

LES EFFETS DES FIGURES DANS JACQUES OU LA SOUMISSION ET L'AVENIR EST DANS LES OEUFS

Aydın ERTEKİN*
İrfan ATALAY**

Abstract: Ionesco turns language into a source of lack of communication by destructuring it through the figures he uses. In the study the effects of this situation on narrative relationships and readers/audiences are examined.

Key Words: Ionesco, figure, effect, language.

Il faut s'abstenir de jugement en ce qui concerne la valeur esthétique de la manœuvre langagière de Ionesco si c'est pour ou contre l'humour et le comique, produits par certaines formes, sans se référer aux analyses des effets. Par le mot effet, l'on entend: « *chaque pièce un peu bien conditionnée doit contenir certaines positions, certains mots qui doivent frapper le public, l'impressionner et provoquer spontanément le rire, les larmes ou les applaudissements* ». (Larthomas, 1972, p.278)

Donc, il sera indispensable de replacer les différentes figures dans leur contexte dramatique afin d'en mesurer la portée. Car, « *lorsque nous parlerons d'effets, nous entendrons par là ceux qui appartiennent au texte ou à l'auteur* ». (Larthomas, 1972, p.280)

Et, Ionesco se réfère aux figures afin de modifier le langage ainsi que la réception de son œuvre dans le but de créer un certain effet. Ses pièces intitulées, constituant notre corpus à étudier, *Jacques ou la soumission* et *L'avenir est dans les œufs* ou *il faut de tout pour faire un monde* forment un ensemble; la seconde constitue une sorte de suite comme l'annonce Ionesco (Ionesco, 1958, p.207) avant de décrire son décor: Jacques est une sorte « *de parodie ou de caricature du théâtre de boulevard se décomposant et devenant fou*. » (Ionesco, 1966, p.267)

Le thème central est simple et quasi quotidien; en effet, la révolte d'un jeune homme contre les traditions familiales. Jacques, le héros, doit faire face aux attaques de toute sa famille.

La désignation des membres de celle-ci donne déjà une indication du point de vue, adopté par le dramaturge; on nous présente Jacques père, Jacques mère, Jacques grand-père, Jacques grand-mère et enfin, Jacqueline la sœur, la seule à être individualisée. Jacques joue le rôle de l'unité de base pour désigner

* Y.Doç.Dr. , Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı ABD.

** Dr. ,Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı ABD.

sa famille: ce qui équivaudrait à dire le père de Jacques, la mère de Jacques, etc., mais l'ordre des termes, à la manière de Dupont père, mère etc., met davantage l'accent sur les rapports établis entre les protagonistes: les parents sont considérés en fonction de leur progéniture. Ce rapport nous découvre le point de vue subjectif choisi par l'auteur.

Jacqueline, par son nom où le rapport est moins explicite, fera figure d'intermédiaire entre les deux parties en présence.

Après la mise en situation des personnages, il faut définir l'objet de tension qui les lie. Jacques doit d'abord souscrire aux grandes traditions familiales et de là, accepter d'épouser la fiancée sélectionnée par ses parents. Cette soumission, d'où le titre s'opère sur le premier tiers de la pièce; après les menaces et les exhortations paternelles, après les prières et le chantage sentimental de la mère, Jacqueline parvient à mener à bien l'opération. La fine mouche a décelé la faille du mutisme obstiné de Jacques et lui assène une révélation écrasante: « *Il est chronométrable* », (Ionesco, 1954, p.103) c'est-à-dire soumis sans doute à la marche du temps, soumis à la loi de la montre et donc, il n'arrive apparemment échapper ni à son milieu ni à son destin. Alors, il s'effondre et prononce finalement ce à quoi sa famille croit, autrement dit le credo de sa famille: « *J'adore les pommes de terre au lard* » (Ionesco, 1954, p.104)

Il faut relever deux aspects importants de cette capitulation: d'une part, la soumission aux traditions patriarcales s'exprime par une préférence culinaire, qui ne ressortit pas, de toute évidence, à la fine gastronomie. Ce qui signifie que Jacques refusait de s'associer aux goûts vulgaires de ses parents et à tout ce qu'implique cette option. D'autre part, l'acte de soumission, qui ravit les parents, consiste à prononcer une phrase-clef qu'on ne se prive pas de répéter comme une litanie. Prédominance est donc donnée à la parole contre l'action réelle.

Après cette intégration familiale s'ensuit un essai d'intégration sociale: Jacques doit se marier. Il se rebiffe de nouveau, les promises présentées, Roberte I et Roberte II, ne sont pas assez laides à son goût. Nouvelles objurgations, redoublées cette fois, par la belle-famille, auxquelles Jacques résiste; il en vient à renier sa première soumission. Mouvement de retraite offensé de deux familles. La dernière scène qui couvre la troisième partie de la pièce, laisse donc en tête à tête le récalcitrant et la fiancée éplorée. Pourtant, nous assistons à une scène de séduction bouleversante par son originalité et l'envoûtement qu'elle suscite. Et Jacques rentre dans le rang : « *Vous êtes riche, je me marie avec vous.* » (Ionesco, 1954, p.127) Son ère de révolte s'achève: il entre tout joyeux dans son nouveau personnage.

Ainsi, la métamorphose du héros s'est opérée; mais aussi, comme on peut le supposer, celle du spectateur. « *L'auteur prépare les effets pour pouvoir créer une sorte d'efficacité chez les spectateurs qui sont sensibles à ce qu'ils ont donné.* » (Larthomas, 1972, p.278) Auparavant, le public adhérait à la cause

du jeune individualiste. Maintenant, il est séduit tout comme Jacques, ébranlé par la séduction érotique que dégage Roberte, abdique dans le même élan tout principe d'orgueil et de personnalité et se jette dans la vie physique et instinctive.

Cette vie a subi une certaine revalorisation grâce à Roberte; mais cet univers à deux sera, lui aussi, détruit par une nouvelle offensive familiale. Nouvelle chute ainsi qu'intégration encore plus humiliante, plus repoussante, flétrissement de l'amour pour cause de procréation: tel est *L'avenir est dans les œufs*. Les deux familles inquiètes pour la continuité de la race, séparent les époux et leur assignent leur rôle social: Roberte se met à pondre des œufs et Jacques se doit de les couvrir. Tous scandent: "*Vive la production! Vive la race blanche!*" (Ionesco, 1958, p.230)

Avant de replacer les figures, dans leur contexte, il nous faut examiner, à titre exemplatif, un passage et en analyser les faits de langage.

"Jacques père – Irrévocablement, je quitte cette pièce, à tout hasard, à son sort. Rien à faire non plus. Je vais dans ma chambre à côté, je plie bagage et ne me reverrez qu'aux heures des repas et quelquefois dans la journée et dans la nuit pour y goûter. (A Jacques). Et tu me le rendras ton carquois! Dire que tout cela c'est pour faire jubiler Jupiter!

Jacqueline – Oh! Père... c'est l'obnubilation de la puberté.

Jacques père – Suffit! Inutile. (Il s'en va). Adieu, fils de porc et de porche, adieu femme, adieu frère, adieu sœur de ton frère.

Jacqueline – De porche en porche! (A son frère). Comment amèrement peux-tu tolérer cela? Il l'insulte en s'insultant. Et vice versa." (Ionesco, 1954, p.101)

Le retrait du père outragé s'accompagne, on le voit, d'une tirade adéquate. Ce qui frappe, tout d'abord, c'est la redondance* qui contraste avec les volontés énoncées: le père ne va pas plus loin que la pièce voisine. Mais la noblesse de l'attitude compense l'étroitesse du mouvement.

L'allure de la tirade et aussi l'humeur de celui qui la prononce expliquent les différentes anomalies. La première phrase débute normalement, mais les deux compléments, placés à la fin, tranchent: «à tout hasard» est une expression courante dont le sens va à l'opposé de la décision; tandis qu'«à son sort», se rattachant à quitter la pièce, achève de donner une note tragique, déjà amorcée par «irrévocablement».

* Tout procédé qui introduit des éléments jugés superflus dans un énoncé. C'est un redoublement expressif de l'idée par deux phrases proches. La redondance étant considérée comme un vice ou un défaut: abondance superflue des mots, excès d'ornements dans un texte, dans un discours. (Robrieux, 1998, p.119)

Il faut remarquer aussi le rythme heurté qui souligne avec force la déclaration. La position de deux compléments (à tout hasard, à son sort), mis entre virgules, ainsi que leur signification, suggèrent que ces mots sont placés là pour renforcer la décision émise et cela en dépit de leur véritable sens.

Cette constatation sera valable pour toute la tirade: le père (et il n'est pas le seul dans la famille) se réjouit de mots avec un bonheur certain. Il n'attache guère d'importance aux paroles prononcées pourvu qu'elles sonnent haut devant son auditoire. Le rythme de la phrase se répercute dans la mise en scène car il dicte l'attitude des personnages. Donc, il y a des phrases emphatiques et des gestes amples. L'élément ressortit au théâtre de boulevard, que Ionesco dépasse par la parodie. En effet, les gestes amples sont rapides et multiples, de nombreuses indications en témoignent; on peut déjà discerner dans la première phrase plusieurs mouvements consécutifs. Le texte a abondamment de phrases-mouvements: « Rien à faire non plus. », « Et tu me le rendras ton carquois! », « Suffit! », « Inutile », « Adieu..., adieu..., adieu... ». On a l'impression que le film de la scène passe trop rapidement, les gestes deviennent vite et la noblesse de la tirade en subit fortement.

Le reste de la déclaration paternelle se comprend de la même façon. L'honneur outragé ne fait pas oublier au père ses intérêts matériels; il prononce sur le même ton solennel les détails précis de sa décision et l'effet est assez drôle. Le rythme reste identique mais avec, cette fois, une certaine ampleur; le mouvement de la phrase évoque bien l'attitude que doit prendre le personnage. Il émane de cette seconde phrase une impression hétéroclite: les détails matériels et précis côtoient une expression plus noble, qui est due à la suppression du (vous) « ne me reverrez... ». Les nuances distinguant les différents niveaux d'une langue sont balayées au profit d'une expressivité grandiloquente: le père de Jacques fait du théâtre sur la scène... La dernière exclamation mérite un intérêt spécial: « faire jubiler Jupiter » signifie faire éprouver une grande joie à Jupiter. On ne comprend pas bien la raison de cette apparition, ni la satisfaction prêtée à la divinité. Il faut surtout considérer la réussite phonique de l'ensemble. Interpréter la figure comme une substitution métaplasmatique* n'éclaire pas le problème: quel en serait le degré zéro

* En rhétorique, on nomme métaplasme toute modification phonétique ou morphologique qui altère l'intégrité d'un mot par addition, suppression, substitution ou permutation. La substitution peut agir sur certains traits distinctifs, sur plusieurs phonèmes et, de là, plusieurs phonèmes à l'intérieur du mot. Elle peut affecter tout un morphème, par exemple un suffixe. Au niveau complexe, elle débouche sur la synonymie. La substitution peut encore s'effectuer d'un mot à une expression complexe présentant des particularités articulatoires voisines et vice versa. La substitution inclut le vaste domaine de la synonymie, recouvrant l'archaïsme, le néologisme et l'emprunt. (<http://fr.wikipedia.org/wiki/Métaplasme>)

plausible? Au point de vue phonique, « père » et « Jupiter » peuvent, à la rigueur, se télescoper dans la bouche du locuteur; mais cette solution est contradictoire. De toute façon, l'euphonie de l'expression vient clôturer la tirade et l'appel, même incompréhensible, à Jupiter ajoute encore de la grandiloquence. Outre sa consonance, qui semble être le but majeur de la déclaration paternelle, il est possible de donner à cette réflexion un sens profond: ne peut-on pas y voir l'image du pitoyable destin de l'homme qui s'agite sur la scène du monde au grand plaisir du Dieu?

La réponse de Jacqueline est plus naturelle et a surtout l'avantage de contenir deux termes relativement scientifiques et d'une consonance indubitable.

Les derniers mots du père qu'il voudrait solennels et irrémédiables (répétition d'adieu) aboutissent à un calembour très réussi par lequel Ionesco parvient à renouveler l'effet comique du traditionnel insulteur insulté. Un second calembour plus complexe vient renforcer l'effet: « de porche en porche ». La construction « de... en... » guide vers des expressions telles que « de mal en pis, de mieux en mieux ». « Porche » prolonge le premier calembour, tout en apportant une nouvelle nuance; il peut s'interpréter comme une déformation de « proche » par une simple permutation (modifications des phonèmes et des syllabes entières). Un tel degré zéro se comprend grâce à l'énumération précédente: « femme, frère, sœur de ton frère ». « De porche en porche » résulte donc d'un télescopage complexe qui crée un effet comique indéniable.

A l'ultime constatation de Jacqueline se greffe un vice versa très révélateur. Il en émane une impression de logique affolée: la jeune fille veut exprimer la complexité de la scène mais la façon dont elle l'expose, brouille plus qu'elle n'éclaire.

On retrouvera ailleurs ce procédé qui démontre que, si les personnages créent parfois des calembours et des figures réussies, ils multiplient aussi les fautes de logique et de langue. Ils sont incapables de dominer la parole et ce dérèglement donne lieu à des barbarismes ou autres erreurs ainsi qu'à d'incontestables créations humoristiques ou poétiques.

Les phénomènes les plus nombreux dans le texte sont de loin des opérations métaplasmatiques avec des « Je t'exerte », « Plauvre maman », « Marsipien », « égloge », « Pratricide ». La première caractéristique du métaplasme se définit approximativement par des déformations diverses et très souvent, la figure mériterait le constat de barbarisme.

La personnalité de la famille Jacques s'est dessinée clairement lors de l'analyse de la pièce que nous venons d'esquisser: matérialisme épais, grossièreté et vulgarité outrancière. Les erreurs linguistiques viennent donc corroborer les traits psychologiques qui discernent de prime abord; le père, par exemple, admoneste son fils d'une façon bien particulière:

“Tu ressembles à ta mère et à sa famille d’idiots et d’imbéciles. Elle, ça ne fait rien, car elle est une femme et quelle femme! Bref, je n’ai pas à faire son éloge. Je voulais seulement te dire ceci ; élevé sans reproches comme un aristocrate, dans une famille de véritables sangsues, de torpilles authentiques, avec tous les égards dus à ton rang, ton sexe, au talent que tu portes, aux veines ardentes qui savent exprimer si du moins tu le voulais, tout ce que ton sang lui-même ne saurait suggérer qu’avec des mots imparfaits... Pratricide! Tu n’as plus rien à m’envier. Quand je pense que j’ai eu la malheureuse idée de désirer un fils et non pas un coquelicot!” (Ionesco, 1954, pp.99-100)

Ce genre de déformations, citées ci-dessus, concerne tous les membres de la famille: le trait psychologique reste valable pour chacun. Leur caractère, par ailleurs, ne possède ni profondeur, ni complexité humaines: ils sont, tout au plus, des types: le Père, la Mère, etc. et leur langage les unifie encore plus en une masse gesticulante et bavarde.

Cependant, l’analyse précédente nous démontre que nous ne pouvons réduire tous les phénomènes à ce dénominateur commun que constitue l’erreur involontaire. En effet, Jacqueline dit à son frère: « *Tu n’es pas une abraçante* » (Ionesco, 1954, p.102), par ailleurs, « *Tu es chronométrable* » (Ibid, p.103). Jacques reçoit des insultes ou plutôt des mots sentis comme tels : « *Brocanteur!* » (Ibid, p.102), « *Actographe!* » (Ibid, p.102), « *Et aussi: tu nous as ignoblement menti, menti, menti. A la menthe!* » (Ibid, p.117). Ces cas de métaplasme ne peuvent s’expliquer par une connaissance insuffisante de la langue. De même que les calembours; “- *Il est centenaire. – Comme les Platagenets.*” (Ibid, p.99), “*Ce fils ou ce vice est venu au monde pour notre honte*” (Ibid, p.99), etc., Ces figures mettent l’accent, non plus sur l’ignorance de locuteur, mais sur son inclination à la logorrhée. Les Jacques parlent, parce qu’ils aiment bavarder à tort et à travers, non pas parce qu’ils ont quelque chose à dire, Ils sont tous d’incorrigibles phraseurs.

Nous avons déjà noté l’importance de l’aspect verbal dans leur comportement, c’est-à-dire le credo familial. Ces deux tendances ne sont pas contradictoires: l’ignorance peut très bien constituer l’aspect complémentaire d’une faculté pédante.

S’ils parlent mal et trop, c’est que les locuteurs ne pensent plus. La pensée et la langue se sont séparées; les personnages usent du langage sans se référer à son véritable moteur, la pensée.

La lecture du texte et la représentation théâtrale produisent des effets différents et complémentaires. La désarticulation linguistique opérée par le dramaturge n’a pas pour but de rendre la pièce inintelligible; les métaboles peuvent constituer dans une certaine optique, un épiphénomène dans l’organisation dramaturgique. Un second élément normalisateur intervient au

niveau purement théâtral: le jeu des acteurs, leurs intonations, leurs gestes, leurs mouvements scéniques, bref l'aspect visuel de la pièce réduit aussi une grande part des écarts linguistiques. Car le spectateur reçoit à la fois deux langages: acoustique et visuel. Le second prend souvent le pas sur le premier, surtout si des « bruits » troublent l'émission verbale. D'autant plus que la tendance actuelle de la mise en scène évite de laisser le texte étouffer les aspects visuels d'une œuvre théâtrale.

Cette confrontation langage/représentation concerne le problème extérieur et variable d'une œuvre. Mais un autre rapport les lie aussi d'une manière indubitable: c'est le pouvoir du texte (répliques et notes de l'auteur) de cerner et d'imposer la réalité théâtrale. *Jacques ou la soumission* nous livre un exemple très complexe de ces implications.

“Roberte père écarte le voile blanc qui cachait le visage de Roberte. Elle est toute souriante et a deux nez; murmure d’admiration, sauf Jacques.” (Ionesco, 1954, p.111)

Mais le fiancé n'est pas satisfait:

“Non! Non! Elle n’en a pas assez! Il m’en faut une avec trois nez. Je dis: trois nez, au moins!” (Ionesco, 1954, p.112)

La belle-famille concernée obtempère:

“Robert père revient, tenant par la main, Roberte II, pareillement vêtue (le rôle doit d’ailleurs être joué par la même actrice) la figure aux trois nez découverte.” (Ionesco, 1954, p.113)

Ce commentaire se double d'ailleurs d'une note explicative, mais postérieure puisqu'elle fait allusion à la mise en scène de Robert Postec (Théâtre de la Huchette, 1955). Voici cette note: *“ En réalité, ce n'est pas trois nez que doit avoir Roberte, mais trois visages, trois profils. Roberte avait quatre yeux, trois nez, trois bouches avec le masque très picassien de Jacques Noël. Roberte était monstrueuse, cependant belle, comme une de ces divinités à plusieurs visages de l'Extrême-Orient.”* (Ionesco, 1954, p.113)

A l'origine de ce problème, se trouve un métoplasme qui s'analyse sans difficulté:

“Elle est toute souriante et a deux nez.” (Ionesco, 1954, p.111)

La substitution fossettes/nez peut s'expliquer dans la contiguïté métonymique. Le faux signifiant (expression phonique) impose le faux signifié (contenu sémantique) et plus l'écart est grand, plus incongrue sera la situation.

Si le metteur en scène respecte le faux signifiant, le monstre physique aura pour origine non pas un fonctionnement défectueux des gènes, mais de la langue dans la parole.

Une restriction s'impose toutefois: Ionesco a créé une œuvre dramatique pour la livrer ensuite à un metteur en scène; ce dernier l'interprétera selon sa propre vision en respectant plus ou moins son intégrité. Une œuvre possède de nombreuses virtualités et son lecteur ou son spectateur en choisit une d'après son caractère, sa culture et ses options sociales, politiques, artistiques etc.

Si l'on revient à notre dualité signifiante/signifiée, il nous faut examiner s'il existe, ou non, une relation de nécessité entre faux signifiant et faux signifié ou plutôt entre le mot émis et la réalité concernée. La fiancée aux trois nez n'est pas le seul exemple de substitution métaglasmatique: et l'on ne peut s'empêcher de citer comme cas contradictoire:

“Je t'avais bien dit que mon idée lui ferait prendre pied” (Ionesco, 1954, p.104)

déclare Jacqueline, alors qu'en réalité Jacques perd pied devant les arguments de sa sœur. Les deux métaglasmés relèvent de la même substitution « un mot pour un autre ». Il est quasi impossible de soutenir, et malgré l'assentiment de Ionesco, l'existence réelle des trois nez.

En fait, le langage ionescien fou, déformé, refuse son rôle premier, à savoir l'expression de la réalité; il ne tient plus compte d'aucun référent et devient un monde à part avec sa logique propre et verbale.

Le personnage de Roberte soulève encore d'autres problèmes. Nous savons qu'elle parvient à séduire Jacques; cette scène couvre le dernier tiers de la pièce et comporte de très grandes différences avec les scènes précédentes: à ce moment, les meutes familiales se sont escamotées, les deux personnages se trouvent face à face dans un dialogue sans aucune anomalie formelle. L'amour bafoué par le maquignonage des parents prend sa revanche. On l'avait ravalé au rang d'un marchandage; paradoxalement, il devient l'arme toute puissante qui assujettit Jacques. Ionesco parvient à faire admettre au spectateur/lecteur, comme au héros, l'inéluctabilité de l'union, ce qui revient à dire la soumission aux parents et à la tradition.

La séduction de Roberte émane bien sûr de sa présence, mais surtout de ses paroles; de nouveau, le langage joue un rôle important dans cette scène. Mais d'une manière bien différente du psittacisme familial: la langue retrouvera sa fonction poétique. Roberte représente l'acceptation souriante de l'existence, alors que Jacques incarne le refus de la vie. Dans un premier mouvement, elle tente de l'amadouer en se décrivant:

“Je suis légère, frivole, je suis profonde. Je ne suis ni sérieuse ni profonde... je suis honnête, malhonnête...” (Ionesco, 1954, p.119)

Roberte procède ici par oxymores* pour tirer Jacques de son mutisme, elle sera tout ce qu'il voudra qu'elle soit. Le premier essai échoue. Alors, elle racontera un rêve étrange et horrible : un cochon d'Inde dans une baignoire dont la tête se décompose en “ *deux excroissances... deux petits cochons d'Inde humides et mous, ses petits qui poussaient là...* ” (Ionesco, 1954, p.120)

Jacques réagit négativement:

“*Ce petit animal dans l'eau, mais c'est le cancer...*” (Ionesco, 1954, p.120)

Le premier pas est franchi, il se met à se raconter, à décrire sa révolte contre les carcans de la société. L'entente s'établit d'abord sur le plan de la parole. Une seconde histoire horrible, le tragique mépris d'un meunier, achève de détendre Jacques. La fusion s'opère lentement, le dialogue se mue en un monologue à deux voix dans un rythme heurté et saccadé.

“*Roberte : - Soudain, au loin, cheval hennissant... han! han! se rapprochant han! han! han!*
Jacques, soudain heureux : - Oh oui, c'est ça ... han! han! han! ”
(Ionesco, 1954, p.123)

Ainsi, le dramaturge est parvenu à recréer l'acte d'amour par le pouvoir suggestif des mots et des halètements scandés. Les images du galop d'un cheval et du feu qui l'embrasse appartiennent aux symboles sexuels.

Paradoxalement, Ionesco rassemble dans une même pièce la destruction et la création verbales. Cette opposition dans l'utilisation du code souligne davantage le contraste entre les deux mondes qui se côtoient et qui s'incorporent l'un dans l'autre. Un dernier jeu langagier qui procède à la fois d'une destruction et d'une création est le langage adopté par les amoureux. L'auteur appelle, ici, tout un chat. Donc, il s'agit d'un langage-chat et les différentes réalisations sonores qui nous montrent qu'il s'agit d'un système et non d'un mot. C'est là que le langage de Ionesco s'approche, à notre avis, le plus de la musique. Le ton est le seul moyen d'expression du langage « chat ». Ici, Ionesco a atteint le paroxysme de l'écart entre la langue, code de communication, et la réalisation verbale présentée.

L'avenir est dans les œufs détruira l'harmonie du couple; les deux familles les séparent pour activer la reproduction de la race blanche. Le langage

* C'est une forme d'antithèse ludique et paradoxale qui soude en une expression ramassée deux sens théoriquement incompatibles. (Fromilhague, 2007, p.80)

se situe dans la même ligne que la première partie de Jacques; mes métoplasmes fleurissent dans les répliques:

“Tu es trop verneneux.” (Ionesco, 1958, p.208)

“C’est par avarice plutôt que par principice.” (Ionesco, 1958, p.212)

“Nos chaleureuses cordoléances.” (Ionesco, 1958, p.216)

L’apparition de plus en plus rapide des œufs se double d’un autre phénomène linguistique: la production se double d’une prolifération verbale:

“ Que va-t-on faire de la progéniture?

- On va en faire des officiers, des officiels, des officieux.

- Des valets, des patrons?

- Des diplomates.

- De la laine à tricoter... ” (Ionesco, 1958, p.228)

En conclusion, ces deux pièces, par la complexité des phénomènes linguistiques, méritaient une analyse du langage sur la réalité théâtrale. La manœuvre prend pour cible l’élaboration et l’expression de la pensée organisée. Une réplique peut être supprimée dans la rencontre avec le fait concerné et donc, l’opposition devient plus apparente et aboutit à l’absurde. Les répliques sont destinées à la fois au personnage de l’oeuvre et au public. L’auteur la crée pour les personnages comme s’il était l’un d’eux et s’adressait à chacun d’eux et pour les gens qui écoutent et lisent; et définir la nature d’une réplique ou d’un dialogue, c’est définir le rapport qui s’établit entre deux effets: l’effet sur l’interlocuteur et l’effet sur le public, donc sur le lecteur. On voit que les manœuvres réunies engendrent une perturbation subversive dans l’esprit de celui qui reçoit un tel message. Car ce dernier porte en lui, et d’une façon directe et inattendue, les germes de l’anéantissement du langage, dans sa nature et dans sa fonction.

La désarticulation langagière, ainsi réalisée, aboutit tout d’abord à rendre la pensée folle, ensuite, à élever entre les hommes un mur d’incompréhension totale. Mais cela ne signifie pas que les hommes en sont réduits au mutisme. Au contraire, ils s’adonnent avec joie à la parole, une parole dérégulée, mais abondante et drôle. Ces hommes aiment s’entendre parler: ils usent de citations, de phrases emphatiques et pédantes, ils jouent avec les mots et inventent des calembours. Il s’ensuit de cette logorrhée incoercible un effet d’euphorie. Les personnages de Ionesco ont un indéniable don oratoire et cet aspect comique de leurs discours en fait oublier le vide et souvent la bêtise.

Cependant, certains personnages se révèlent plus sincères et plus authentiques dans leurs répliques et celles-ci découvrent les profondeurs psychologiques de leur être. A ce moment, leur langage subit des

transformations que nous pouvons qualifier de créatrices. Il touche alors à une sorte de poésie qui n'est pas sans rappeler certains textes surréalistes.

Au niveau de la dramaturgie, il apparaît aussi une dualité; là encore une négation pure, le refus du rôle du langage dramatique comme simple instrument de communication et d'expression psychologique; et de nouveau, un souffle novateur dans les structures théâtrales. Le langage retrouve sa définition première; il est langage-action, est le moteur essentiel de la pièce.

Özet: Ionesco dili kullandığı figürlerle bozarak dili iletişimsizliğin kaynağı haline getirir. Çalışmada, bu durumun hem anlatı kişileri hem okur/izleyici nezdinde yarattığı etki irdelenmek istenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ionesco, figür, etki, dil

References

- Ionesco Eugène, **Théâtre 1**, Paris, Gallimard, 1954
....., **Théâtre 2**, Paris, Gallimard, 1958
....., **Notes et Contre-notes**, Paris, Gallimard, 1966
Larthomas Pierre, **Le Langage Dramatique**, Paris, Armand Colin, 1972
Bourdieu Pierre, **Ce Que Parler Veut Dire**, Paris, Fayard, 1982
Lyotard Jean-François, **Discours, Figure**, Paris, Editions Klincksieck, 1985
Maingueneau Dominique, **Pragmatique Pour Le Discours Littéraire**, Paris, Dunod, 1997
Olivier Reboul, **Introduction à la Rhétorique, Paris, Puf, 1998**
Groupe Mu, **Rhétorique Générale**, Paris, Larousse, 1970
Robrieux Jean-Jacques, **Les Figures de Style et De Rhétorique**, Paris, Dunod, 1998
Fromilhague Catherine, **Les Figures de Style**, Paris, Armand Colin, 2007
Bonnard Henri, **Procédés Annexes d'Expression**, Paris, Editions Magnard, 2001
Meyer Michel, **La Rhétorique**, Paris, Puf, 2004
Greimas A.J., **Sémantique Structurale**, Paris, Larousse, 1966
Pelizza Marie-Antoinette, **La Construction du Texte**, Paris, Armand Collin, 1998
Fontanier Pierre, **Les Figures du Discours**, Paris, Flammarion, 1977.
<http://fr.wikipedia.org>.