Ionesco à l'homme, en même temps que son comique. Au lieu d'utiliser leur intelligence propre et leur capacité d'élaborer des concepts sinon très originaux du moins personnels, au lieu d'exercer leur jugement en s'appuyant uniquement sur leurs propres capacités intellectuelles, hommes et femmes chez Ionesco se contentent de dégorger une matière mal assimilée ou même totalement incomprise. Ce comportement d'automates en face d'une situation exigeant au contraire une conduite adaptée et adéquate fait naître le rire car elle correspond au schéma bergsonien une fois de plus. Ce rire ne peut se produire cependant que si le spectateur maintient la distance entre les personnages et lui, autrement dit à condition de faire du personnage un objet détaché et séparé du sujet qui observe. Au contraire si le spectateur s'identifie aux personnages, si refusant d'assumer sa propre identité il se projette dans ceux-ci, on voit aussitôt la gêne, la honte et parfois la terreur qui s'ensuivent.

Or que doit-on faire? Sans doute appartient-il à chaque spectateur (ou lecteur) d'adopter la conduite qui lui plaît. Ionesco déclare dans certaines de ses pièces qu'il doit naître justement un sentiment de gêne ou de honte parmi les spectateurs. Dans ce cas il suppose cette identification entre spectateurs et personnages; nous sommes alors dans le domaine de la tragédie. Mais Ionesco est-il sérieux en exigeant cette participation du spectateur? Ailleurs en tous cas (dans certaines scènes de *Rhinocéros* par exemple) le spectateur garde ses distances, et le rire naît spontanément: nous sommes dans le domaine de la comédie. On voit donc l'ambiguïté de ce théâtre, tragique et comique, qui terrorise ou qui chatouille.

C'est ici que les sciences sociales (sociologie et ethnologie) entrent en jeu et vont nous permettre de rendre compte de certains aspects du langage ionescuien. Le théâtre de Ionesco offre ce paradoxe de chercher à nier la substance même du drame (dans le sens large du mot), à savoir un dialogue conduit suivant certains principes propres à émouvoir, faire rire ou distraire, et en même temps, de respecter l'essence même du drame dans la mesure ou un contact, un courant, s'établit entre auteur et acteurs d'une part, et public de l'autre.

Une langue est à la fois l'instrument qui rassemble les individus et le ciment qui les maintient liés à une société donnée. C'est pourquoi sociologues et ethnologues observent avec grand intérêt la langue des sociétés qu'ils étudient pour y découvrir des phénomènes propres à chacune (vocabulaire, structure des phrases) qui montrent que les langues ne sont pas réductibles l'une à l'autre, et que les concepts, les valeurs, le découpage de la réalité, varient d'une société à une autre.

Cependant le développement des sciences dans les pays occidentaux d'abord, puis sur le reste de notre planète, a favorisé l'écllosion de concepts communs qui se sont cristallisés dans des formes écrites symboliques, tel le

langage des mathématiques, de la chimie et de la logique, parfaitement déchiffrable par les mathématiciens, les chimistes et les logiciens du monde entier. Pour les sciences humaines ces concepts communs ont évidemment de la difficulté à naître puisque justement ces sciences admettent l'hétérogénéité de la pensée humaine suivant ses différences linguistiques. A l'autre extrémité, le domaine de la littérature montre encore davantage ces différences linguistiques, en particulier la poésie est de toutes les activités de la langue celle qui reste le plus irréductible à toute autre forme qu'à elle-même. Et néanmoins toutes les langues ont leurs formes poétiques, donc en un sens, offrent des phénomènes analogues. On conçoit alors la difficulté qu'offre le passage d'une langue à une autre, c'est-à-dire la traduction des œuvres littéraires et de la poésie en particulier. Sans doute est-elle possible, mais elle bute contre de constants obstacles et au mieux une traduction peut être comparée à la version en noir et blanc d'un tableau riche de couleurs.

Chez Ionesco, en revanche, le langage ayant éclaté, peu importe qu'à l'origine le langage ait été actualisé dans la langue française. Ionesco ne fait nullement le procès de celle-ci, il met en accusation l'homme qui se laisse dominer par elle et au-delà donc par toutes les langues. On peut expliquer ainsi le succès mondial de ce théâtre, où l'homme conditionné par les slogans, la propagande et la politique s'est reconnu et a réagi.

Que les formules quasi-automatiques de politesse, les phrases banales que chacun prononce à chaque instant, les clichés, les slogans du jour soient ceux qu'on entend en France parlés en français ou dans les pays civilisés du monde entier dans leur langue respective, peu importe. La vertu du dialogue ionescuien est justement de transcender la spécificité de la langue originale dans laquelle il est écrit. Ce qui importe n'est plus la beauté, l'harmonie, la vigueur, tout ce qui fait le caractère irremplaçable des mots et des phrases dans une langue donnée, mais l'usage incontrôlé que l'homme fait de formules, de sentences, d'"idées reçues" qui sont de tous les temps et de tous les pays. Et la démonstration par l'absurde, grâce à ces logorrhées, ces formes tératologiques, n'a pas, elle non plus, à recourir à l'habit d'une langue particulière, elle est tout entière contenue dans ces phénomènes, l'incohérence et les formes pathologiques du langage se retrouvant dans toutes les cultures. Assimilables à des microbes pathogènes, les mots incontrôlés produisent les conduites aberrantes qui insultent l'intelligence et suppriment le jugement.

C'est donc le spectacle d'une humanité réduite à des réflexes conditionnés que nous offre le théâtre de Ionesco. Jusqu'à présent l'auteur comique avait fait rire son public, soit au détriment d'un personnage chez qui éclatait tel ou tel vice qui le ridiculisait (les exemples abondent chez Molière), soit par l'emploi d'un coquin sympathique avec qui le public pouvait s'identifier

dans sa lutte avec plus fort que lui (Falstaff, Guignol qui rosse le commissaire, etc.). De toute façon le public riait parce qu'il se trouvait du bon côté ou croyait s'y trouver. Le théâtre de Ionesco ne recherche pas la complicité de son public. Il le met en présence de sa condition actuelle, aussi terrifiante de conséquences peut-elle être. Mais Ionesco ne se fait pas d'illusions et sait très bien qu'il est lui-même un de ceux que guette la sujétion au mot et que menace le refus de penser par soi-même. Le drame du monde moderne, c'est la rhinocérite, la robotisation des consciences par la parole. Son arme sera donc le rire, un rire collectif, douloureux sans doute, mais bienfaisant.

Il y a chez Ionesco un amour foncier de l'homme qui prend cette forme paradoxale de la dérision. On sent très bien que ses fantoches sont plus des malades qu'il faut guérir que des bêtes féroces qu'il faut abattre. Devant ces êtres en proie au délire, il ne s'agit pas de choisir entre le pistolet ou le cloître, entre le suicide et l'angoisse, mais entre les pleurs ou le rire. Ce sont des modes de sentir, de tristesse ou de joie, de désespoir ou d'espérance, que suscite le théâtre de Ionesco. Par son rire l'âme humaine refuse cette condition de marionnette jacassante. Cette caricature d'elle-même, elle en voit tout l'odieux, mais aussi tout le ridicule. Le rire déclenché par ces hommes et ces femmes asservis aux mots, est donc la réaction saine et ultime qui s'oppose au conformisme total et final menaçant la race humaine. Il répond donc une fois de plus au schéma bergsonien de la mécanique plaquée sur du vivant. Serge Doubrovsky renverse la formule et parle de vivant plaqué sur de la mécanique (*op. cit.*, p. 323). En fait il s'agit bien de la même idée, mais qui valorise la mécanique au détriment du vivant. Or, malgré les apparences, il y a des moments où Ionesco parle en son nom et refuse alors d'employer des formules toutes faites, dans *L'Impromptu de l'Alma* ou *Rhinocéros* par exemple. Dans d'autres écrits il défend très sérieusement le droit de l'écrivain d'exprimer ses idées, ses angoisses, ses obsessions. Jamais en son nom propre il ne désespère, même si ses accents sont parfois tragiques. En effet, et là c'est la philosophie qui nous fournira des arguments, le langage n'est pas condamné à la dégénérescence, même si la plupart du temps le dialogue ionescuien semble l'impliquer.

Maurice Merleau-Ponty (*Phénoménologie de la perception*, [Paris, 1945], pp. 207-8) attribue à la parole le pouvoir d'accomplir la pensée. Il est vrai qu'il insiste sur la différence entre "une parole authentique, qui formule pour la première fois, et une expression seconde, une parole sur des paroles, qui fait l'ordinaire du langage empirique." Cette "expression seconde" est, poussée à l'absurde, celle que répètent les personnages de Ionesco. Mais le processus de la compréhension de la parole par l'auditeur et de l'élaboration d'une pensée originale par l'écrivain, le philosophe,



l' "amoureux qui découvre son sentiment," doit être porté au crédit de l'homme:

Il y a donc une reprise de la pensée d'autrui à travers la parole, une réflexion en autrui, un pouvoir de penser d'après autrui, qui enrichit nos pensées propres (*op. cit.*, p. 208, citation de Husserl).

Alors que biologiquement l'homme n'a que peu évolué depuis sa création, au contraire sa pensée s'est puissamment développée, au point de modifier énormément sa condition. Ce développement n'a pu cependant avoir lieu que grâce à l'établissement d'une parole stable qui se fige ou se solidifie chez la majorité des individus, mais qui sert de tremplin au petit nombre de consciences pour s'élever à la phase suivante de la pensée humaine. Dans cette fixation ou cette solidification, Ionesco voit un dangereux arrêt des facultés mentales. Peut-être son rire est-il le ressort du tremplin qui nous invite à tenter le saut vers de nouvelles hauteurs.