

La logique du langage dans les pièces d'Eugène Ionesco : *Jacques ou la soumission* et *L'avenir est dans les œufs*

Asist. drd. Ana-Elena Costandache*

Abstract: *This proposal makes an incursion in the contents of two plays of Eugène Ionesco, Jacques ou la soumission and L'avenir est dans les œufs, plays which present continuity of action and use the same characters, which appeals even more to the readers interested in the theatre of the absurd. The aspects which get the most attention concern the communication between protagonists, as well as the language sprinkled with invented words, the translation of which requires a lot of talent from the interpreter which strives to reveal all the hidden meanings.*

Key-words: *language, logic, lexical invention, hidden meanings, absurd.*

Le théâtre d'Eugène Ionesco a toujours suscité un grand intérêt tant de la part du public que de la part des critiques. Les jugements portés sur ses créations littéraires concernent des points de repère que ses œuvres imposent par leur caractère particulier : la logique de l'absurde et l'absurde de la logique, la crise de l'incommunicabilité, la dégradation des relations humaines, l'effroi et la mort, etc. comme grands hyper-thèmes.

L'analyse que l'on propose vise deux pièces qui ont une certaine continuité dans le déroulement des faits et dans l'évolution des personnages : *Jacques ou la soumission* et *L'avenir est dans les œufs*. Ce sont deux pièces écrites au début de la carrière théâtrale d'Eugène Ionesco, peu après *La Cantatrice chauve*. Les pièces que nous analysons présentent, en deux moments successifs, le drame d'un jeune homme qui ne supporte pas les compromis qu'imposent à tout individu la famille et la société. D'ailleurs, les deux pièces donnent à entendre le cri de révolte de l'auteur même....

Jacques ou la soumission dévoile les conventions d'un univers décomposé. A entendre les appréciations de l'auteur même, la pièce apparaît comme une sorte de parodie ou de caricature du théâtre de boulevard, un théâtre se décomposant et tournant en folie.¹ Le monde semble irréel, grotesque, peuplé d'objets qui se mêlent pêle-mêle. C'est une parodie où Jacques, le protagoniste, est un ingrat qui refuse les conventions de sa famille en ruinant sa maison et en refusant de s'y enfermer. Il échappe à la psychologie, à la logique, à la mentalité diurne, au rêve. En outre, Jacques s'échappe à la société et perd son âme afin de se confondre avec une réalité biologique, car il se trouve sous la domination du monde matériel, éphémère.

Dès le début, Ionesco met son personnage en contradiction avec ses parents et ses futurs beaux-parents qui veulent le forcer à appartenir à la famille, coût que coûte, à rentrer dans le rang. Il a toujours été en rupture avec « son clan », avec sa maison « aux bonnes traditions », selon les termes mêmes de son père. Jacques est considéré comme un fils ingrat, comme se lamente sa mère, en pleurs, dès les premières répliques : « Quel cœur insensible ! »² L'étouffant d'un amour tout à la fois excessif et égoïste, elle tente de l'aliéner en invoquant la dette dont il serait tributaire à son égard du fait qu'elle l'a élevé. Son reproche est transparent : « Mon fils, mon enfant, après tout ce que l'on a fait pour toi ! »³

Jacques apparaît comme un personnage qui refuse tout : la nourriture que sa famille lui imposait, les fiancées que ses parents préféraient. Peu à peu, le protagoniste apprend ce que c'est que la tolérance et, même si, au début de la pièce, Jacques refuse catégoriquement les pommes de terre au lard, il finit par céder : « Eh bien, oui, oui, j'adore les pommes de terre au lard. »

Après un conflit apparemment banal, l'insignifiance de l'enjeu laisse entendre que n'importe quel autre sujet aurait pu servir de prétexte à l'affrontement qui oppose Jacques à sa famille. Ensuite, comme il reste impassible devant la fiancée qu'on lui propose, Roberte (I), il semble l'accepter vers le soulagement général. Mais lorsqu'elle se dévisage, il la refuse obstinément, sous prétexte qu'elle n'a que deux nez [sic1].

*Universitatea « Dunărea de Jos » din Galați, România

Chaque fois, le caractère absurde du motif invoqué lors du refus, vient souligner, d'une manière farcesque, le fait que Jacques sera toujours en profond désaccord avec son entourage. Les parents vont alors chercher une autre fiancée, Roberte II, en tous points semblable à la précédente, sauf qu'elle a trois nez. Là encore, dans un premier temps, Jacques la refuse, mais il finit par capituler.

Attribuant à Jacques ces refus, le refus de manger des pommes de terre au lard et le refus d'épouser les fiancées choisies par le clan, Ionesco met en scène un héros qui n'accepte pas de se sacrifier aux rites et rituels familiaux : la communion de tous les membres autour d'un repas et, surtout, le choix et le partage des idéaux concernant le mariage. Dans son étude ponctuelle *Le théâtre de dérision*, Emmanuel Jacquart affirmait que les créatures ionesquiennes se dédoublent ou forment des couples, en se cantonnant dans un conflit conjugal ou familial ; de là, naît leur drame.⁴

Au-delà de l'absurde des situations, le langage utilisé par les personnages semble ne pas avoir de logique. En fait, il s'agit plutôt d'une abolition de la communication qui est synonyme avec l'absence du langage. De ce point de vue, Ionesco propose le drame d'une famille dont les membres ne peuvent pas parler de manière logique, car leur langage troublé se décompose au fur et à mesure qu'ils essaient de discourir. Le grotesque de la parodie est donné par la voix d'Eugène Ionesco qui s'y fait entendre. Grâce à la richesse des jeux de mots, des rimes, des allitérations, des inventions lexicales, des changements de registres, la pièce s'avère être extrêmement originale. Pourtant, les problèmes les plus difficiles tiennent à la traduction en roumain car, quelques banales que soient les répliques, le langage contient des sens variés. C'est un vrai spectacle lexical auquel s'ajoutent le spectacle de la scène proprement dite et celui des apparitions insolites qui font de *Jacques* un bel exemple pour ce que Ionesco appelait « théâtre d'avant-garde ». D'ailleurs, le traducteur-interprète devrait se transposer lui-même en personnage « caché », afin de rendre fidèlement les répliques de la langue source. De ce point de vue, il est facile d'observer que, dans cette pièce, Ionesco a mis l'accent sur le comique de langage, chaque réplique comprenant des sous-entendus dignes d'être analysés et traduits.

Dans un registre visant la parodie, les personnages de *Jacques ou la soumission* semblent parler au hasard, en utilisant des paroles presque incomprises. Il y a des répliques qui posent des problèmes dans leur traduction en roumain. Des mots tels que *mononstre* (composé de *monstre* mais par la duplication de la première syllabe et traduit en roumain *mononstru*), *air dégoûtanté* (en roumain *mutră dezgustată*) pour *air dégoûté*, contaminé d'*air dégoûtant*, *vilnain* (traduit *piticălos*) pour *vilain*, contaminé de *vil nain*, *égloge* (traduit *eglogiu*) pour *éloge* contaminé de *églogue*. *Jacques* reste un drame de famille, ou plutôt la parodie d'un drame de famille. Cela pourrait être, conformément à l'affirmation d'Eugène Ionesco, « une pièce morale. Le langage des personnages ainsi que leur attitude sont nobles et distingués. Seulement ce langage se disloque, se décompose. Je voulais que cette comédie "naturaliste" fût jouée pour m'en libérer en quelque sorte. »⁹

La scène de la séduction entre Jacques et sa fiancée, Roberta, commence avec un jeu de mots qui annoncent un changement d'atmosphère :

fr. Roberte II : On m'appelait aussi l'aînée gaie...

Jacques : À cause de vos nez ?

Roberte II : Mais non. C'est parce que je suis plus grande que ma sœur...

roum. Roberta II : Mi se spunea și fata cu nași veseli...

Jacques : Din cauza nasurilor ?/

Roberta II : Ah, nu. Nașii mei de botez sînt de vină... »¹⁰

En outre, le dialogue continue par des allusions sexuelles car, dans son désir, Jacques s' imagine être (?) un cheval hennissant, flambant et galopant, tandis que ses mots se mêlent avec des onomatopées: « Qu'il est beau, il devient tout rose, comme un abat-jour énorme. Il veut fuir. Il s'arrête, il ne sait que faire... Ses fers fument et rugissent. Han ! Par sa peau transparente, on voit le feu bruler à l'intérieur. Han ! Il flambe ! Il est une torche vivante... Il reste une poignée de cendres... »¹¹ (« Ce frumos ! E roz cu totul, ca un abajur enorm. Vrea să fugă. Se oprește, nu știe ce să facă... Potcoavele înroșite fumegă. Ni-ha-ha ! Prin pielea străvezie se vede focul arzând înăuntru. Ni-ha ! E prins de flăcări ! O torță vie... Rămîne un pumn de cenușă... »¹²) ou « Han ! Han ! Oh quels bonds flambants, flambants ! Il hurle, il se cambre. Arrêtez, arrêtez, Roberte. C'est trop vite... pas si vite... » (Ni-ha !ni-ha ! saltă. Ce salturi înflăcărate, înflăcărate, înflăcărate ! Urlă, se cabrează. Stai, stai, Roberta. E prea repede...nu așa iute... »¹³). « J'ai la gorge sèche, ça m'a donné soif... De l'eau, de l'eau. Ah ! Comme il flambait, l'étalement... que c'était beau... quelle flamme... ah ! (épuisé) j'ai soif ! » (« Mi s-a uscat gâtul, mi-e sete... Apă, apă. Ah! Cum ardea armăsarul... ce frumos... ce flacăra... ah ! (epuizat) mi-e sete... »¹⁴).

La pièce finit tout comme un jeu d'enfants, par une charade autour du mot *chat* et de ses sens. Le mot caché de la charade est lié au *chapeau* que Jacques porte sur sa tête et le sens est dévoilé dans une cascade de mots qui commencent par la syllabe *cha-*. Nous y avons affaire à un langage-arme¹⁵ qui sert à signifier la soumission totale de Jacques (qui accepte finalement, bon gré, mal gré, la loi des adultes et le mariage). Le même mot monosyllabique devient, à la fin, le mot universel, qui exprime tout dans un jeu du langage des amoureux que Roberte propose à Jacques (*chatte*). Pourtant, leur jeu n'est pas innocent, car les paroles peuvent être facilement interprétées dans plusieurs sens. De cette perspective, la pièce *Jacques ou la soumission* peut être entièrement lue comme un jeu du dramaturge : un jeu avec les situations dramatiques, avec la poésie de l'amour, avec les mots et avec soi-même.

La pièce *L'avenir est dans les œufs* se dévoile comme la suite de la pièce précédente. Les personnages sont, en quelque sorte, identiques et la pièce commence par le même jeu autour du mot *chatte*. On retrouve Jacques, trois ans après, en pleine lune de miel ; il ne veut rien savoir de la mort. Il ne s'est même pas rendu compte du décès de son grand-père. C'est lorsque son père le lui annonce qu'il se réveille de cet état.

L'œuvre pose les mêmes problèmes de traduction, car les interventions lexicales et les jeux de mots sont aussi riches. Donnons quelques exemples illustratifs. Au début, Jacques et Roberta *sont là, à chatoyer sans arrêt* (« stau aici și ciripesc întruna »). Les mots sont déformés constamment : *Je tremble* (« Tremui ! ») ; *Deblout !* (Dreți !) ; *C'est par avarice, plutôt que par principice !* (« o face din zgîrcenie, nu din principenie ! »¹⁶). Les *condoléances* deviennent des *cordoléances* et sont répétées de manière obsessionnelle. Les nez de Roberte *découlent* tandis que pour sa mère, Jacqueline reste sa *grande consolidation*.

Dans les deux pièces d'Eugène Ionesco, le problème majeur est celui du langage non-ou incompris, de la non-communicabilité ou de l'incommunicable. On pourrait même affirmer qu'il s'agit d'une « tragédie » du langage qui s'avère être inefficace, qui ne sert à rien ; c'est comme un délire verbal total. Le langage perd son rôle et rend impossible la communication entre les personnages, car le code langagier n'est plus commun aux protagonistes. C'est pour cela que le langage devient une forme du mécanisme absurde.

Quant aux personnages ionesciens, leur conduite et leurs actions expriment divers critères : l'individu prouve une telle résistance, mais il finit par se soumettre aux autres. De cette façon, la soumission reste l'unique solution du conflit.

En conclusion, le monde imaginé par Eugène Ionesco dans ces deux pièces est absolument irréel, appartenant au grotesque et à la dérision, comme dans toutes les pièces du théâtre de l'absurde. En refusant leur condition banale, dérisoire, les protagonistes refusent le monde qui les entoure et finissent par être les victimes de leur propre résistance morale.

Notes

- [1] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Editions Gallimard, Paris, 1966, p. 271
- [2] Eugène Ionesco, *Théâtre*, tome I, Editions Gallimard, Paris, 1984, p. 98
- [3] Idem.
- [4] Emmanuel Jacquart, *Le Théâtre de dérision*, Editions Gallimard, Paris, 1974, p. 116
- [5] Eugène Ionesco, *Teatru II*, Ed. Humanitas, București, 2007, p. 11, notre trad.
- [6] Idem, notre trad.
- [7] Ibidem, p. 13, notre trad.
- [8] Ibidem, p. 27, notre trad.
- [9] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, éd. cit., p. 272.
- [10] Ibidem, p. 34.
- [11] Eugène Ionesco, *Théâtre*, tome I, éd. cit., p. 126.
- [12] Eugène Ionesco, *Teatru II*, éd. cit., p. 40, notre trad.
- [13] Idem, notre trad.
- [14] Idem, notre trad.
- [15] Geneviève Serreau, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Editions Gallimard, Paris, 1966, p. 44.
- [16] Eugène Ionesco, *Teatru II*, éd. cit., p. 49, notre trad.

Références bibliographiques

Corpus

Ionesco, Eugène, *Théâtre*, tome I, Editions Gallimard, Paris, 1984
Ionesco, Eugène, *Teatru II*, Ed. Humanitas, București, 2007

Ouvrages théoriques

Ionesco, Eugène, *Notes et contre-notes*, Editions Gallimard, Paris, 1966
Jacquart, Emmanuel, *Le Théâtre de dérision*, Editions Gallimard, Paris, 1974
Serreau, Geneviève, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Editions Gallimard, Paris, 1966