

Eka TAPLADZÉ
Doctorante
Université d'État Ivane Javakhichvili, Tbilissi, Géorgie

Les aspects communicatifs des pièces d'Eugène Ionesco

(Analyse lexicologique et phonético-phonologique)

Introduction

Le théâtre de l'absurde a bouleversé les conceptions traditionnelles du théâtre classique. Pour les dramaturges de l'absurde, le langage comme instrument de communication est insuffisant pour assurer la communication. Cet échec de la communication, qui est le plus grand traumatisme de notre humanité, d'après Freud, est le sujet majeur du théâtre de l'absurde. Cette révélation oblige les auteurs des années 50 à chercher de nouvelles formes d'expression.

Quelle est la nouveauté linguistique d'Eugène Ionesco a apportée au théâtre de l'absurde? Quel est son rapport avec l'expression verbale?

Pour le corpus d'étude, nous avons choisi les premières pièces d'Eugène Ionesco, écrites entre 1950 et 1953: *La Cantatrice chauve*, *Jacques ou la soumission*, *L'Avenir est dans les œufs*, *La Leçon* et *Les Chaises*. Pour analyser les pièces, nous avons choisi la méthodologie interdisciplinaire. Pour que l'analyse soit plus ou moins complète, nous avons mené une étude à la limite du procédé linguistique et littéraire.

L'impression sonore est le moyen le plus apprécié par Ionesco. L'auteur tente de rapprocher des mots qui sont éloignés par leurs significations. La base de ce rapprochement est la sonorité. Là se pose, selon Jakobson, la question de la sonorité et de la connotation. Le dramaturge conçoit des passages avec un principe qui permet de susciter l'émotion du destinataire. Et ce procédé a aussi une fonction conative.

Marcel Proust parle du rôle de la musique dans son œuvre: «elle court comme un fil conducteur à travers toute mon œuvre» (253). On peut largement attribuer cette idée à Ionesco. À l'instar d'une œuvre musicale, on voit des passages, des phrases et des morphèmes qui se répètent constamment, surtout dans la première partie de son œuvre. Un effet acoustique est particulièrement présent dans les premières pièces.

L'importance du son et de l'acoustique était remarquée déjà par les philosophes grecs. Les penseurs du Moyen Âge étaient aussi préoccupés par la mélodie du texte. Thomas d'Aquin évoque l'importance de l'aspect acoustique dans son traité. Saussure estime que la langue est un système basé sur l'opposition psychique des impressions acoustiques.

Un effet acoustique. À quoi sert l'effet acoustique chez Ionesco?

Sous l'incongruité du discours des pièces de Ionesco se cache un principe musical qu'on peut diviser en deux catégories.

- a) L'homophonie dans la phrase.
- b) La répétition permanente des morphèmes, des phrases et des passages.

Dans le premier cas, l'homophonie est créée par la répétition du même phonème. Grâce à ce procédé, la phrase devient cohérente. Donc la fonction essentielle de la répétition des phonèmes identiques ou similaires est d'unifier le discours. L'ensemble des unités homophones constitue un discours musical. La répétition permanente des phonèmes forme une chaîne acoustique et crée un effet acoustique. La musicalité de la phrase est un nouveau paradigme de Ionesco.

Mis à part son contenu informatif, la phrase véhicule, par une onde acoustique, des émotions parfois bizarres, étranges, mais qui ne laissent personne indifférent. Ce procédé suscite toujours quelques émotions: soit la surprise, soit la stupéfaction, soit l'embarras et parfois même un sentiment de choc.

Le Pape, les papillons et les papiers. (Ionesco 37)

Pour préparer des crêpes de Chine? Un œuf de bœuf, une heure de beurre, du sucre gastrique. (*ibid*)

Pour créer un effet acoustique, Ionesco utilise des formes diverses, comme les jeux de mots, les calembours, ou les paronymes. L'analyse des premières pièces de Ionesco révèle deux types de paronymes:

- 1) Paronymes très proches par leurs sonorités. Là, Ionesco recourt à des formes excessives de jeux de mots. Parfois le texte est une abstraction, une abstraction rythmique. Le dialogue devient une agglomération de morphèmes abstraits.

- Kakatoès... kakatoès [...]
- Quelle cacade... quelle cacade [...]
- Quelle cascade de cacades [...] (*ibid* 124)

- 2) Paronymes plus éloignés par leurs sonorités.

Je demande des répétitions, des excuses, des explications. (*ibid* 119)
Si bonnes choses.....dans des chaussettes. (*ibid* 105)

Ainsi Ionesco confronte des lexèmes qui sont éloignés par leur signification, mais qui sont proches par leur structure sonore – par la phonétique des mots. Comme on l'a déjà mentionné, le procédé linguistique de Ionesco consiste à relier des termes éloignés par leur signification mais qui sont rapprochés par leur phonologie. Aux mots de différents champs sémantiques, le dramaturge attribue la même sonorité.

Il est évident qu'il emploie deux approches. L'auteur emploie soit des phonèmes identiques, soit des phonèmes complètement différents, mais au sein d'une même phrase ou d'un même passage; et grâce à ce procédé, il crée une tonalité musicale. Le dramaturge a ses phonèmes favoris, comme dans l'exemple: progresser, transgresser, grasseyer. Trois occlusifs p-t-g, dans trois verbes qui se succèdent engendrent une sensation d'harmonie. Mais la cohérence n'est pas seulement assurée par ces consonnes occlusives. C'est la répétition des verbes du même groupe, ici, c'est le premier groupe, qui assure l'accord phonétique de la phrase. Ces trois lexèmes: progresser, transgresser et grasseyer assurent une harmonisation de la phrase, bien que les lexèmes mentionnés soient contradictoires et incompatibles. Le principe sur lequel Ionesco s'appuie en grande partie est la sensation provoquée par la sonorité. Les phrases véhiculent l'émotion.

Le rythme du discours

Mis à part l'harmonie et la musique, l'entente phonique est un des meilleurs moyens pour régler le rythme du discours. Par conséquent, le discours de Ionesco est soit allegro, soit moderato. Un des exemples les plus

évidents est *La Leçon* dont la plupart des extraits sont basés sur l'alternance de rythme: lent, trainard, apathique ou accéléré, au galop, presto.

L'élève: Un..., deux..., et puis après deux, il y a trois... quatre...

Le professeur: Arrêtez-vous, Mademoiselle. Quel nombre est plus grand? Trois ou quatre?

L'élève: Euh...trois ou quatre? Quel est le plus grand? Le plus grand de trois ou quatre? Dans quel sens le plus grand?

Le professeur: Il y a des nombres plus petits et d'autres plus grands. Dans les nombres plus grands il y a plus d'unités que dans les petits...

L'élève: ...Que dans les petits nombres? (*ibid* 145)

En effet, la répétition des mêmes mots organise bien ce discours absurde en lui accordant un rythme. Dans ce cas, la répétition n'est pas seulement la reproduction de la forme, c'est la forme elle-même liée au contenu.

Les moyens de communication

Dans de nombreux passages, Ionesco joue avec la limite entre la sonorité et le bruit.

Pour créer des paronymes, l'auteur recourt à

a) L'alternance des phonèmes.

- Craindre-crâne-crème. «Ain» devient «â», puis «è»
- Ami-mari-marin

b) Paragaphie – substitution ou déformation de lettres.

Octogenique – octogénaire

Centagenaire – centenaire

Aristocrave – aristocrate

Praticide – Parricide

c) Gémiation – redoublement d'une syllabe ou d'un phonème.

Mononstre – monstre

Vilenain – Vilain

Egloge-éloge

Ta mémère – ta mère

Principice -principe

La progression du discours

D'après Emmanuel Jacquart, la progression sémantique du théâtre classique a été remplacée par un autre type de progression inhérente au théâtre de l'absurde. Le signifiant comme image acoustique de la notion, ne peut pas maintenir la continuité du discours. Selon le chercheur, c'est le son qui est à la base de la continuité, de la progression du discours. Par l'intermédiaire du son, derrière un chaos apparent et le libre choix des vocables, se voient toujours les règles strictes de la communication propres à Ionesco, qui reflètent le fondement de son code linguistique. Parfois, les discours de ses premières pièces citées ci-dessus nous paraissent désordonnés et chaotiques. Mais ce n'est qu'une impression fugitive. Une analyse plus approfondie présente une image complètement différente. Le chaos, la bizarrerie et le quiproquo ne sont que des formes qui cachent le contenu, le message à transmettre au lecteur. Selon Jakobson, «les moyens minimaux du son sont suffisants pour exprimer la richesse du contenu, d'un point de vue esthétique, émotif et sémantique, adressé au lecteur. Là, on ressent le mystère du mot incarné dans le son» (Jakobson 31).

Parfois le discours créé par le principe phonologique ne contient aucune information cognitive, c'est l'information plutôt émotive qu'il retient. D'après Marie-Claude Hubert: «Certaines associations de mots, parfois dictées par une récurrence phonique plus que par une motivation sémantique, comme «après tant de sacrifices, et tant de sacrilèges...», parfois totalement inattendues comme «le myosotis n'est pas un tigre», voire même franchement contradictoires comme «une seconde fille unique», produisent un effet identique» (Hubert18).

Cette manière de transmettre l'information, moins attendue, est plus informative pour le spectateur que l'information usuelle. La systématisation de cette méthode accroît la probabilité que le message soit saisi par le lecteur. Le lecteur est plus sensible à la nouvelle information qu'il n'attendait pas, même si cette information est parfois contraire à la logique. Le lecteur trouve plus d'intérêt à entendre le message imprévu (inopiné). Involontairement, le dramaturge utilise cette théorie linguistique pour créer de la communicabilité entre ses personnages et ses lecteurs. Le message devient interchangeable. Grâce à la réversibilité de l'information, le procédé provoque un effet comique dont le résultat est le rire.

D'après Emmanuel Jacquart, le théâtre de l'absurde a trois types de progression: a) alphabétique b) mathématique et c) musicale. Le chercheur estime que Ionesco privilégie les deux premières.

D'après notre analyse des premières pièces, la supériorité de la progression musicale sur les deux autres types de progressions est évidente. Les premières pièces sont entièrement basées sur ce procédé.

En reproduisant des discours basés sur le son, Ionesco fait d'un discours un énoncé plutôt esthétique. Selon Jacobson, «l'acoustique n'est pas seulement un apanage (un objet) de la poésie, mais c'est un des moyens de communication qui rend l'échange plus marquant et expressif» (op.cit.).

Les polycandres brillaient dans les bois
Une pierre prit feu
Le château prit feu
La forêt prit feu
Les hommes prirent feu
Les femmes prirent feu
Les oiseaux prirent feu
Les poissons prirent feu
[.....]
Le feu prit feu
Tout prit feu
Prit feu, prit feu. (Ionesco 69)

C'est un poème qu'un pompier relate dans *La Cantatrice chauve*. Le principe sur lequel Ionesco s'appuie est la sensation provoquée par le son. Les phrases véhiculent l'émotion. L'emploi de ces procédés a pour résultat la privation du sens global du texte bien que des syntagmes soient en partie convenables. Ainsi l'usage des fautes relève de la performance. La faute est une des figures du système linguistique de Ionesco. Elle est destinée à faire s'engager le lecteur et favorise une lecture plurielle, car le texte devient un signifiant pulsionnel. Une chaîne de fautes sert à créer une nouvelle réalité qui fait s'animer l'imagination du lecteur. Le signifiant de l'auteur et le signifiant du lecteur sont en corrélation. Autrement, il est impossible d'interpréter ce double contexte du réel et de l'imaginaire. Ce moyen sert à provoquer le lecteur-spectateur, il le laisse épaté, perplexe. Finalement, le message atteint le destinataire.

Conclusion

Ionesco brise le cliché par lequel on voit la réalité. L'auteur prend l'inconscience d'assaut et tente de l'emmener plus loin. En rompant avec les

stéréotypes, Ionesco crée une autre forme plus soutenue de communication. Contrairement à l'avis général, l'échec de la communication n'est pas au cœur de l'absurde. L'absurde rompt avec les formes traditionnelles de communication en recherchant de nouvelles formes de communication. D'une part, la langue de Ionesco est vide de sens, d'autre part, elle acquiert un nouveau contenu – méconnu avant l'absurde. Ces formes de communication fonctionnent bien, elles agissent sur les spectateurs, les impressionnent et provoquent des réactions. Elles ne laissent personne indifférente. Grâce à ces procédés, Ionesco peut séduire et convaincre ses lecteurs. Malgré sa modernité, cette vision du dramaturge est extrêmement proche de la vision du théâtre classique. Ionesco, qui est un vrai provocateur et qui s'oppose au théâtre traditionnel, connaît bien les lois de l'art conventionnel. D'après Aristote le vrai spectacle doit provoquer un sentiment de choc. En s'appuyant sur le paradigme classique, il confectionne un nouveau paradigme de l'absurde qui, finalement, devient un paradigme de la littérature moderne. C'est pourquoi Ionesco est un artiste moderne.

Bibliographie

- Aristote, *Poétique*, œuvre numérisée par J. P. Murcia, /Aristote/poetique.htm 2006.
- Freud, Zigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Payot, 2010.
- Hubert, Marie-Claude, (éditeur scientifique), Eugène Ionesco, *Jacques ou la Soumission, L'avenir est dans les œufs*, Paris, Gallimard, 2008.
- Ionesco, Eugène, *Théâtre complet*. Paris, Pléiade, 1991.
- Jacquart, Emmanuel, *Le théâtre de dérision. Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Gallimard, 1998.
- Jakobson, Roman & Linda R. Waugh, *The sound Shape of Language*. Bloomington, ind: Indiana University Press and London: Harvester, 1979.
- Proust, Marcel, *Essais et articles*. Paris, Gallimard, 1994.
- Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*. Paris, Payot, 1995.