

LOGORRHÉE ET CACOPHONIE DANS LA CANTATRICE CHAUVE DE IONESCO

Ana-Marina TOMESCU
ana_marina_tomescu@hotmail.com
Université de Pitești

Résumé

Pour Ionesco, cette première rencontre avec le théâtre vivant, par la création de „La Cantatrice chauve” fut un tournant. Dans le présent article nous nous proposons de mettre en évidence un langage dégénéré (fait de clichés, de phrases décousues, de non-sens, d’allitérations et d’assonances), qui échoue dans sa fonction première, celle de nommer. Les personnages ne communiquent plus entre eux, ne communiquent plus avec eux-mêmes. C’est là que résidera le rapport de forces de la pièce.

Mots-clés : allitération, assonance, cliché, non-sens

Si, dans *La Cantatrice chauve*, Ionesco écrivit une anti-pièce ou, selon ses propres termes, *une vraie parodie de pièce, une comédie de la comédie*¹, c’est qu’il y désarticula le langage. La genèse de cette œuvre, qu’il baptisa également *tragédie du langage*, mérite d’être rappelée. Plongé dans un manuel pour apprendre l’anglais, Ionesco fut frappé par l’absurdité des phrases proposées, comme : *Le plafond est en haut, le plancher est en bas*. Certaines d’entre elles, à peine transposées, constitueront des répliques de la pièce. Le manuel adoptait la forme dialoguée, s’inspirant *sans doute de la méthode platonicienne*², comme le dit ironiquement Ionesco. La bizarrerie de ce dialogue, fait de clichés, de phrases décousues, donna à Ionesco le désir de continuer l’expérience. Ainsi naquit *La Cantatrice chauve*.

Pour Ionesco, cette première rencontre avec le théâtre vivant fut un tournant. Non seulement il a été étonné d’entendre le public rire de ce qu’il considérait comme un spectacle tragique de la vie humaine réduite par les conventions bourgeoises et la dégénérescence du langage et des états d’âme à de purs automatismes, mais il a été fasciné de voir des créatures nées de son imagination prendre vie.

L’auteur a voulu rendre sensible cette absurdité du langage. De cette manière, il pulvérisa la cohérence, à la différence d’un Sartre ou d’un

¹ Ionesco, E., *Notes et contre-notes*, p. 343

² idem

Camus, qui méditaient sur l'absurdité du monde, mais qui, loin de mettre en question le langage, conservent un ordre rationnel, qui échappe à l'absurde. Ionesco pensait alors donner pour titre à la pièce *L'Heure anglaise*, *Big-Ben Folies* ou *Une heure d'anglais*. Au hasard des répétitions il trouva le titre définitif. L'acteur qui jouait le Pompier, fit un lapsus et parla d'une *cantatrice chauve*, là où il était question d'une *institutrice blonde*.

*Ionesco s'empara du lapsus suggérant, par ce titre, que le langage n'est qu'un énorme lapsus. Il est un instrument de fausse communication, puisque son sens, échappant à qui le profère, est a fortiori insaisissable pour qui le reçoit*¹.

Ionesco, convaincu que l'action n'est pas un élément constitutif de la dramaturgie, définit le théâtre comme le seul lieu où *vraiment rien ne se passe, l'endroit privilégié où rien ne se passerait*. Farouchement opposé à Brecht, s'il conteste la notion de théâtre épique, c'est que, à ses yeux, le but du théâtre n'est pas de raconter une histoire. Pour lui, toute intrigue, toute action particulière est dénuée d'intérêt. Une série de discussions sans objet, qui dégénèrent en dispute générale, oppose, dans la pièce, les quatre protagonistes qui se battent ... à coups de mots, car ils ne parviennent à s'accorder ni sur le langage ni sur le sens que l'on peut attribuer aux événements de la réalité. L'auteur subvertit les scènes traditionnelles, exposition reconnaissance, dénouement. Ainsi, dans les premières répliques de Mme Smith, qui, d'emblée, se nom et dit, désignant son mari : *Notre nom est Smith*, accentue-t-il les conventions, sous un mode burlesque. La Bonne se présentera à la scène suivante, de façon encore plus abrupte, dès qu'elle entre en scène, sans essayer de légitimer la vraisemblance de son discours : „Je suis la bonne”, dit-elle.

Le début de la pièce est rythmé par les claquements de langue de M. Smith et par les coups intempestifs de la pendule, mais le silence menace. Ce silence devient plus pesant encore lorsqu'il est partagé par quatre bourgeois anglais, dans l'atmosphère confinée d'un salon. Une forme nouvelle de répétition (les claquements de langue, la pendule, mots et gestes répétés) est ainsi apparue au théâtre, qui n'enfante plus nécessairement le comique. Ces pièces sont venues limiter la portée des théories de Bergson sur le rire, pour qui la répétition est génératrice de comique. Cette compulsions morbide qui

¹ Hubert, Marie-Claude, *Eugène Ionesco*, Seuil, Paris, 1990, p. 63

pousse les personnages à répéter toujours les mêmes gestes est une mise en scène de l'automatisme de répétition freudien. Les obstacles qui poussent le héros à réitérer toujours le même geste sont intérieurs. Ils sont inscrits sur le corps. La longue alternance entre réplique et silence ainsi que la vacuité des propos empêchent la conversation de démarrer, provoquant le rire du lecteur spectateur. Le silence, dans la vie comme au théâtre, doit être banni : il faut dire, au risque de ne plus exister. Alors parler pour ne rien dire, évoquer le temps qu'il fait ou prononcer des truismes, permettent de remplir un espace sonore trop vide pour ne pas être inquiétant. N'est-ce pas une situation finalement réaliste, un cliché de la conversation mondaine ? Le texte présente ainsi au lecteur-spectateur le miroir inquiétant de sa propre angoisse.

L'enchaînement des scènes est source d'ambiguïté, car chaque scène nie l'authenticité de la précédente. Ainsi, dans la scène I, Mme Smith décrit longuement le dîner qu'elle vient de prendre avec son mari et, à la fin de la scène, elle informe les spectateurs qu'ils vont se coucher. Au début de la scène II, la bonne annonce l'arrivée des Martin, que les Smith ont invité à dîner. Elle affirme que les Smith n'ont pas encore dîné. Les didascalies concernant les gestes et le décor jettent sur le dialogue un démenti constant :

LE POMPIER : Je veux bien enlever mon casque, mais je n'ai pas le temps de m'asseoir. (Il s'assoit sans enlever son casque).

Dans cette „tragédie du langage”, selon l'expression de Ionesco, la contradiction se situe à tous les niveaux. Telle est la clé du titre, explicité par cet échange burlesque de répliques :

LE POMPIER : À propos, et la cantatrice chauve ?

Mme SMITH : Elle se coiffe toujours de la même façon.

La scène de la reconnaissance, moment essentiel de l'action dramatique depuis les Grecs, est tournée en dérision avec brio. Parmi les cinq espèces de reconnaissance que distingue Aristote dans „La Poétique”, Ionesco choisit celle qui découle d'un raisonnement et dérive, dans sa forme, du syllogisme. M. et Mme Martin se rencontrent dans le salon de Smith, chez qui ils ont été invités. Ils engagent la conversation en attendant l'arrivée de leurs hôtes, comme deux étrangers qui ne se connaissent pas. Toutefois, ils se dévisagent, avec un certain étonnement :

M. MARTIN : Mes excuses, Madame, mais il me semble, si je ne me trompe, que je vous ai déjà rencontrée quelque part.

Mme MARTIN : A moi, aussi, Monsieur, il me semble que je vous ai déjà rencontré quelque part.

Au terme d'une série de questions, ils découvrent qu'ils sont venus à Londres par le même train, dans le même compartiment, qu'ils habitent dans la même ville, dans le même quartier, dans la même rue, dans le même appartement, qu'ils ont la même fille. Cette accumulation de coïncidences est soulignée par le retour de la formule cocasse : *Mon Dieu, comme c'est curieux, comme c'est bizarre, et quelle coïncidence !*. Ils en déduisent qu'ils sont mari et femme. La reconnaissance s'opère par ces mots :

M. MARTIN, après avoir longuement réfléchi : Alors, chère Madame, je crois qu'il n'y a pas de doute, nous nous sommes déjà vus et vous êtes ma propre épouse ... Elisabeth, je t'ai retrouvée !

Mettant en scène un homme et une femme que la vie commune rend si étrangers l'un à l'autre, Ionesco médite sur *ce narcissisme indépassable qui enferme l'être dans sa solitude. Vision pessimiste du couple, réflexion amère sur la vanité des relations humaines qui se retrouvera dans toutes les œuvres ultérieures*¹. À Cette scène parodique succède une vraie reconnaissance. La Bonne et le Pompier, qui se sont aimés jadis, tombent dans les bras l'un de l'autre, passionnément, dès qu'ils se retrouvent :

LE POMPIER : C'est elle qui a éteint mes premiers feux.

Il ne leur faut qu'un instant pour se reconnaître.

L'unique action des Smith est la conversation, voire la querelle. La brutale irruption du personnage de la bonne dans ce salon paisiblement anglais dévoile le sens de cette anti-pièce. Mary a un langage fort prosaïque, quand elle précise que lors de sa soirée de liberté, elle, *a acheté un pot de chambre*. Ce prosaïsme atteint l'impolitesse lorsqu'elle fait entrer les hôtes en leur assenant les propos suivants :

¹ Hubert, M.-Cl., *Eugène Ionesco*, p. 60

Pourquoi êtes-vous venus si tard ? Vous n'êtes pas polis. Il faut venir à l'heure. Compris ? Asseyez-vous quand-même là, et attendez maintenant. (scène III).

Il s'agit de faire du langage le lieu du décalage, de l'absurdité, de la provocation insidieuse. C'est là que réside le rapport de forces de la pièce.

Dans sa pièce, Ionesco tourne constamment en dérision le principe aristotélicien de non-contradiction. Les mots y sont associés en raison de leur incompatibilité. L'auteur multiplie à loisir les erreurs syntagmatiques du type *de l'eau anglaise* ou paradigmatiques, comme *La vache nous donne ses queues*. Les phrases se succèdent en se contredisant, comme si chaque affirmation, aussitôt énoncée, était oubliée :

Mme SMITH : Elle a des traits réguliers et pourtant on ne peut pas dire qu'elle est belle. Elle est trop grande et trop forte. Ses traits ne sont pas réguliers et pourtant on peut dire qu'elle est très belle. Elle est un peu trop petite et un peu maigre.

Nous pouvons rappeler certainement la déclaration de l'auteur : j'aime jouer avec les mots, faire n'importe quoi avec les mots, c'est une délivrance. Donnez aux mots une liberté entière, faites leur dire n'importe quoi, sans intention, il en sortira toujours quelque chose. La dernière scène de la pièce l'atteste : le vrai et le faux coexistent sur le même plan pour énoncer des vérités simultanées. Peu à peu la logorrhée s'emballe, une succession de collages, de propos coupés du réel envahissent le discours des Martin et des Smith. Ils n'étaient déjà que des fantoches, comme les qualifiait Ionesco, désormais ils ne sont que des gosiers, des dévidoirs à mots, des bouches dégueulantes ... On constate une progression vers la dislocation verbale finale. Les personnages ne communiquent plus entre eux, ne communiquent plus avec eux-mêmes et s'assèment des propos qui s'apparentent à des proverbes par l'emploi de présents d'atemporalité, du pronom personnel indéfini on, des tournures impersonnelles comme il faut.

Le pronom adverbial en, dans la phrase „On peut s'asseoir sur la chaise, lorsque la chaise n'en a pas, ne renvoie à rien si ce n'est à un vide sémantique. Les tournures enfantines comme „Le papier c'est pour écrire, le chat c'est pour le rat. Le fromage c'est pour griffer” ne correspondent pas à des habitudes de langage d'adulte. La dissociation entre syntaxe et lexique et l'emploi des mots incongrus amusent. Les comparaisons sont

grammaticalement respectées, mais quelles comparaisons ! : j'aime mieux un oiseau dans un champ qu'une chaussette dans une brouette. C'est le décalage entre les deux parties de la phrase qui surprend, il n'y a pas de comparaison entre, d'une part un oiseau et une chaussette et, d'autre part, une chaussette et une brouette, sauf l'assonance en *ette* bien sûr !

L'écholalie¹ et l'effet de rythme prennent le pas sur le sens. Ce sont bien là des sagesses incongrues qui vont crescendo dans le délire verbal, reçues comme telles, mais dites avec le plus grand sérieux. L'impératif a perdu sa valeur jussive². Il suppose une communication directe entre le locuteur et l'allocutaire, ce qui explique l'absence de pronom personnel. Or, ici, point de communication avec quiconque, les paroles tournent à vide. Pour quoi et pour qui, alors, *Touche pas à ma babouche ! ; Bouge pas la babouche ! ; Touche la mouche, mouche pas la touche ?* Pour l'enchaînement des sonorités, le plaisir de l'écholalie. La matière verbale devient un véritable objet, un objet pétri et prêt à exploser.

Si le non-sens est la loi, si la matière verbale se décompose, restent les phénomènes. Les allitérations et les assonances structurent désormais le discours et deviennent une véritable cascade sonore. Les „kakatoes” de M. Smith ouvrent la cacophonie, les „cacades” de Mme Smith leur font écho, suivis des *Cactus, coccys ! cocus ! cocardard ! cochon !* de Mme Martin : l'enchaînement n'aura pas de fin. L'allitération en [k] se fait bousculer par l'assonance en [u], puis les [b] s'en mêlent, l'alphabet tente péremptoirement une conclusion, mais seule une onomatopée - *Teuff, teuff ...* - devait parachever cette désintégration du langage avant le finale à quatre voix.

*L'écriture finale fait du non-sens le creuset des sens possibles*³. *La Cantatrice chauve* est une pièce sans fin véritable puisque les Martin reprennent les premières répliques des Smith ; les couples sont interchangeables. Le langage, sans cesse malmené dans cette pièce, échoue dans sa fonction première qui est de nommer. Lorsque les Smith évoquent Bobby Watson, Ionesco s'amuse à créer un quiproquo inextricable. Tus les Watson sont commis voyageurs. Comme ils ont le même prénom, la même profession, rien ne permet de les différencier : *De quel Bobby Watson parles-tu ?*, demande avec effroi M. Smith à sa femme. Ionesco

¹ répétitions automatiques de paroles d'un interlocuteur qui produisent des effets de jeux sonores.

² se dit d'un énoncé exprimant un ordre, sans nécessairement utiliser le mode impératif.

³ Cécillon, M., *La cantatrice chauve*, Gallimard, 1993, p. 114

systématisera le procédé, sous un mode ludique, dans un de ses *Contes pour enfants de moins de trois ans*.

Le début de la conversation respectait l'harmonie des couples – on pouvait noter une alliance des Smith contre les Martin à cause de leur retard : *Il y a quatre heures que nous vous attendons*, mais peu à peu les rapports de force vont se modifier et perturber cette harmonie. Les femmes font montre d'un raisonnement empirique qui s'appuie sur la situation présente vécue par Mme Smith : *L'expérience nous apprend que lorsqu'on entend sonner à la porte, c'est qu'il n'y a personne*. Mme Martin soutient son hôtesse dès sa première réplique et cet accord féminin évolue à peu près vers une agressivité à l'endroit des hommes : *Ah, ces hommes qui veulent toujours avoir raison et qui ont toujours tort !*, s'exclame Mme Smith. La tension va crescendo et aboutit à une critique de la personnalité des maris respectifs :

Mme Smith : - Il ne veut pas en démordre.

Mme Martin : - Mon mari est aussi très têtu.

L'entêtement des femmes à vouloir faire d'une situation vécue immédiatement une vérité générale et absolue confie ici à l'absurde. Le lecteur spectateur pense de façon rationnelle, comme M. Smith, que lorsqu'on sonne à la porte ... il y a quelqu'un ! Le raisonnement de M. Smith, fondé sur la théorie et la logique, manifeste un goût évident pour la déduction. Cette aptitude a déjà été mise à l'épreuve lors de la première scène avec l'anecdote du docteur Mackenzie, la métaphore filée de la marine anglaise et la date de naissance des nouveau-nés. Dans la scène VII, le ton de M. Smith est tout aussi prémonitoire que celui de sa femme et l'alliance des hommes contrebalance celle des femmes. Elle ira également jusqu'à l'exaspération à l'endroit des femmes : *Oh ! vous, les femmes, vous vous défendez toujours l'une l'autre*. La déduction perspicace de M. Smith et son raisonnement théorique font preuve d'une réflexion logique ; en revanche, il refuse de tenir compte d'une situation présente et incontournable vécue par les quatre personnages et de l'éventualité d'une blague. Finalement, sa logique ressortit, elle aussi, à l'absurdité de la discussion.

En ce qui concerne ces deux couples, aucune communication verbale ne ressort de leur discours, ils ne semblent pas avoir d'identité puisqu'ils la recherchent. Mme Smith précise „des vérités essentielles” à son mari sur sa

famille, ses repas, ... ; les Martin ne se reconnaissent pas d'emblée et partent en quête d'eux-mêmes. Mary se présente dans ses fonctions de bonne, puis dans celles de Sherlock Holmes. Ces personnages s'apparentent à des fantoches ; le Guignol de l'enfance de Ionesco n'est pas loin... Ils ont des difficultés à s'ancrer dans une intrigue et ils ne semblent pas exister véritablement. Ce que l'auteur déplore est le nivellement de l'individualité, l'acceptation par les masses de slogans, d'idées toutes faites qui de plus en plus transforment les sociétés de masses en rassemblements d'automates, dirigés par un pouvoir central.

Les Smith, les Martin ne savent plus parler, parce qu'ils ne savent plus penser, ils ne savent plus penser parce qu'ils ne savent plus s'émouvoir, n'ont plus de passions, ils ne savent plus être, ils peuvent devenir n'importe qui, n'importe quoi car, n'étant pas, ils ne sont que les autres ... ils sont interchangeables : on peut mettre Martin à la place de Smith et vice versa, on ne s'en apercevra pas. Le personnage tragique ne change pas, il se brise : il est lui, il est réel. Les personnages comiques, ce sont les gens qui n'existent pas¹.

Le lecteur spectateur ne peut pas s'identifier à ces pantins ; le *mécanisme plaqué sur du vivant* d'Henri Bergson fonctionne alors pleinement.

L'attente est concrétisée par le temps qui passe – matérialisé par la pendule – mais la temporalité est délirante. L'alternance entre silence et coups de pendule crée un rythme assez lent. M. Smith donne la cadence par ses claquements de langue et les interventions de la femme contribuent à la pesanteur. Mais, quant à savoir l'heure précise ... La première didascalie nous indique dix-sept coups ; Mme Smith nous informe qu'il est neuf heures, mais la suite va de mal en pis. La didascalie suivante précise que la pendule sonne sept fois. Silence. La pendule sonne trois fois. Silence. La pendule ne sonne aucune fois. Le délire temporel s'emballe et n'aura pas de fin. Il s'apparente alors à un mouvement aussi perpétuel que celui de la conversation qui ne commence ni ne finit.

Dérégulant le langage en le plaçant dans des situations qui en rendent absurdes les significations, Ionesco parvient à dénoncer le caractère factice des habitudes sociales, et l'absurdité même du monde où l'homme est jeté

¹ Ionesco, E., *Notes et contre-notes*, Gallimard, coll. *Idées*, 1966, p. 160

sans connaître le sens de sa vie et sans recours à Dieu. La pendule montre que tout est dérégulé et Mrs et Mr Smith, nom très commun en Angleterre, parlent pour ne rien dire, sans vraiment s'écouter. L'absurde de Ionesco, c'est l'étonnement devant le quotidien, la banalité anodine des êtres. Il a indiqué que pour atteindre son but, le théâtre

doit opérer avec de véritables tactiques de choc: la réalité elle-même, la conscience du spectateur, son instrument habituel de pensée, le langage, doivent être renversés, disloqués, retournés, pour qu'ainsi le spectateur rencontre face à face une nouvelle perception de la réalité¹.

Bibliographie :

- Abastado, Cl., *Eugène Ionesco*, Bordas, Paris, 1971
Benmussa, S., *Ionesco*, Seghers, Paris, 1965
Bois, C., *Etude sur Eugène Ionesco : La Cantatrice chauve (Broché)*, Ed. Ellipses Marketing, Collection résonances, avril 2007
Bonnefoy, Cl., *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Eugène Ionesco*, Pierre Belfons, Paris, 1966
Cleynen-Serghiev, E., *La jeunesse littéraire d'Eugène Ionesco*, Puf Ecrivains, 1993
Darcos, X., *Histoire de la littérature française*, Hachette Education, coll. Faire le Point, Paris, 1992
Darcos, X., Boissinot, A., & Tartayre, B., *Le XX^e siècle en littérature*. Paris, Hachette, coll. *Perspectives et confrontations*, 1987
Donnard, J.-L., *Ionesco dramaturge ou l'artisan et le démon*, Lettres modernes, Paris, 1966
Esslin, M. et al., *Théâtre de l'Absurde*, Ed. Buchet Castel, Paris, 1994
Horville, R., "La Cantatrice chauve", "La Leçon". *Ionesco*, Hatier, Paris, 1993
Huber, E., *Les procédés comiques dans le théâtre de Ionesco*, Gallimard, Paris, 1969
Hubert, M.-C., *Eugène Ionesco*, Seuil, Paris, 1990
Hubert, M.-C., *Le Théâtre*, Armand Colin/HER, Paris, 2003
Hubert, M.-C., *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Beckett, Ionesco, Adamov*, Corti, 1987
Vernois, P., *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Klincksiek, Paris, 1972

¹ Esslin, M. et al., *Théâtre de l'Absurde*, art. *Eugène Ionesco : Théâtre et anti-théâtre*, Ed. Buchet Castel, Paris, 1994, p. 135