

HALINA CHMIEL-BOŹEK

# MARIONNETTES DOULOUREUSES

Analyse qualificative et fonctionnelle  
des personnages dans les drames  
d'Eugène Ionesco





# MARIONNETTES DOULOUREUSES

**Uniwersytet Pedagogiczny  
im. Komisji Edukacji Narodowej  
w Krakowie**

**Prace Monograficzne 908**

**HALINA CHMIEL-BOŻEK**

# **MARIONNETTES DOULOUREUSES**

Analyse qualificative et fonctionnelle  
des personnages dans les drames  
d'Eugène Ionesco

Recenzenci

prof. dr hab. Krystyna Modrzejewska

dr hab. Czesław Grzesiak

Redakcja: Wojciech Prażuch

Projekt okładki: Janusz Schneider

Łamanie: Jadwiga Czyżowska-Maślak

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2019

ISSN 0239-6025

ISBN 978-83-8084-313-4

e-ISBN 978-83-8084-314-1

DOI 10.24917/9788380843134

Wydawnictwo Naukowe UP

30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2

tel./faks: 12-662-63-83, tel.: 12-662-67-56

e-mail: wydawnictwo@up.krakow.pl

Zapraszamy na stronę internetową:

<http://www.wydawnictwoup.pl>

Druk i oprawa: Zespół Poligraficzny WN UP

*À la mémoire du Professeur Aleksander Abłamowicz*

*Pour l'œuvre théâtrale la perfection consiste  
dans la création des personnages jouissant  
d'une existence complexe et mystérieuse  
comme celle d'une personne, dépassant  
chaque interprétation et provoquant  
toujours de nouvelles interprétations*

Henri Gouhier

## Introduction

En 1991, avec la publication de *Théâtre complet* aux Éditions Gallimard dans la « Bibliothèque de la Pléiade », l'œuvre ionescienne s'inscrit, pour toujours, dans le canon « classique » de la littérature française<sup>1</sup>. Le dramaturge, membre de l'Académie Française depuis 1970<sup>2</sup> et « auteur phare de la modernité »<sup>3</sup>, est reconnu comme créateur de la nouvelle esthétique théâtrale et comme une grande autorité littéraire. Pourtant, sa voie vers le succès était tellement dure et compliquée que le dramaturge lui-même l'a caractérisée comme étant une « errance en aveugle dans une forêt illimitée »<sup>4</sup>. Combien d'années de batailles, de disputes, de polémiques. Toute sa carrière littéraire a été marquée de cet entrecroisement incessant d'échecs et de petites réussites. La « première moitié »<sup>5</sup> de sa production littéraire, dès la représentation de *La Cantatrice*

---

1 « Eugène Ionesco connu à la fin de sa vie cette consécration d'être le premier auteur à être publié de son vivant dans la prestigieuse bibliothèque de la Pléiade », <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/eugene-ionesco> (la page consultée le 14 février 2019).

2 Nous soulignons ici l'année 1970, quoique divers ouvrages citent soit l'année 1970 soit 1971. Les différences résultent, sans doute, de la date de l'élection de Ionesco à l'Académie (le 22 janvier 1970) et de celle de son discours de réception (le 25 février 1971).

3 J. Guérin, *Ionesco et le théâtre de son temps*, [in :] N. Giret (dir.), *Ionesco*, Éditions Gallimard, Paris 2009, p. 43.

4 E. Udalska, *Laudatio Eugène Ionesco Docteur Honoris Causa de l'Université de Silésie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1993, p. 20.

5 Souvent les critiques divisent l'œuvre ionescienne en deux parties. Pour les caractériser généralement, Marie-Anne Charbonnier emploie deux sous-titres très signifiants à savoir : « Le premier Ionesco » et « Le retour de l'humanisme » (M.-A. Charbonnier, *Esthétique du théâtre moderne*, Armand/Colin/Masson, Paris 1998). Michel Corvin procède d'une façon pareille en distinguant : « Le théâtre de l'absurde » et « L'engagement humaniste » (M. Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*,

*chauve* jusqu'à l'apparition de *Rhinocéros*, constitue la meilleure illustration de cette montée difficile. « Eugène Ionesco a parcouru, en 10 années, un chemin triomphal. Il peut être fier de lui »<sup>6</sup>, écrit Philippe Sénart. D'abord, ses pièces n'ont été représentées que sur de petites scènes de la rive gauche, pour que, dix années après ses débuts, Ionesco obtienne de « J.-L. Barrault [...] le Théâtre de France pour y créer *Rhinocéros* [...] en attendant la consécration suprême, celle de la Comédie Française, en 1966, lors de la création de *La Soif et la Faim* »<sup>7</sup>, souligne Étienne Frois. Il en résulte que quoique difficile, c'était une montée triomphale, féconde et riche d'expérience. Non sans raison, Eleonora Udalska écrit qu'« il n'est pas facile de présenter les succès artistiques de l'un des plus illustres créateurs du théâtre moderne. En effet, il s'agit d'une personnalité riche et universelle au point que chaque tentative de généralisation devient par sa nature même une simplification »<sup>8</sup>. Nous sommes du même avis. Toutefois, le dramaturge a non seulement adhéré à la renommée mondiale, mais il a, en même temps, réussi à créer un mythe. Il semble donc qu'il est parvenu à accomplir l'idéal d'Artaud, selon lequel « créer des mythes, voilà le véritable objet du théâtre »<sup>9</sup>. L'œuvre ionescienne constitue un phénomène littéraire dont on a beaucoup parlé et dont on parle jusqu'aujourd'hui (vingt-cinq ans après la mort du dramaturge)<sup>10</sup>.

D'une part, on pourrait même constater qu'on en a trop parlé, tellement les relations et les opinions sur son œuvre sont divergentes et

---

Bordas, Paris 1995). Claude Bonnefoy conclut ce phénomène bien à propos en écrivant : « s'il y a eu plusieurs manières d'Eugène Ionesco, elles sont comme les représentations ou les figures différentes d'un même univers, les phases parfois opposées mais se répondant toujours d'une même expérience, celle d'un homme déchiré entre la vie et le rêve et qui trouve son lieu dans l'écriture » (E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Gallimard, Paris 1996, pp. 8–9).

6 Ph. Sénart, *Ionesco*, Éditions Universitaires, Paris 1964, p. 37.

7 É. Frois, *Rhinocéros*, Hatier, Paris 1970, p. 11.

8 E. Udalska, *Laudatio Eugène Ionesco Docteur Honoris Causa...*, p. 20.

9 M. Autrand, *Le dramaturge et ses personnages*, Lettres Modernes, Paris 1987, p. 3 (cité d'après A. Artaud, *Le théâtre et son double*).

10 À titre d'exemple, nous pouvons citer quelques ouvrages publiés déjà au XXI<sup>e</sup> siècle : A. Laignel-Lavastine, *Cioran, Eliade, Ionesco. L'oubli du fascisme*, Presses Universitaires de France, Paris 2002 ; A. Le Gall, *Eugène Ionesco. Mise en scène d'un existant spécial en son œuvre et en son temps*, Flammarion, Paris 2009 ; N. Giret (dir.), *Ionesco*, Gallimard, Paris 2009 ; R. Balaita, *Le discours théâtral d'Eugène Ionesco. L'énonciation entravée*, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon 2010 ; M. Schöne, *Le théâtre d'Eugène Ionesco. Figures géométriques et arithmétiques*, L'Harmattan, Paris 2010 ; J. Guérin, *Dictionnaire Eugène Ionesco*, Éditions Champion, Paris 2012 ; Ph. Chavanne, *La Dramaturgie onirique d'Eugène Ionesco*, Edilivre, Saint-Denis 2015.

contradictaires, ce que le dramaturge lui-même a plusieurs fois souligné en écrivant, par exemple :

J'appris ainsi que j'avais du talent : un peu, beaucoup, passionnément, pas du tout ; que j'avais de l'humour ; que j'en étais absolument dépourvu ; que j'étais un maître de l'insolite, un tempérament mystique ; que mes pièces avaient des prolongements métaphysiques ; que [...] j'étais, dans le fond, un esprit réaliste, psychologue, un bon observateur du cœur humain, et que c'est en ce sens que je devais diriger ma création ; que j'étais assez flou ; que j'avais une écriture nette, claire ; que j'avais une langue pauvre ; une langue riche [...]. Je pris ma tête dans les mains. Je me dis qu'il valait mieux écouter un seul juge. Je lus les chroniques successives d'un de mes critiques, choisi au hasard : celui-ci reprochait à mon théâtre d'être trop facile, sans secrets ; deux mois plus tard, le même m'objectait d'être surchargé de lourds et obscures symboles et défiait d'y comprendre quoi que ce soit<sup>11</sup>.

D'autre part, on peut dire qu'on a trop peu (ou trop superficiellement) analysé son théâtre, car on y trouve toujours des aspects impénétrables, oubliés consciemment ou non, ou tout simplement rejetés. Il convient de rappeler que la majorité des essais d'analyse des œuvres ionesciennes datent des années soixante ou du début des années soixante-dix. C'est l'époque où son théâtre est en train de se manifester et ses idées théoriques sont encore en train de se cristalliser. Ainsi, jusqu'à nos jours, en parlant du théâtre ionescien, on se sert de lieux communs, d'étiquettes qui lui ont été attribuées à l'époque. De plus, il faut remarquer que ces clichés ne concernent pas seulement l'œuvre ionescienne. En effet, ils se réfèrent au phénomène théâtral, appelé à l'époque (trop à la hâte, comme il semble aujourd'hui) « théâtre de l'absurde »<sup>12</sup>. Ionesco lui-même blâme ces opinions répandues qui, selon lui, ne possèdent aucune valeur. Il se défend de cette appellation. Il en témoigne un fragment de *Notes et contre-notes* :

---

11 E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, Gallimard, Paris 1962, pp. 66–67.

12 Cette notion, introduite dans l'histoire de la littérature par Martin Esslin (*Théâtre de l'absurde*, Buchet/Chastel, Paris 1963), devient l'un des motifs contre lequel polémique Grzegorz Sinko. Selon celui-ci, le monde représenté dans le théâtre ionescien constitue « un monde possible ». Cette constatation exclut son absurdité (G. Sinko, *Postać sceniczna i jej przemiany w teatrze XX wieku*, Ossolineum, Wrocław 1988, p. 69). Sinko conteste aussi certains résultats des travaux d'Olga et d'Isaak Riewzin sur l'absurdité dans le théâtre ionescien (O. Riewzina, I. Riewzin, « Ionesco jako eksperyment semiotyczny », *Dialog* 1973, n° 3, pp. 112–125). Selon lui, les chercheurs omettent l'analyse du point de vue de la linguistique (G. Sinko, *Kryzys języka w dramacie współczesnym*, Ossolineum, Wrocław 1977, p. 105).

[...] si on me considère comme auteur d'avant-garde, ce n'est pas ma faute. C'est la critique qui me considère ainsi. Cela n'a pas d'importance. Cette définition en vaut une autre. Elle ne veut rien dire. C'est une étiquette<sup>13</sup>.

Il complète sa pensée un peu plus tard en écrivant :

On a dit que j'étais un écrivain de l'absurde ; il y a des mots comme ça qui courent les rues, c'est un mot à la mode qui ne le sera plus. En tout cas, il est dès maintenant assez vague pour ne plus rien vouloir dire et pour tout définir facilement. Si je ne suis pas oublié, dans quelque temps, il y aura un autre mot courant les rues, un autre mot reçu, pour me définir moi et d'autres, sans nous définir<sup>14</sup>.

Le dramaturge dévoile même qu'à l'expression « absurde » il préférerait plutôt « celle d'insolite ou de sentiment de l'insolite »<sup>15</sup>. Nous trouvons une opinion semblable dans l'ouvrage d'Irena Sławińska qui, elle aussi, se déclare pour la notion de « théâtre de l'insolite » qui accentue plutôt l'aspect de l'étrangeté, de la bizarrerie de ce phénomène théâtral<sup>16</sup>.

Il faut mentionner un « grand ouvrage » qui a, avant tout, contribué à constituer et à fixer les clichés concernant la perception du « nouveau théâtre »<sup>17</sup>. Nous pensons à l'ouvrage capital des années soixante, notamment au *Théâtre de l'Absurde* de Martin Esslin, bien qu'on puisse établir toute une liste d'ouvrages similaires<sup>18</sup>. C'est, entre autres, Robert Abirached qui essaie de polémiquer contre cette manière conventionnelle de percevoir et d'analyser les pièces de Ionesco, de Beckett et d'Adamov. Le critique ne renvoie pas, comme il le constate, « dos à dos toutes les interprétations »<sup>19</sup> et les analyses précédentes, mais il reproche quand même à Martin d'avoir soumis les œuvres théâtrales à « une interpréta-

---

13 E. Ionesco, *Notes et contre-notes...*, p. 21.

14 *Ibidem*, p. 194.

15 E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve...*, p. 140.

16 I. Sławińska, *Teatr w myśli współczesnej. Ku antropologii Teatru*, PWN, Warszawa 1990, p. 117.

17 Cf. M. Sugiera, *Metateatralność absurdystów (między antyteatralnymi projektami modernistów a teatrem multimedialnym)*, [in :] M. Borowski, M. Sugiera (dir.), *Teatr absurdu. Nowy czy stary teatr*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, p. 170.

18 À l'occasion, nous pouvons rappeler ici quelques exemples : C. Abastado, *Eugène Ionesco*, Bordas, Paris 1971 ; S. Benmussa, *Eugène Ionesco*, Seghers, Paris 1966 ; M. Corvin, *Le théâtre nouveau en France*, Presses Universitaires de France, Paris 1963 ; E. Jacquart, *Le théâtre de dérision*, Gallimard, Paris 1974 ; Ph. Sénart, *Ionesco*, Éditions Universitaires, Paris 1964 ; G. Serreau, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Gallimard, Paris 1966.

19 R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Bernard Grasset, Paris 1978, p. 430.

tion de bout en bout rationaliste »<sup>20</sup>. Ce qu'Abirached veut accentuer, c'est « l'inévitable retour du sens dans des dramaturgies qui, pour les raisons du monde les plus légitimes et les plus nécessaires, affichent leur irrationalité tout en préservant les privilèges du texte dans le processus de la théâtralité »<sup>21</sup>.

Étant donné la date de la publication de l'ouvrage de Martin (ainsi que des ouvrages mentionnés dans la note n° 18), il devient évident qu'ils n'embrassent qu'une partie de toute la création ionescienne du début jusqu'aux années soixante-dix. Néanmoins, il faut noter un phénomène curieux, à savoir, même si les ouvrages critiques paraissent plus tard, les analyses se bornent souvent à l'examen de la « première manière » de l'œuvre ionescienne et surtout aux pièces révolutionnaires dont on a déjà beaucoup parlé<sup>22</sup>. Ainsi, *La Cantatrice chauve* devient le synonyme de tout le théâtre de Ionesco. Même Grzegorz Sinko divise l'œuvre ionescienne en deux parties, en s'occupant seulement de l'analyse des premières pièces qui, selon lui, offrent une bonne matière à l'examen de « la crise du personnage »<sup>23</sup>. Les critiques semblent s'occuper seulement de ces pièces qui leur servent à illustrer leurs thèses ce qui, en même temps, contribue à éterniser des lieux communs<sup>24</sup>.

Il en résulte que, malgré les apparences, il a longtemps manqué d'ouvrages, ayant déjà une certaine perspective, qui récapituleraient le total du théâtre ionescien. Ce problème est souligné aussi par Małgorzata Sugiera qui constate qu'on néglige toujours le fait que Ionesco se penche sur la découverte de la nouvelle esthétique du drame d'aujourd'hui<sup>25</sup>. Pourtant, nous ne prétendons pas le faire (bien qu'il faille le faire), car il est impossible, dans un travail si court, de pénétrer tous les domaines de la riche et vaste problématique de la création ionescienne. Nous voudrions plutôt nous concentrer sur l'un des aspects d'une large analyse, à savoir sur l'examen du personnage, car comme l'écrit Witold Wołowski

---

20 *Ibidem*, p. 429.

21 *Ibidem*, p. 430.

22 On peut citer, par exemple : M. Bigot, M.-F. Sevéan, *La Cantatrice chauve et La Leçon d'Eugène Ionesco*, Gallimard, Paris 1991.

23 G. Sinko, *Postać sceniczna i jej przemiany w teatrze XX wieku...*, p. 108 (Sinko analyse : *La Cantatrice chauve*, *La Leçon*, *Les Chaises*, *Victimes du devoir*, *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, *Jacques ou la Soumission*).

24 Les ouvrages de Féal et de Hubert peuvent être considérés comme des exceptions, car ils contiennent des analyses de toutes les pièces ionesciennes (G. Féal, *Ionesco un théâtre onirique*, Imago, Paris 2001, M.-C. Hubert, *Eugène Ionesco*, Éditions du Seuil, Paris 1990).

25 M. Sugiera, « Inny Ionesco », *Dialog* 1994, n° 5, p. 144 (il s'agit, bien sûr, du drame des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix).

« la matière première du texte théâtral ce sont les personnages »<sup>26</sup>. À ce propos, nous pouvons rappeler encore l'opinion de Jean-Pierre Ryngaert pour qui le personnage dans la fiction théâtrale est « comme une marque unificatrice des procédures d'énonciation, comme un vecteur essentiel à l'action, comme un carrefour du sens »<sup>27</sup>.

Quel que soit le poids de ce problème, notre démarche nous paraît assez spécifique, au moins, pour trois raisons. Tout d'abord, nous voulons soumettre à l'analyse toutes les vingt-sept pièces ionesciennes publiées en 1991 en tant que *Théâtre complet* aux Éditions Gallimard. Étant donné l'évolution de l'œuvre ionescienne, sa diversité, non seulement en matière de la forme, mais aussi du point de vue de l'évolution de la thématique, c'est une démarche difficile et ambitieuse.

D'autre part, il faut prendre en considération le rapport négatif du dramaturge envers la critique littéraire, qu'il ne dissimulait d'ailleurs jamais. À titre d'exemple, citons ses paroles :

Je reçois des thèses de doctorat, je reçois des livres sur moi non encore édités, je suis absolument effrayé. Ai-je dit des choses cachées ? Avais-je espéré qu'on ne les comprendrait pas ou qu'on les mettrait sur le dos des personnages ?<sup>28</sup>, se demande-t-il.

Parfois, le dramaturge va encore plus loin en dévoilant tout son dégoût, voire son mépris à l'égard des critiques :

Qui sont, pour un auteur de théâtre, pour moi, par exemple, ces docteurs ? Et bien, ce sont les docteurs doctes et les docteurs moins doctes aussi bien que les docteurs pas doctes du tout. C'est-à-dire, ces critiques, engagés ou enragés, qui ne veulent absolument pas vous admettre tel que vous êtes...<sup>29</sup>

Écrire sur le théâtre ionescien constitue donc, pour nous, une sorte de défi.

Enfin, nous sommes consciente que, comme l'écrit Hamon, « la catégorie du personnage est, paradoxalement, restée l'une des plus obscures de la poétique »<sup>30</sup>. Glaudes, lui aussi, souligne ce fait, en constatant que « toujours discutable et discutée [la notion de personnage] [...] recouvre

---

26 W. Wołowski, « L'absence du personnage de théâtre dans Les Chaises d'Eugène Ionesco et dans Comment va le monde, Mōssieu ? – il tourne Mōssieu ! de François Billetdoux », *Roczniki Humanistyczne* 2000, vol. XLVIII, c. 5, p. 65.

27 J.-P. Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Bordas, Paris 1991, p. 112.

28 E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve...*, p. 59.

29 *Idem*, *Notes et contre-notes...*, p. 47.

30 Ph. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, [in :] G. Genette, T. Todorov (dir.), *Poétique du récit*, Éditions du Seuil, Paris 1977, p. 116.

des projets critiques fort dissemblables et demeure souvent floue, engendrant des utilisations grossières ou abusives »<sup>31</sup> ; il le répète encore dans ses travaux postérieurs en écrivant que « l'“évidence” du personnage cache trop souvent les flottements de sa définition »<sup>32</sup>. Dans le théâtre, ce problème paraît encore plus compliqué vu, entre autres, le double statut du personnage théâtral souligné par Anne Ubersfeld<sup>33</sup> ou, en d'autres termes, la différence entre « le personnage lu et le personnage vu » dont parle Patrice Pavis<sup>34</sup>. Pour saisir la complexité du problème, citons la définition du personnage théâtral d'après Robert Abirached :

Dessiné en creux et en reliefs, masque nu fait de parole circonscrite dans l'efficacité d'un acte, réel dans la fiction et fictif dans la réalité, habitant d'un espace figuré, mais matériel, et d'un temps hyperbolique, qui est une vraie durée, soumis à la loi exclusive du paraître et laissant à qui le perçoit la charge de le définir, gouverné par l'organisation d'une fable qui le dépasse et gardant ouvertes toutes ses virtualités, voilà le personnage de théâtre<sup>35</sup>.

Rappelons encore l'opinion de Michel Autrand :

[...] le personnage en somme n'agit jamais sans un arrière plan qu'il est indispensable et point trop difficile de déterminer. Les personnages comme l'intrigue tout entière vivent sur deux plans, pleinement conformes en cela à l'idéal du théâtre symboliste. [...] Il y a le texte et sa traduction, il y a le texte

---

31 P. Glaudes, Y. Reuter (dir.), *Personnage et histoire littéraire. Actes du colloque de Toulouse 16/18 mai 1990*, Presses Universitaires de Mirail, Toulouse 1991, p. 7.

32 P. Glaudes, Y. Reuter, *Le personnage*, Presses Universitaires de France, Paris 1998, p. 3.

33 Selon Anne Ubersfeld, « la notion même de personnage est rendue confuse par la double nature du personnage de théâtre, être de fiction auquel vient se conjoindre un être vivant. Le personnage est un être de papier auquel devra correspondre un artiste : double statut d'un être de fonction – sujet d'un discours fictionnel –, et d'un être réel et concret, le comédien » (A. Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Éditions du Seuil, Paris 1996, p. 65). Le même problème est souligné par Jacques Jouet qui écrit : « Si le personnage dans le roman est, au moment de la lecture, un personnage + (personnage + lecteur touché par lui, en relation), dans le théâtre, il y a un ajout de taille : il y a le personnage + + (personnage + acteur + spectateur touché par eux, en relation) » (J. Jouet, « L'acteur en plus », *Atelier du Roman* 2003, juin, p. 100).

34 La définition du personnage théâtral est analysée par Patrice Pavis. Celui-ci écrit : « Le statut du personnage de théâtre, c'est d'être incarné par l'acteur, de ne plus se limiter à cet être de papier dont on connaît le nom, la longueur des tirades et quelques informations directes [...] ou indirectes. Le personnage scénique acquiert, grâce au comédien, une précision et une consistance qui le font passer de l'état virtuel à l'état réel et iconique... » (P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris 1996, p. 250).

35 R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne...*, p. 66.

et l'au-delà du texte, il y a le personnage et ce considérable accroissement de sens qu'il implique avec lui<sup>36</sup>.

Étant donné ces définitions, diverses difficultés de la détermination du personnage deviennent évidentes. Pourtant, malgré tout, nous essayerons de décrire et de définir le personnage ionescien, en nous rendant compte, entre autres, du sens caché que peut englober cette construction.

Pour l'instant, rappelons seulement quelques caractéristiques répandues concernant les personnages ionesciens. Selon Kenneth Tynan, « Ionesco a créé un monde de robots solitaires, conversant entre eux en dialogues pareils à ceux des "Comics pour enfants", – dialogues parfois désopilants, parfois évocateurs, souvent ni l'un ni l'autre, et qui, alors, distillent un profond ennui. Les pièces de M. Ionesco sont comme les histoires de chiens qui parlent : on ne peut guère les entendre deux fois »<sup>37</sup>. En caractérisant le personnage créé par Ionesco, Emmanuel Jacquart va encore plus loin et écrit qu'« il s'agirait plutôt d'anti-héros. Loin d'être solitaire ou exemplaire, son action s'insère dans la banalité quotidienne ou dans le monde caricatural de la farce. Le surhumain cède le pas au subhumain »<sup>38</sup>. L'avis de Jean-Luc Dejean est semblable. Celui-ci écrit : « cet anti-héros grotesque ou inquiétant s'engage dans une action de plus en plus rapide, jusqu'à un tournoiement, un tourbillonnement de mots et d'objets »<sup>39</sup>. Considérons enfin les caractéristiques faites par le dramaturge lui-même : « Personnages sans caractère. Fantoches. Êtres sans visages. Plutôt : cadres vides auxquels les acteurs peuvent prêter leur propre visage, leur personne, âme, chair et os »<sup>40</sup>.

Il devient indéniable qu'en nous appuyant sur les expériences des chercheurs et des théoriciens du drame, nous sommes capable d'opérer une étude du personnage ionescien d'une façon plus « méthodique ». Ainsi allons-nous commencer par quelques précisions sur la théorie du personnage que nous allons adopter. Or, d'après Philippe Hamon, « le personnage est une construction du texte »<sup>41</sup>, et c'est le personnage textuel, le personnage « lu » qui nous intéressera. L'essai de l'analyse de la représentation du personnage ionescien nous forcerait à trop élargir le champ de

---

36 M. Atrand, *Le dramaturge et ses personnages...*, p. 41.

37 E. Ionesco, *Notes et contre-notes...*, pp. 70–71 (cité d'après T. Kenneth, *Ionesco : homme du destin ?*).

38 E. Jacquart, *Le théâtre de dérision...*, p. 117.

39 J.-L. Dejean, *Le théâtre français depuis 1945*, Fernand Nathan, Paris 1987, p. 72.

40 E. Ionesco, *Notes et contre-notes...*, p. 161.

41 Ph. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, [in :] G. Genette, T. Todorov (dir.), *Poétique du récit...*, p. 145.

notre investigation, nous la rejetons donc tout à fait consciemment. À ce propos, nous pouvons signaler seulement que la question du choix entre l'analyse du texte scriptural et l'analyse du texte-représentation préoccupe toujours les critiques qui s'occupent des textes dramatiques<sup>42</sup>. Pour justifier notre point de vue, citons l'argumentation de Witold Wołowski pour qui le choix du texte scriptural, c'est-à-dire du texte « lu », paraît évident – pour trois raisons :

[...] 1) le texte de théâtre n'est au départ qu'un texte à représenter ; il n'est pas né représenté ; 2) le texte scriptural est la seule réalité qui possède une existence unique et intangible, donc c'est la seule réalité qui peut être légitimement prise en compte par la recherche littéraire ; 3) comme il n'y a pas de mise en scène innocente, toute représentation concrète, est une interprétation ; or il semble infondé d'examiner une œuvre qui est à la fois œuvre et son propre interprétation<sup>43</sup>.

Irena Sławińska, elle aussi, évoque le problème du choix, en aboutissant à la même constatation. Elle considère que le texte dramatique constitue un seul « invariable » qu'on peut soumettre à l'analyse<sup>44</sup>. De même pour Jean-Pierre Ryngaert, l'analyse du texte et l'analyse de la représentation sont deux démarches différentes, même si elles sont souvent complémentaires. Il ajoute que « lire le texte de théâtre est une opération qui se suffit à elle-même, hors de toute représentation effective »<sup>45</sup>. Ajoutons encore que selon Christine Montalbetti, « l'édition même des pièces de théâtre manifeste bien qu'elles s'offrent à la lecture, qui est l'une des formes de leur actualisation »<sup>46</sup>. Dans ce contexte, nous pouvons

---

42 Kowzan, par exemple, souligne la richesse des significations du texte – représentation : « on trouve [...] toujours une signification au bout du processus de la création, même si le créateur est ici en position du spectateur » (T. Kowzan, *Sémiologie du théâtre*, Nathan, Paris 1992, p. 181). Il s'agit bien sûr de la création scénique. Kowzan accentue aussi « un écart notable entre le statut et le fonctionnement du référent du récepteur d'un signe (le spectateur) et le statut du référent du créateur ou de l'émetteur du signe (*Ibidem*, pp. 54–55). Dans ses travaux postérieurs, le critique défend le point de vue opposé au nôtre, en proposant de « considérer l'acteur incarnant un personnage comme signe ou plutôt macrosigne, une entité signifiante à plusieurs facettes. Signe ayant un signifiant (être humain réel) et un signifié (idée du personnage). Dès qu'il y a un signe, il doit y avoir un ou plusieurs référents. Référents qui, dans l'esprit du spectateur, c'est-à-dire récepteur du spectacle, permettent de déchiffrer ce signe » (T. Kowzan, « L'identité du personnage théâtral : de l'anonymat à l'autoréférence », *Semiotica* 2000, vol. 130, n° 3/4, p. 272).

43 W. Wołowski, « L'absence du personnage de théâtre »..., pp. 28–29.

44 I. Sławińska, *Teatr w myśli współczesnej...*, p. 211.

45 J.-P. Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre...*, pp. 23–24.

46 Ch. Montalbetti (dir.), *Le personnage*, Éditions Flammarion, Paris 2003, p. 29.

citer encore une opinion plus récente, celle de Tomasz Kaczmarek, selon qui « le texte dramatique n'appartient pas seulement aux arts de la scène [...], il fait aussi partie intégrante de la littérature »<sup>47</sup>. Lors de notre analyse, nous essayerons de rester le plus près possible du texte.

Quant au choix de la méthode, rappelons les paroles de Philippe Hamon selon qui, la méthode de l'analyse du personnage relève « peut-être plus que tout autre objet d'étude, d'une décision arbitraire de l'analyste »<sup>48</sup>. Pour réaliser notre démarche, nous allons donc examiner les personnages ionesciens dans la perspective de la sémiologie, quoiqu'il faille noter que « l'analyse sémiologique du personnage n'épuise pas le tout personnage : il est toujours une figure complexe »<sup>49</sup>. Nous limiterons notre champ d'investigation, en acceptant cette méthode sans oublier qu'elle peut posséder quelques inconvénients. Comme l'écrit Pierre Glaudes, c'est « la conception sémiologique qui condamne le personnage à n'être plus qu'un être de langage »<sup>50</sup>, « fait des mots, des mots des autres », comme l'ajoute Irena Sławińska<sup>51</sup>, « un être de mots plongé dans un univers de langue », comme le conclut enfin Julie Sermon<sup>52</sup>. Ainsi, nous traiterons le personnage ionescien en tant que « point de croisement ou plus exactement de rabattement du paradigme sur le syntagme [...] [ou, autrement dit, en tant que] lieu géométrique de structures diverses, avec une fonction dialectique de médiation »<sup>53</sup> car, comme l'écrit Anne Ubersfeld, « le travail d'une sémiologie du personnage est de le montrer justement comme divisible, échangeable : à la fois articulé en éléments et lui-même élément d'un ou plusieurs ensembles paradigmatiques »<sup>54</sup>. Pour éclaircir cette conception, Ubersfeld se sert d'une comparaison : « aussi peu inséparable que l'atome, [le personnage] est comme lui composé d'unités plus petites, et comme lui, il entre en composition avec d'autres éléments »<sup>55</sup>. Nous retrouvons une définition semblable du personnage dans l'ouvrage

---

47 T. Kaczmarek, *Le personnage dans le drame français du XX<sup>e</sup> siècle face à la tradition de l'expressionnisme européen*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010, p. 23.

48 Ph. Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans « Les Rougon – Macquart » d'Emile Zola*, Librairie Droz, Genève 1998, p. 19.

49 A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Éditions Sociales, Paris 1977, p. 130.

50 P. Glaudes, Y. Reuter, *Le personnage...*, p. 16.

51 I. Sławińska, *Teatr w myśli współczesnej...*, p. 55 (cité d'après J.-M. Domenach, *Le retour du tragique*).

52 J. Sermon, « Le personnage contemporain et ses états... (de paroles) », *Pratiques* 2003, n° 119/120, p. 123.

53 A. Ubersfeld, *Lire le théâtre...*, p. 124.

54 *Ibidem*, p. 126.

55 *Ibidem*, p. 126.

de Pierre Glaudes, selon qui le personnage « peut être défini comme une « unité intégrée » [...] qui intègre elle-même « des unités de niveau(x) inférieur(s), s'organise en système avec des unités de même niveau et permet de construire les configurations sémantiques du texte »<sup>56</sup>.

En développant les raisons du choix de la méthode sémiologique, nous pouvons nous reporter aussi aux paroles décrivant les personnages claudéliens :

C'est en vain que l'on essaierait de leur accrocher une étiquette dans le dos. Ils ne sont pas du tout à la place d'une idée quelconque qui se serait vêtue artificieusement d'une chair d'emprunt pour nous mieux convaincre. Comme la plupart des mots du langage, ils ont chacun plusieurs sens. Cela dépend de la manière dont ils sont utilisés dans la phrase, dans le discours qu'est le drame entier. Ils sont appelés comme les mots eux-mêmes par la nécessité de l'expression. C'est pourquoi Claudel ne s'intéresse pas à la psychologie de ses personnages, sinon dans la mesure où il s'inquiète de l'étymologie d'un mot avant de l'employer. Ce qui compte, c'est son poids, c'est sa présence, c'est la manière dont il occupe, grande ou petite, la place qu'il doit remplir<sup>57</sup>.

Nous allons voir si ces constatations peuvent être aussi appliquées aux personnages ionesciens. Le mépris de Ionesco envers le théâtre psychologique est d'ailleurs connu. Il faut « éviter la psychologie ou plutôt lui donner une dimension métaphysique. Le théâtre est dans l'exagération extrême des sentiments, exagération qui disloque la plate réalité quotidienne »<sup>58</sup>, écrit-il. Le rapport du dramaturge à l'égard de l'analyse littéraire psychologisante se manifeste aussi à travers les paroles de Nicolas d'Eu, l'un des personnages de *Victimes du devoir*, qui dit :

Nous abandonnerons le principe de l'identité et de l'unité des caractères, au profit du mouvement, d'une psychologie dynamique... Nous ne sommes pas nous-mêmes... La personnalité n'existe pas. Il n'y a en nous que des forces contradictoires ou non contradictoires... [...] Les caractères perdent leur forme dans l'informe du devenir. Chaque personnage est moins lui-même que l'autre (9, p. 242)<sup>59</sup>.

---

56 P. Glaudes, Y. Reuter, *Le personnage...*, p. 41 (cité d'après Y. Reuter, *L'importance du personnage*).

57 M. Autrand, *Le dramaturge et ses personnages...*, p. 40 (cité d'après J. Madaule, *Claudel et le langage dramatique*).

58 E. Ionesco, *Notes et contre-notes...*, p. 13.

59 En raison du nombre considérable des citations qui viennent des pièces ionesciennes, nous n'allons pas les marquer dans les notes au bas de la page, mais dans le texte entre parenthèses : le numéro de la pièce (selon la chronologie proposée dans *Théâtre complet*, Éditions Gallimard, Paris 1991, voir : Bibliographie) et le numéro de la page.

Ses personnages sont dépourvus de psychologie, ce qui signifie qu'il faut chercher ailleurs la clé de leur analyse<sup>60</sup>. En fait, Ionesco répète plusieurs fois que la critique ne peut être ni psychologique ni politique, en revendiquant, en même temps, « un système de critique approprié à l'œuvre »<sup>61</sup>.

Nous allons donc nous occuper de la signification des personnages de Ionesco dans la construction de son œuvre. Pour réaliser notre but, il faudra confronter les résultats de nos recherches avec les opinions répandues, et, à la fois, contradictoires aux nôtres. Ainsi, nous serons obligée, par exemple, de polémiquer sur les opinions de Jean Starobiński selon qui : « le structuralisme s'oppose à la conviction fort répandue qui veut que l'esprit du temps soit marqué par l'incohérence, l'absurde... et suppose, de la part de l'observateur, un pari en faveur du sens, une option pour l'intelligibilité. Le structuralisme est une réfutation de la facile dramaturgie de l'absurde »<sup>62</sup>. Cette affirmation est d'ailleurs tout à fait contradictoire à celle de Robert Abirached, d'après qui la « nouvelle dramaturgie » n'exclut pas de calculs ; en plus, elle possède sa propre logique « que la logique ne connaît pas [et] en se dérochant au joug de la rationalité, elle consent du même coup au contrôle d'une raison qui lui est [...] intérieure »<sup>63</sup>. L'opinion d'Abirached semble déjà annoncer les idées de Grzegorz Sinko sur la « logique » dans le « théâtre de l'absurde ». Notons seulement que ce qui autorise encore notre point de vue, c'est la constatation du dramaturge lui-même qui écrit : « En réalité l'existence du monde me semble non pas absurde mais incroyable, mais à l'intérieur de l'existence et du monde on peut y voir clair, découvrir les lois, établir des règles "raisonnables" »<sup>64</sup>. Nous vérifierons si le même phénomène concerne son théâtre et la construction des personnages ionesciens. Finalement, il

---

60 Notons que l'attitude de Ionesco n'est pas isolée. À ce propos, nous pouvons citer les paroles de Jean-Pierre Ryngaert qui, lui aussi, critique l'approche psychologique. Celui-ci écrit que « cette conception ne prend guère en compte la dimension artistique du personnage, construction volontaire d'un auteur, somme de discours rassemblés autour d'une même identité utile à la fiction. Elle ne fait guère de cas du contexte socio-historique de l'écriture puisqu'elle assimile et juge les valeurs transmises dans le discours d'un personnage en fonction de nos seules valeurs occidentales, définies comme universelles. De fait, elle assimile le personnage à une personne, et toutes les personnes à un modèle implicite reconnu par tous » (J.-P. Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre...*, p. 111).

61 E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve...*, p. 22.

62 D. Bergez, P. Barbéris, *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Bordas, Paris 1990, pp. 187-188 (cité d'après J. Starobiński).

63 R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne...*, p. 416.

64 E. Ionesco, *Notes et contre-notes...*, p. 194.

convient de rappeler les paroles d'Ubersfeld, selon qui, il ne faut pas « se crispier sur une lecture qui ne paraît évidente que parce qu'elle est prise dans un discours appris, traditionnel »<sup>65</sup>. Elle recommande même de se libérer de tout un ensemble de discours sur un texte littéraire, d'éliminer tout le métatexte qui « existe » autour de lui. Nous trouvons une opinion semblable dans l'ouvrage de Ryngaert :

Si nous commençons la lecture d'un texte en sachant déjà comment sera le personnage, nous ne tirerons rien du texte que des justifications plus ou moins utiles à ce que nous voulions déjà construire d'emblée. Nous préférons donc l'hypothèse d'un travail où le personnage se construit en aval, s'élabore progressivement à partir de ce qui est repérable dans le texte<sup>66</sup>.

Un regard original semble donc être tout à fait à propos.

Pour accomplir notre démarche, nous allons procéder à l'investigation des personnages ionesciens, passant de l'analyse qualificative à l'analyse fonctionnelle car, comme l'écrit Philippe Hamon : « toute analyse [...] est obligée, à un moment ou à l'autre, de distinguer entre l'être et le faire du personnage, entre qualification et fonction »<sup>67</sup> ; il le confirme aussi dans ses travaux postérieurs, en écrivant que le personnage « est constitué de la somme des informations données sur ce qu'il est et sur ce qu'il fait »<sup>68</sup>. Pierre Glaudes adopte le même point de vue, en constatant que les personnages peuvent être analysés « selon leur faire (actions, paroles, pensées...), mais aussi selon leur être (leurs autres qualifications) »<sup>69</sup>. De même, Witold Wołowski précise qu'en analysant le personnage, « on se donne pour tâche de repérer les éléments qui le composent et d'inventorier les fonctions qu'il assume »<sup>70</sup>. En d'autres termes, le personnage est considéré comme un véhicule d'action, mais doté d'un portrait.

Ainsi, dans la première partie de notre étude, nous nous concentrons sur l'analyse du personnage ionescien au niveau de la structure de surface. Tout d'abord, on va essayer d'examiner le personnage ionescien en tant que « signifiant discontinu », ce qui montre qu'on va étudier un paradigme d'équivalences à l'aide desquelles le personnage est désigné. Autrement dit, nous allons essayer de répondre à la question de savoir comment le dramaturge nomme ses personnages et si l'on peut justifier

---

65 A. Ubersfeld, *Lire le théâtre...*, p. 122.

66 J.-P. Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre...*, p. 113.

67 Ph. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, [in :] G. Genette, T. Todorov (dir.), *Poétique du récit...*, p. 134.

68 *Idem*, *Le personnel du roman...*, p. 20.

69 P. Glaudes, Y. Reuter, *Le personnage...*, p. 53.

70 W. Wołowski, « L'absence du personnage »..., p. 26.

son choix. Ensuite, nous passerons à l'analyse du personnage en tant que « signifié discontinu », c'est-à-dire en tant que « faisceau d'éléments différentiels »<sup>71</sup>. Dans un premier temps, nous allons réfléchir aux techniques du portrait attribué au personnage ionescien. Ensuite, nous voulons trouver et classer des axes sémantiques pertinents qui renvoient aux personnages ionesciens, en prenant aussi en considération la notion de leur savoir, afin d'établir une hiérarchie entre ces axes, ce qui permettra de structurer le « signifié discontinu » du personnage non seulement pour sa caractérisation en tant qu'entité isolé, mais aussi à l'égard des autres personnages. Cet inventaire ne nous servira pas seulement à juxtaposer des vérités qui semblent évidentes, mais il nous conduira à l'exploration des significations dissimulées.

Dans la deuxième partie, nous nous pencherons sur l'examen du personnage ionescien du point de vue de la structure profonde. Autrement dit, nous nous interrogerons sur les chances de l'analyse fonctionnelle appliquée à l'œuvre ionescienne (sans oublier que, comme le souligne Ubersfeld, l'analyse des fonctions contribue toujours à la découverte de quelque chose de plus, c'est-à-dire à l'exploration des couches idéologiques de l'œuvre<sup>72</sup>). On traitera le personnage comme un élément de la structure syntagmatique. Nous chercherons des situations dramatiques élémentaires, afin de distinguer la répartition caractéristique des forces ou des fonctions qui s'investissent dans des personnages particuliers. Pour définir la fonction syntaxique du personnage ionescien, nous profiterons avant tout de la méthode proposée par Étienne Souriau, ce qui nous amènera à distinguer trois types de personnages que nous analyserons successivement.

---

71 P. Glaudes, Y. Reuter, *Le personnage...*, p. 126 (le terme emprunté à R. Jakobson, *La structure et la forme*, texte de 1960 repris dans *Anthropologie structurale II*, Plon, Paris 1973, pp. 161-162).

72 A. Ubersfeld, *Lire le théâtre...*, p. 74.

## PREMIÈRE PARTIE

# Le statut des personnages ionesciens

*L'image du personnage est l'objet d'un enjeu :  
c'est à travers son développement  
que se passe la communication*

(Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*)

## 1.1 Les fondements théoriques de l'analyse qualificative des personnages ionesciens

Dans la première partie de notre étude, nous allons nous concentrer sur l'analyse qualificative des personnages ionesciens, c'est-à-dire nous allons les appréhender au niveau où « se manifestent les choix lexicaux, syntaxiques, rhétoriques et stylistiques qui interviennent au moment de la mise en texte »<sup>73</sup>. En d'autres termes, nous essayerons de répondre à la question, comment sont les personnages analysés. Comme l'écrit Pierre Glaudes, ce « niveau de surface »<sup>74</sup> est fondamental pour l'étude du personnage, car « c'est de lui qu'on part pour prélever les données signifiantes et c'est vers lui qu'on revient pour vérifier leur interprétation. Le personnage y est constitué par des signes linguistiques, des prédicats aux dimensions variables »<sup>75</sup>.

Pourtant, nous devons nous rendre compte, qu'en traitant le personnage en tant que concept sémiologique, ce que propose Philippe Hamon, il faut le définir comme :

---

73 P. Glaudes, Y. Reuter, *Le personnage...*, p. 57 (cité d'après Y. Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*).

74 O. Ducrot, T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris 1972, p. 313.

Cette notion est utilisée aussi par Claude Chabrol. Celui-ci écrit : « Il y a deux niveaux de fonctions : celui de la structure profonde ou sous-jacente, qui décrira les différents types de réalisation discursive d'une même façon (les espèces) ; les attributs des personnages et la manière dont la fonction est remplie constituent la structure de surface ou manifestation discursive... » (C. Chabrol, *De quelques problèmes de grammaire narrative et textuelle*, [in :] *Idem, Sémiotique narrative et textuelle*, Librairie Larousse, Paris 1973, p. 14). Anne Ubersfeld utilise aussi cette notion, en précisant le point de vue adopté pour son analyse du personnage. Elle écrit que le personnage « peut être considéré comme l'équivalent d'un mot, d'un lexème. Il fonctionne en tant que tel dans les structures syntaxiques : système actantiel (structure profonde), système actériel (structure de surface) » (A. Ubersfeld, *Lire le théâtre...*, p. 127).

75 P. Glaudes, Y. Reuter, *Le personnage...*, pp. 57-58.

[...] une sorte de morphème doublement articulé, morphème migratoire manifesté par un signifiant discontinu (un certain nombre de marques) renvoyant à un signifiant discontinu (le « sens » ou la « valeur » du personnage) ; il sera donc défini par un faisceau de relations de ressemblance, d'opposition, de hiérarchie et d'ordonnement (sa distribution) qu'il contracte, sur le plan du signifiant et du signifié, successivement ou/et simultanément, avec les autres personnages et éléments de l'œuvre<sup>76</sup>.

Dans ses travaux postérieurs, ce chercheur va encore plus loin en discernant deux sortes d'unités qui sont à l'origine de « l'effet-personnage », à savoir « nom, prénom, surnoms, titres (appellations), et portraits et fiche biographique (descriptions) »<sup>77</sup>. D'ailleurs, Hamon n'est pas le seul qui souligne la nécessité d'une démarche binaire pour définir le statut du personnage de fiction. À ce propos, nous pouvons signaler l'opinion de Lorenzo Menoud qui aboutit à une conclusion semblable en constatant qu'il faut « d'abord examiner le fonctionnement des noms propres dans la fiction pour voir ensuite comment un être incomplet aux propriétés nécessairement limitées doit être traité »<sup>78</sup>. Notre analyse qualificative va donc se dérouler à double voie. Tout d'abord, nous allons observer les personnages ionesciens en tant que « signifiant discontinu », ce qui nous conduira ensuite à leur examen en tant que « signifié discontinu ».

En tout cas, il ne faut pas oublier, ce qu'accentue d'ailleurs Hamon, que « cette distinction signifiant-signifié n'est retenue que par commodité pour l'analyse »<sup>79</sup>. Nous allons voir que le signifiant et le signifié du personnage se lient, en se complétant mutuellement. Le point de vue de Saul Kripke s'avère être similaire. Le terme de « désignateur » que nous allons employer pour analyser les signifiants des personnages ionesciens, couvre à la fois « les noms et les descriptions »<sup>80</sup>. Thomas Pavel, lui aussi, avoue qu'on identifie souvent les personnages à travers leurs propriétés. Il ajoute que « selon un point de vue assez répandu, les noms propres sont

---

76 Ph. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, [in :] G. Genette, T. Todorov (dir.), *Poétique du récit...*, pp. 124–125.

77 *Idem*, *Le personnel du roman...*, p. 157.

78 L. Menoud, « Qu'est-ce qu'un personnage de fiction ? », *Revue de théologie et de philosophie* 2003, n° 135, p. 137.

79 Ph. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, [in :] G. Genette, T. Todorov (dir.), *Poétique du récit...*, p. 146.

80 S. Kripke, *La logique des noms propres*, Les Éditions de Minuit, Paris 1982, p. 13. Il faut ajouter que le chercheur admet comme correcte la thèse suivante : « À chaque nom ou expression désignative « X » correspond un faisceau de propriétés, à savoir la famille des propriétés  $\Phi$  telles que A [le locuteur] croit «  $\Phi X$  » » (*Ibidem*, p. 51)

des abréviations d'ensembles (ou de familles) de descriptions définies »<sup>81</sup>. De même, selon Pierre Glaudes, les unités linguistiques qui désignent les personnages « servent de support aux qualifications qui définissent leurs propriétés et aux actions qui régissent leurs transformations »<sup>82</sup>. Notons que les désignateurs rigides, attachés à des individus, continuent de s'y référer, même si leurs propriétés changent ou sont inconnues : « une fois attaché à un être, un nom propre y réfère malgré les changements possibles des propriétés de cet être, et, *a fortiori*, malgré les variations qui affectent notre connaissance de l'objet en question »<sup>83</sup>, écrit Pavel. Or, il faudra observer comment les signifiants discontinus des personnages ionesciens sont complétés et remplis de signification grâce à leurs signifiés discontinus, suivant la conception proposée par Hamon selon laquelle : « la première apparition d'un nom propre non historique introduit dans le texte une sorte de "blanc" sémantique [...]. Ce signe vide va se charger progressivement [...] d'une signification. [...] [En conséquence], morphème "vide" à l'origine [...] ne deviendra "plein" qu'à la dernière page du texte »<sup>84</sup>. Nous allons vérifier donc si les signifiants vides de signification, attribués aux personnages ionesciens au début des pièces, finalement deviennent vraiment « pleins ». Ajoutons que nous n'allons envisager les désignateurs des personnages ionesciens que « comme un moyen extérieur de caractériser le personnage », ce que d'ailleurs propose Michel Autrand<sup>85</sup>.

Quel que soit le résultat de notre démarche, en raison de la clarté de l'étude, nous allons tout d'abord essayer de distinguer ces deux approches et commencer par l'étude du signifiant des personnages ionesciens, c'est-à-dire par l'examen de cet « ensemble dispersé de marques que l'on pourrait appeler [leur] étiquette "sémantique" »<sup>86</sup>. Le choix du signifiant est considéré comme capital. N'oublions pas que cette étiquette « constitue et construit le personnage »<sup>87</sup>. À ce propos, il suffit de rappeler les paroles d'André Gide qui constate que « les personnages demeurent inexistantes aussi longtemps qu'ils ne sont pas baptisés »<sup>88</sup>. Roland Barthes, pour qui

---

81 Th. Pavel, *Univers de la fiction*, Éditions du Seuil, Paris 1988, pp. 45–46.

82 P. Glaudes, Y. Reuter, *Le personnage...*, p. 58.

83 Th. Pavel, *Univers de la fiction...*, p. 47.

84 Ph. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, [in :] G. Genette, T. Todorov (dir.), *Poétique du récit...*, p. 128.

85 M. Autrand, *Le dramaturge et ses personnages...*, p. 43.

86 Ph. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, [in :] G. Genette, T. Todorov (dir.), *Poétique du récit...*, p. 142.

87 *Idem*, *Le personnel du roman...*, p. 107.

88 P. Glaudes, Y. Reuter, *Le personnage...*, p. 6 (cité d'après A. Gide, *Journal des faux-monnayeurs*).

« toute subversion [...] commence par le Nom Propre »<sup>89</sup>, accentue également le poids des désignateurs attribués aux personnages. Pour Philippe Hamon enfin, « étudier le personnage, c'est pouvoir le nommer »<sup>90</sup>. Nous allons essayer de vérifier si et dans quelle mesure ces constatations sont applicables à l'œuvre ionescienne. À ce propos, nous pouvons ajouter encore que l'attribution du nom aux personnages ou, en d'autres termes, « la façon dont les auteurs s'y prennent pour désigner leurs personnages est toujours révélatrice de l'idée qu'ils s'en font et, surtout, veulent en donner. Un repérage onomastique [...] permet ainsi d'évaluer le statut désormais accordé au personnage »<sup>91</sup> ; c'est ce à quoi nous voulons aboutir.

Avant de passer à l'analyse des étiquettes sémantiques attribuées aux personnages ionesciens, nous devons nous rendre compte des dimensions de cette démarche. Nous n'allons pas nous concentrer seulement sur les noms propres. Notre approche sera beaucoup plus complexe. Rappelons que, comme l'écrit Hamon : « l'appellation d'un personnage est constituée d'un ensemble, d'étendue variable, de marques : nom propre, prénoms, surnoms, pseudonymes, périphrases descriptives diverses, titres, portraits, leitmotif, pronoms personnels, etc. »<sup>92</sup>. Ce fait est souligné aussi par Glaudes qui se sert déjà de la notion de désignateur : « Les désignateurs sont constitués par le nom, mais aussi par les éléments qui peuvent alterner avec lui et tenir lieu de substituts »<sup>93</sup>.

Notons aussi que toute la théorie des désignateurs a été exposée par Saul Kripke au cours des trois conférences, entre le 20 et le 29 janvier 1970, publiées sous le titre commun « Noming and necessity ». En version française, cet ouvrage porte le titre « La logique des noms propres ». L'auteur y précise deux notions capitales pour notre analyse, à savoir le terme de désignateur rigide, si « dans tous les mondes possibles il désigne le même objet »<sup>94</sup>, et de désignateur non rigide ou accidentel, « si ce n'est pas le cas »<sup>95</sup>. D'ailleurs, sa théorie est reprise et analysée par Glaudes et Reuter qui écrivent :

On distingue alors les désignateurs rigides, tels que le nom, qui renvoie toujours à un même être, même si les propriétés de celui-ci sont inconnues, variables ou différentes de celles que nous croyons connaître ; les désignateurs

---

89 *Ibidem*, p. 62 (cité d'après R. Barthes, *S/Z*).

90 Ph. Hamon, *Le personnel du roman...*, p. 107.

91 J. Sermon, « Le personnage contemporain et ses états... (de paroles) »..., p. 125.

92 Ph. Hamon, *Le personnel du roman...*, p. 107.

93 P. Glaudes, Y. Reuter, *Le personnage...*, p. 58.

94 S. Kripke, *La logique des noms propres...*, p. 36.

95 *Ibidem*, p. 36.

non rigides qui, en revanche, impliquent un point de vue sur le personnage, ne renvoient à lui qu'en fonction des propriétés qu'on peut lui attribuer dans un monde donné : « ce jeune homme », « ce peintre »...<sup>96</sup>.

La théorie de la référence directe, proposée par Saul Kripke, possède beaucoup d'avantages. L'un d'eux est « l'indépendance entre la référence et un ensemble de descriptions définies », ce que souligne Lorenzo Menoud<sup>97</sup>. François Corblin, à son tour, en partant des solutions proposées par Kripke, montre que le fonctionnement des désignations constitue « la marque d'un style »<sup>98</sup>.

En adoptant cette distinction, du point de vue logico-sémantique, nous allons examiner le type de désignateurs le plus fréquent dans le théâtre ionescien. Nous allons également chercher les causes de cet état pour, finalement, pouvoir répondre à la question fondamentale de savoir si, dans le théâtre ionescien, le nom constitue un véritable facteur qui distingue les personnages et s'il contribue à construire leur propre identité. Les moyens d'investigation, proposés surtout par Hamon et Kripke, pour analyser « l'étiquette sémantique » des personnages ionesciens, nous intéresseront particulièrement, vu, entre autres, leur caractère sémantique. Pourtant, nous n'oublierons pas de compléter notre analyse, en nous appuyant sur d'autres propositions<sup>99</sup>, souvent similaires, qui pourront nous conduire à des résultats fructueux.

Les chapitres suivants de cette partie embrasseront l'analyse des signifiés des personnages ionesciens. Pour examiner leur signifié discontinu, nous allons nous appuyer surtout sur la méthode proposée par Philippe Hamon, notamment dans *Pour un statut sémiologique du personnage*, ainsi que sur celle exposée dans *Le personnel du roman. Le système des personnages dans « Les Rougon-Macquart » d'Emile Zola*, n'oubliant pas que ce dernier ouvrage, comme le souligne l'auteur lui-même, doit être impérativement lu avec un autre essai – *Textes et idéologie, Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire* – qui constitue sa partie complémentaire indispensable<sup>100</sup>. Nous nous rendons compte que la méthode de Hamon vise à expliquer surtout des textes narratifs ; il n'est pas quand même difficile de l'adapter aux besoins des textes dramatiques, ce que

---

96 P. Glaudes, Y. Reuter, *Le personnage...*, p. 58

97 L. Menoud, « Qu'est-ce qu'un personnage de fiction? »..., p. 138.

98 Ch. Montalbetti (dir.), *Le personnage...*, p. 78.

99 Nous pensons ici, entre autres, à la méthode proposée par Thomas Pavel, exposée dans *Univers de la fiction*, Éditions du Seuil, Paris 1988 ; ou à celle de Pierre Glaudes et Yves Reuter présentée dans *Le personnage*, Presses Universitaires de France, Paris 1998.

100 Ph. Hamon, *Le personnel du roman...*, p. 326.

suggèrent aussi Irena Sławińska<sup>101</sup>, Anne Ubersfeld<sup>102</sup> ou Patrice Pavis<sup>103</sup>. De surcroît, les théoriciens, comme Anna Krajewska<sup>104</sup> ou Wojciech Baluch<sup>105</sup>, se plaignent du manque de méthode propre au drame.

Bien que la liste des propriétés du personnage soit toujours limitée, donc incomplète et que le personnage constitue seulement « une abréviation de descriptions définies »<sup>106</sup>, la tentative d’embrasser le signifié du personnage ionescien va être, sans doute, une démarche très complexe. Quoiqu’il en soit, nous prétendons examiner au moins une partie de cette vaste problématique, la plus pertinente, selon nous. À ce propos, nous pouvons nous appuyer sur les paroles de Hamon qui, en envisageant le personnage en tant que morphème discontinu, suppose que « ce signifié est accessible à l’analyse et à la description »<sup>107</sup>. En prétendant analyser de ce point de vue des personnages créés par Ionesco, nous partageons tout à fait l’avis du critique. En tout cas, il faut souligner également qu’à la différence du morphème linguistique, le signifié du personnage « n’est pas une “donnée” *a priori*, et stable, qu’il s’agirait purement de reconnaître, mais une construction qui s’effectue progressivement »<sup>108</sup>, ce que souligne aussi Henryk Markiewicz<sup>109</sup>. Christine Montalbetti, elle aussi, insiste sur le fait que le personnage doit être toujours reconnu comme étant « susceptible d’instabilité [...] [et] conçu dans ce dynamisme de l’intrigue à l’intérieur de laquelle il est pris »<sup>110</sup>. L’analyse des personnages ionesciens en tant que signifiés discontinus va donc progresser et s’enrichir. Leurs caractéristiques permanentes nous seront relevées au fur et à mesure de l’analyse de chaque pièce.

Il convient de rappeler aussi que le signifié du personnage « ne se constitue pas seulement par répétition (réurrence de marques, de substituts, de portraits, de leitmotive) ou par accumulation et transformation

---

101 I. Sławińska, *Teatr w myśli współczesnej...*, pp. 275–276.

102 A. Ubersfeld, *Les termes clés de l’analyse du théâtre...*, p. 66.

103 P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre...*, p. 252.

104 A. Krajewska, *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005, pp. 7–18.

105 W. Baluch, M. Sugiera, J. Zając, *Dyskurs, postać i pleć w dramacie*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2002, p. 177.

106 L. Menoud, « Qu’est-ce qu’un personnage de fiction? »..., p. 150.

107 Ph. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, [in :] G. Genette, T. Todorov (dir.), *Poétique du récit...*, p. 125.

108 *Ibidem*, p. 126.

109 H. Markiewicz, « Postać literacka i jej badanie », *Pamiętnik Literacki* 1981, c. 2, p. 154.

110 Ch. Montalbetti (dir.), *Le personnage...*, p. 19.

[...], mais aussi par opposition, par relation vis-à-vis des autres personnages de l'énoncé [...] selon des rapports de ressemblance ou de différence »<sup>111</sup>. Ainsi, avant de présenter la synthèse des résultats de notre analyse qualificative *sensu stricto*, nous serons obligée de nous pencher sur le problème de la différenciation et, plus précisément, sur l'analyse de la qualification différentielle, de la distribution différentielle et de l'autonomie différentielle des personnages ionesciens<sup>112</sup>. Cette démarche nous paraît valable surtout dans la perspective de la division des personnages ionesciens en « personnages-pivots » et en « personnages-rouages »<sup>113</sup>. Prenant en considération la dimension limitée de notre étude, nous allons nous concentrer surtout sur l'analyse des personnages-pivots qui renvoient aux personnages principaux. Nous n'oublierons cependant pas ces personnages-rouages dont l'analyse qualificative nous fournira des conclusions originales.

Ensuite, pour réaliser notre tâche, nous devons distinguer parmi les informations obtenues, surtout celles qui viennent de qualifications (directes ou indirectes) uniques ou réitérées, mais aussi celles qui sont déduites de la mention d'une virtualité unique ou réitérée et, enfin, celles qui sont déduites d'un acte fonctionnel<sup>114</sup>. En d'autres termes, comme l'écrit Hamon : « on s'efforcera toujours de combiner, pour l'identification et le classement sémantique d'un personnage : à la fois des critères quantitatifs [...] et des critères qualificatifs »<sup>115</sup>. Nous allons nous demander si les informations acquises sont communiquées directement par le personnage lui-même, ou indirectement – par les commentaires des

---

111 Ph. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, [in :] G. Genette, T. Todorov (dir.), *Poétique du récit...*, pp. 128–129.

112 Nous rejetons consciemment les trois autres catégories des procédés différentiels proposées par Hamon, appropriés particulièrement au récit (Ph. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, [in :] G. Genette, T. Todorov (dir.), *Poétique du récit...*, pp. 156–165), tels que : la fonctionnalité différentielle (qui renvoie au fonctionnement des personnages que nous allons examiner dans la deuxième partie) ; la prédésignation conventionnelle (car dans notre cas, le genre ne définit pas a priori les personnages) ; et enfin, le commentaire explicite (qui n'apparaît pas dans le genre dramatique).

113 Paul Vernois consacre tout un chapitre de son ouvrage à l'analyse des différences entre ces deux types de personnages (P. Vernois, *La dynamique théâtrale d'Europe Ionesco*, Éditions Klincksieck, Paris 1972, pp. 131–139). Cette division est reprise aussi par Ahmad Kamyabi Mask dans le chapitre intitulé *Architecture du théâtre ioneskien* (A. Kamyabi Mask, *Ionesco et son théâtre*, Ahmad 'KAMYABI MASK, Paris 1992, pp. 101–109).

114 Ph. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, [in :] G. Genette, T. Todorov (dir.), *Poétique du récit...*, p. 134.

115 *Ibidem*, pp. 133–134.

autres personnages – ou s’il s’agit plutôt des informations implicites, déduites d’après les actes des personnages en question. Ensuite, suivant la conception de Hamon, nous proposerons « de repérer, de tirer, et de classer les axes sémantiques fondamentaux pertinents [...] qui permettent la structuration de l’étiquette sémantique de chaque personnage »<sup>116</sup>.

Il faudra aussi répondre à la question si les axes sémantiques particuliers servent à différencier tous les personnages d’une pièce ou seulement quelques-uns d’entre eux. Nous espérons aussi aboutir à la conclusion plus générale et voir si ces axes embrassent tous les personnages ionesciens ou tout simplement certains personnages de pièces particulières. Pour faciliter notre démarche, avant toute systématisation, nous allons grouper les informations sur les personnages selon les critères suivants : les informations concernant leur aspect physique, l’état psychique, la biographie et enfin le savoir. Cette analyse préalable sera sans doute très complexe et nous ne présenterons que les résultats de la synthèse, en nous limitant aux exemples les plus typiques ou pertinents.

En somme, comme nous l’avons déjà signalé, dans cette partie, notre tâche sera binaire et consistera à essayer de définir l’identité des personnages ionesciens, grâce à l’analyse de leur signifiant discontinu, et à étudier les faisceaux de leurs traits typiques, ce qui constituera une démarche plus complexe et embrassera au moins trois parties : 1) l’étude du portrait attribué aux personnages ionesciens ; 2) l’analyse des axes préférentiels, c’est-à-dire les qualifications fondamentales des personnages ; 3) l’examen du savoir des personnages ionesciens.

Notons enfin que, d’après la conception de Hamon, la « mise en tableau des qualifications des personnages-acteurs [devra être] confrontée complémentaiement avec une mise en tableau de leurs fonctions »<sup>117</sup>. Quant à notre travail, nous nous occuperons de l’analyse des fonctions des personnages ionesciens dans la deuxième partie.

---

116 *Ibidem*, p. 129.

117 *Ibidem*, p. 131.

## 1.2 Les personnages en quête d'identité

Comme nous l'avons précisé ci-dessus, nous nous concentrons dans cette partie sur l'étude des personnages ionesciens en tant que « signifiés discontinus » pour pouvoir contribuer à la définition de leur « identité ». Ce n'est pas une démarche simple, étant donné, entre autres, la constatation de Saul Kripke, selon qui « il est extrêmement difficile de donner des critères d'identité »<sup>118</sup>. Edgar Morin partage cette opinion. D'après lui, « toutes les sciences, tous les arts éclairent chacun sous son angle le fait humain. Mais ces éclairages sont séparés par des zones d'ombres profondes, et l'unité complexe de notre identité nous échappe »<sup>119</sup>.

Notre tâche n'est quand même pas aussi difficile que celle du chercheur, cité ci-dessus, car nous n'avons pas la prétention d'examiner l'identité humaine en général, mais, tout simplement, celle des « êtres de papier » créés par Ionesco. En tout cas, même la réponse à la question qui sont les personnages ionesciens ne sera ni tout à fait claire ni évidente, car ses personnages ont souvent de grands problèmes avec leur identité. De plus, l'identité du personnage de fiction n'est jamais fixe et immuable. Comme le constate Isabelle Daunais, le personnage de fiction « a cela de spécifique qu'il porte en lui de pouvoir à tout moment cesser d'en être un »<sup>120</sup>. Ce pouvoir se transforme tout de même souvent en faiblesse. Chez Ionesco, les personnages ne maîtrisent pas leur identité ; ils ont des doutes concernant leur nom et leur origine. Ainsi, la question fondamentale qu'ils se posent eux-mêmes et à laquelle ils s'efforcent de répondre, tout au long de l'action des pièces, est : qui sommes-nous ?

---

118 S. Kripke, *La logique des noms propres...*, p. 31.

119 E. Morin, *L'identité humaine*, Éditions du Seuil, Paris 2001, p. 11.

120 I. Daunais, « Le personnage et ses qualités », *Études Françaises* 2005, vol. 41, n°1, p. 15.

### 1.2.1 Crise de désignateurs rigides

Pour pouvoir nous approcher de la réponse qui sont les personnages ionesciens, rappelons ici l'opinion de Chantal Delsol, selon qui « se nommer revient à s'identifier, se donner une identité, donc : être »<sup>121</sup>. La philosophe souligne donc le rôle du nom dans l'identification de l'individu. C'est pourquoi, en premier lieu, nous allons nous occuper des désignateurs rigides attribués aux personnages ionesciens. Il faut souligner qu'ils ne sont presque jamais complets. Nous pouvons même constater que nous avons affaire à une certaine crise de désignateurs rigides. Cette crise prend plusieurs visages dont le plus simple et le plus répandu est la présence d'un élément de l'étiquette sémantique. Or, tantôt le dramaturge ne précise que les noms de ses personnages, tantôt il indique seulement leurs prénoms. Quel que soit le choix du dramaturge, leur signifiant discontinu n'est, par conséquent, jamais plein, ce qui influe sans doute sur la perception de leur identité qui n'est donc jamais sûre. Notons aussi que cette crise affecte tous les personnages, même les principaux. Passons à quelques exemples.

Pour désigner les protagonistes de *La Cantatrice chauve*, le dramaturge se sert seulement de ce nom anglais ordinaire : « Smith » qui remplit ici le rôle de désignateur rigide. Ionesco met dans la bouche de son personnage – Madame Smith – l'explication du choix de ce nom : « C'est parce que nous habitons dans les environs de Londres [...] que notre nom est Smith » (1, p. 9)<sup>122</sup>. Pourtant, au cours de la pièce, nous ne connaissons pas leurs prénoms. Dans *La Leçon*, nous apercevons un phénomène similaire. Nous connaissons uniquement le prénom de la Bonne. C'est le Professeur qui s'adresse à elle en utilisant son prénom : « Marie, est-ce que vous avez fini ? » (2, p. 50). Il en est de même avec le prénom de la Vieille dans *Les Chaises* ; elle s'appelle « Sémiramis » (6, p. 142). Quant aux désignateurs rigides des personnages de *Victimes du devoir*, nous pouvons citer seulement les prénoms de deux protagonistes : Madeleine et Choubert. Ils sont « bien les époux Choubert » (9, p. 210), comme les caractérise le troisième personnage de la pièce – le Policier dont le désignateur l'inscrit dans le système des oppositions relatives à sa fonction. Quant aux personnages de *Scène à quatre*, Ionesco ne leur attribue en revanche que des noms : Dupont, Durand et Martin. De même, les personnages de *Rhinocéros* sont dotés de désignateurs rigides distincts mais incomplets, c'est-à-dire composés soit seulement d'un nom (tel est le cas de Monsieur

---

121 Ch. Delsol, *Un personnage d'aventure. Petite philosophie de l'enfance*, Éditions du Cerf, Paris 2017, p. 69.

122 Voir la note n° 59.

Papillon, Dudard, Botard, Madame Bœuf) soit d'un prénom (Jean, Bérenger, Daisy). Les désignateurs des personnages dans la pièce *Le roi se meurt* sont semblables. Les personnages de *La Soif et la Faim* et de *Ce formidable bordel!* s'inscrivent, eux aussi, dans la lignée de ceux qui ne possèdent que des désignateurs rigides composés de prénoms<sup>123</sup>.

En tout cas, pour priver ses personnages d'identité, le dramaturge ne se limite pas seulement à la réduction d'un élément de leur étiquette sémantique. Parfois, il va encore plus loin. Pour souligner la perte de leur identité, il est même prêt à disperser tout « l'effet-personnage ». Dans *Jeux de massacre*, par exemple, divisé en dix-huit scènes, nous ne rencontrons aucun personnage qu'on pourrait désigner comme protagoniste. Dans chaque scène, Ionesco introduit de nouveaux personnages, auxquels il n'attribue pas d'étiquettes sémantiques complètes. Leur apparition est d'ailleurs souvent épisodique et le dramaturge n'a même pas l'occasion de les présenter d'une façon complète. En tout cas, cette démarche n'est pas accidentelle. En introduisant une multitude de personnages non identifiables, comme chez Tardieu qui présente un « individu en train de se perdre dans la foule »<sup>124</sup>, Ionesco aboutit à créer une sorte de « personnage collectif »<sup>125</sup>. On rencontre un cas pareil à l'occasion de l'analyse de certains personnages de *Macbett*, désignés généralement et d'une façon imprécise comme « les guillotins, les malades, les gens du peuple » (24, p. 1038) ; ou en examinant les désignateurs rigides attribués aux personnages de *Voyages chez les morts*, où l'on voit « diverses autres apparitions, ombres et silhouettes... [ainsi que] miliciens, touristes, policiers, couples, badauds, témoins, passants, victimes, etc. » (27, p. 1288). Dans *Ce formidable bordel!*, Ionesco suggère explicitement dans les didascalies que « les gens se seront déjà transformés en d'autres ou presque. On conserve le nom des personnages pour éviter la confusion » (25, p. 1164). Parfois, il omet même dans les didascalies les désignateurs de certains personnages. Il le fait tout à fait consciemment. En raison de leur multiplicité, il ne donne que leur « liste partielle » (26, p. 1204).

L'imagination de Ionesco ne s'arrête pas là. Son entreprise est beaucoup plus ingénieuse. Il attribue à certains de ses personnages des éti-

---

123 À propos de *Ce formidable bordel!*, il faut noter que le cas de Pierre Ramboul et celui de Jacques Dupont constituent des exemptions, car ces personnages sont dotés d'étiquettes sémantiques complètes, bien que le dramaturge ne fasse pas d'efforts pour remplir le « vide sémantique » de ces personnages.

124 M. Pruner, *Les théâtres de l'absurde*, Nathan, Paris 2003, p. 113.

125 M. Autrand, *Le dramaturge et ses personnages...*, pp. 77–81. (D'après Autrand, auprès de l'unicité du rôle, la différence des milieux sociaux des représentants particuliers constitue l'une des conditions de l'existence du personnage collectif).

quettes tout à fait originales que nous ne pouvons pas ignorer lors de notre analyse. À ce propos, prenons en considération le cas du protagoniste de *L'Homme aux valises* ou du Premier Homme. Le fait que le protagoniste est doté de ses attributs constitue donc son trait différentiel au niveau du signifiant. Bien qu'il possède ce désignateur qui s'avère rigide, nous pouvons poser la question s'il peut jouir de l'identité garantie par sa présence. Le dramaturge le nomme à l'aide de périphrases, comparables à celles prononcées à son égard par d'autres personnages comme, par exemple, « cet homme [...] bizarre avec ses bagages » (26, p. 1275), qui remplissent dans la pièce la fonction de désignateurs non rigides. Rappelons que selon la conception de Kripke, la notion de désignateur rigide présuppose le « critère d'identité à travers les mondes »<sup>126</sup>. Cet exemple constitue donc une bonne matière à réflexion. Sans valises, l'Homme aux valises serait-il le même personnage ou plutôt devrait-il être nommé d'une autre façon ?

Le désignateur rigide, attribué au protagoniste de *L'Impromptu de l'Alma*, constitue aussi un cas intéressant à analyser. Le protagoniste porte le même nom que le dramaturge : « Ionesco »<sup>127</sup>. Au début, les critiques s'adressent à Ionesco d'une façon polie, en utilisant son nom. Bien qu'ils utilisent ce désignateur rigide, il semble qu'ils ne connaissent pas ou ne comprennent pas son extension : « Soyez Ionesco en n'étant plus Ionesco » (15, p. 458), lui conseillent-ils. Dans ces circonstances, il serait intéressant de poser la question de savoir ce que signifie « être Ionesco ». La question de l'identité de ce personnage est donc ébranlée. De plus, comme le souligne Tadeusz Kowzan, le « personnage principal de son *Impromptu*, Ionesco est aussi le personnage principal du *Caméléon du berger* et [...], dans cette dernière pièce, on peut supposer un autre (ou même) *Caméléon* avec un Ionesco »<sup>128</sup>. L'effet de la mise en abyme contribue encore à la dissipation de l'intégralité du personnage.

Cependant, le dramaturge atteint le comble de l'indétermination de ses personnages avec le Personnage qui est le protagoniste de *Ce formidable bordel!* Ce désignateur rigide n'inscrit même pas ce personnage dans

126 S. Kripke, *La logique des noms propres...*, p. 37.

127 Selon Kowzan, nous avons ici un degré supérieur de « l'autoréférentialité », car l'auteur se fait l'un des personnages ou le personnage de sa pièce sous son propre nom (T. Kowzan, « L'identité du personnage théâtral : de l'anonymat à l'autoréférence »..., p. 279). Le dramaturge introduit encore l'autoréférence dans *Victimes du devoir*, lorsqu'il met dans la bouche de Nicolas les paroles suivantes : « Nous avons Ionesco et Ionesco, cela suffit » (9, p. 246) et dans *Rhinocéros* où Jean demande à Bérenger : « Avez-vous vu les pièces de Ionesco ? » (17, p. 558).

128 T. Kowzan, « L'identité du personnage théâtral : de l'anonymat à l'autoréférence »..., p. 280.

un système d'oppositions relatives au sexe, ni à la fonction. Il ne dévoile rien sur lui. Le Personnage lui-même semble ne pas connaître sa propre identité. Il ne la dévoile même pas sur l'ordre des policiers qui demandent ses papiers (25, p. 1169). On est capable de deviner son sexe grâce aux désignateurs non rigides qui lui sont attribués par d'autres personnages. D'ailleurs, le cas des désignateurs rigides attribués aux personnages de *Délire à deux* est pareil. Nous pouvons constater qu'ils n'assurent d'aucune façon l'identité aux personnages, car le dramaturge les nomme « Elle » et « Lui ». Il ne s'agit donc pas de personnages précis. Elle et Lui peuvent être n'importe qui.

Il faut insister sur le fait que même si Ionesco dote ses personnages de désignateurs rigides complets, ceux-ci semblent ne pas vouloir les accepter ; ils nient leur existence. N'oublions pas quand même que c'est une démarche tout à fait consciente, préméditée même, du dramaturge. Tel est le cas du protagoniste d'*Amédée ou Comment s'en débarrasser*. Au premier coup d'œil, il s'avère qu'Amédée Buccinioni possède un désignateur rigide qui garantit son identité. Sa femme, Madeleine, porte le même nom : « notre nom » (11, p. 281), comme elle le précise en s'adressant à son mari. Quoiqu'il en soit, les deux époux tâchent de contester cette évidence. Ils ne veulent pas être reconnus, ils sont prêts à renier leur identité. C'est pourquoi Amédée fait des efforts pour persuader le Facteur qu'il n'est pas cet Amédée auquel l'expéditeur a envoyé la lettre. Il défend son point de vue en assurant qu'il n'est pas le seul qui porte un nom pareil : « Un tiers des Parisiens portent ce nom » (11, p. 281), constate-t-il. De plus, il essaie de convaincre le Facteur que le même signifiant discontinu renvoie à plusieurs référents, ce qui exclut la possibilité de garantir l'identité à tous ces personnages et, en conséquence, aussi à lui-même.

Passons à présent à l'analyse du signifiant discontinu du protagoniste de *Voyages chez les morts* qui, comme d'ailleurs Amédée, appartient à ce type de personnages ionesciens assez rares qui, dès le début, sont dotés d'un désignateur rigide complet. Les didascalies initiales précisent qu'il s'appelle « Jean Carmet ». Il convient de réfléchir quand même sur la question de savoir si le désignateur, cité ci-dessus, garantit l'identité à ce personnage. On trouve dans le texte des exemples où les personnages s'adressent au protagoniste en utilisant son prénom. Tel est le cas de la Vieille Femme qui crie : « Jean, Jean ! » (27, p. 1313). Même sa marâtre s'adresse à lui en utilisant son prénom : « Jean » (27, p. 1329). Pourtant, le protagoniste lui-même n'est pas sûr de son identité. À la question d'une Femme qui lui demande s'il s'appelle Jean, celui-ci répond : « Je crois que

oui. [...] D'après la carte que j'ai là, je crois que c'est bien moi » (27, p. 1302). Il ne faut pas oublier que même ses proches confondent son nom<sup>129</sup>.

Il en résulte que l'attitude du dramaturge à l'égard de toute l'action de nommer, du « baptême initial »<sup>130</sup>, comme le dirait Kripke, est affectée par une sorte de méfiance. Parfois, Ionesco change les désignateurs rigides des personnages même dans les didascalies. Tel est le cas de certains personnages dans *Voyages chez les morts*. Ce procédé éveille des doutes sur leur identité. Ionesco le fait exprès, en réalisant son programme bien réfléchi. Rappelons les paroles qu'il met dans la bouche de son protagoniste à la fin de la pièce : « Mes compagnons [...]. Ils avaient des noms. Pas les mêmes. Les noms changent dans les fournaies » (27, p. 1358). La majorité des désignateurs rigides, employés dans son théâtre, reposent sur cette affirmation.

En rejetant les désignateurs dits classiques<sup>131</sup>, Ionesco renvoie souvent aux noms des métiers. À défaut d'avoir une étiquette sémantique complète, les personnages sont dotés des désignateurs qui les inscrivent donc dans un système d'oppositions relatives à la fonction qu'ils remplissent. Souvent, ils transmettent également les données sur leur sexe. Ainsi, nous avons affaire à ce que Tadeusz Kowzan appelle « un demi-anonymat »<sup>132</sup>. D'ailleurs, Kowzan n'est pas le seul à en parler ; Julie Sermon, elle aussi, s'occupe du problème des « identités génériques »<sup>133</sup>. Il s'agit de situations où le dramaturge sans doter ses personnages de noms propres, les définit par leur fonction dans la vie sociale, familiale ou dans leurs rapports réciproques. Ionesco utilise souvent des noms de fonctions en tant que désignateurs rigides. Un fragment tiré de *L'Homme aux valises* en témoigne suffisamment. Ionesco y expose explicitement sa théorie :

L'Infirmière : Il ne connaît pas son identité [constate-t-elle à propos du protagoniste].

---

129 À ce propos, il suffit de rappeler la conversation de l'oncle Ernest avec le grand-père Léon sur la visite de Jean, lors de laquelle ils oublient le prénom de Jean (27, p. 1292).

130 Pour Kripke, la notion de « baptême initial » signifie « une opération qui fixe la référence par description ou par ostension » (S. Kripke, *La logique des noms propres...*, p. 85).

131 Kripke soutient toujours que « les noms propres sont des désignateurs rigides » (*Ibidem*, p. 37).

132 T. Kowzan, « L'identité du personnage théâtral : de l'anonymat à l'autoréférence »..., p. 270.

133 J. Sermon, « Le personnage contemporain et ses états... (de paroles) »..., p. 126.

Le Consul : Connaissons-nous la nôtre ? Nous la connaissons, en gros, grâce à nos fonctions. [...]

Le Policier : Au nom de mon gouvernement, je vous annonce, monsieur, madame, que vous n'avez plus de fonctions. Donc, plus d'identité, le gouvernement ne vous connaît plus.

Le Consul : Tant mieux. De toute façon, on ne pourra rien nous reprocher (26, p. 1257).

On pourrait citer beaucoup d'exemples de personnages dont les désignateurs et l'identité se limitent à leurs fonctions. En raison de la dimension limitée de notre étude, nous sommes obligée de mentionner seulement les exemples les plus typiques. Commençons par le cas du Capitaine des Pompiers – le personnage de *La Cantatrice chauve*. Il est désigné par le nom de sa profession, car son activité se limite à remplir sa fonction : « Je suis en mission de service [...] j'ai l'ordre d'éteindre tous les incendies dans la ville » (1, p. 29), avoue-t-il. Au troisième personnage de *Victimes du devoir*, Ionesco attribue également le nom de sa fonction, à savoir celle de Policier. Son activité, comme d'ailleurs celle du Capitaine, se réduit à remplir son rôle de policier, car il le dit lui-même : « Je ne suis qu'un soldat » (9, p. 241). Dans *La Leçon*, nous rencontrons également trois personnages désignés par le nom de leur profession : le Professeur, l'Élève et la Bonne. Les signifiants discontinus, accordés aux personnages du *Nouveau Locataire*, illustrent seulement leurs fonctions, ce que suggère déjà le titre de la pièce. Dans *La Lacune*, il y a l'Ami, l'Académicien, la Femme de l'Académicien et la Bonne.

Parfois, le signifiant discontinu ne suggère que le sexe du personnage. Les signifiants discontinus que nous trouvons, par exemple, dans *Le Salon de l'automobile* inscrivent les personnages dans un système d'oppositions relatives seulement au sexe. L'étiquette sémantique du type « le Monsieur » ou « la Demoiselle », bien qu'elle constitue un désignateur rigide, ne contribue pas à remplir ce « vide sémantique » dont on a déjà parlé. De même, lors du choix des désignateurs des personnages dans *Ce formidable bordel !*, Ionesco utilise son procédé favori. Ainsi, parmi beaucoup d'autres personnages, on rencontre la Dame au petit chien, la Vieille Femme, l'Homme à la canne, le Vieux Monsieur, le Jeune Homme. Les désignateurs rigides, employés dans *La Jeune Fille à marier*, ne peuvent pas non plus garantir l'identité aux personnages. Or, nous y retrouvons le Monsieur et la Dame dont les désignateurs ne les inscrivent que dans un système d'oppositions relatives au sexe. Pourtant, le désignateur rigide du troisième personnage : le « Monsieur-Fille » (10, p. 252), comme le nomme Ionesco dans les didascalies, ne spécifie pas non plus son sexe.

Ajoutons que les cas où les personnages sont dotés seulement de désignateurs accentuant soit leurs fonctions, soit leur sexe, sont multiples chez Ionesco. Dans *Rhinocéros*, il y a : Épicier, Épicière, Ménagère, Patron du café, Logicien, Serveuse, Vieux Monsieur et Pompier. Dans *Le Piéton de l'air*, ce type de désignateurs est aussi fréquent. Il suffit de mentionner : Journaliste, Employé des pompes funèbres, Oncle-Docteur, Juge, Bourreau, Assesseur. De même, dans *La Soif et la Faim*, les personnages sont dotés de désignateurs rigides qui les inscrivent dans un système d'oppositions relatives à leur métier : Gardiens, Rabbin, Bagnard, Juge, Guide, Cuisinière, Frère Supérieur et les autres Frères (dont on parlera un peu plus tard). Étant donné le nombre énorme des personnages dans *Jeux de massacre*, vu ce « beaucoup de monde » (23, p. 961), comme l'écrit Ionesco lui-même, nous pouvons constater que « la surabondance des figurants tend [...] à se substituer à tout véritable protagoniste digne de ce nom »<sup>134</sup>. Rappelons que les didascalies initiales n'indiquent même pas la liste tout à fait complète des personnages. Quoique les désignateurs rigides, choisis par le dramaturge, renvoient toujours aux mêmes êtres, ils ne les dotent pas d'une identité complète. Comme l'écrit Michel Autrand, lorsque les personnages sont désignés par le nom de leur fonction, « ils s'effacent devant ce qu'ils incarnent ou plutôt leur vie de personnage de théâtre tient avant tout à cette apparence extérieure d'eux-mêmes »<sup>135</sup>. À ce propos, nous pouvons citer également l'opinion de Julie Sermon, selon qui ce type de désignateurs permet à l'auteur d'ancrer ses personnages dans une certaine réalité, mais « tout en les maintenant à une distance qui empêche de vraiment les singulariser »<sup>136</sup>. Ce procédé n'est quand même ni accidentel ni gratuit chez Ionesco. Le dramaturge le fait tout à fait consciemment. Dans *Entre la vie et le rêve*, nous lisons : « Maintenant, ce qui est ennuyeux dans la société, c'est que la personne se confond avec la fonction, ou plutôt, la personne est tentée de s'identifier totalement à la fonction ; ce n'est pas la fonction qui prend un visage, c'est un homme qui se déshumanise, qui perd son visage »<sup>137</sup>. En choisissant ces désignateurs, Ionesco dénonce toutes les situations où la fonction devient si importante qu'elle absorbe tout l'homme.

Ionesco atteint le comble de la déshumanisation de ses personnages en les numérotant. Michel Pruner compare même ce procédé à « Auschwitz où les victimes n'étaient qu'un matricule tatoué sur l'avant-

---

134 *Ibidem*, p. 128.

135 M. Autrand, *Le dramaturge est ses personnages...*, p. 44.

136 J. Sermon, « Le personnage contemporain et ses états... (de paroles) »..., p. 126.

137 E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve...*, p. 18.

bras »<sup>138</sup>. Dans *Les Salutations*, par exemple, nous rencontrons trois Messieurs, désignés : Premier Monsieur, Deuxième Monsieur et Troisième Monsieur. Leurs « noms », construits d'une façon neutre et inscrivant ces personnages dans un système d'oppositions relatives au sexe, constituent ici les désignateurs rigides, renvoyant toujours aux mêmes êtres, même si les propriétés des personnages restent inconnus. De même, les personnages de *Jeux de massacre* sont aussi dotés de numéros. Il y a donc huit Ménagères et Hommes de la rue, sept Femmes, trois Agents, six Docteurs, le Premier et le Deuxième Bourgeois, et le Premier et le Deuxième Prisonnier. Il en est de même dans *L'Impromptu de l'Alma*, où les critiques sont dotés d'un même désignateur rigide : « Bartholoméus », qui n'assure pas leur identité, c'est pourquoi ils sont numérotés. Les personnages s'adressent à eux en utilisant uniquement l'appellation « Bartholoméus » ; il est donc impossible de les identifier par ces désignateurs. Dans *Macbett*, Ionesco revient volontairement au procédé de la numérotation de ses personnages secondaires. Tels est le cas des Soldats ou des Convives. Les personnages de *La Soif et la Faim* sont également numérotés. Nous y rencontrons la Première Anglaise, la Deuxième Anglaise, ainsi que plusieurs Frères.

### 1.2.2 Étiquettes vagues

À ce stade de notre étude, laissons de côté la question de la numérotation qui, quoique déshumanisant les personnages, sert quand même chez Ionesco à les désigner et, par conséquent, à assurer leur identité. Occupons-nous plutôt de ces qui, bien que s'avèrent complètes, pas l'identité à leurs « propriétaires », car le lecteur ne peut jamais être sûr de leur véracité. À ce propos, analysons le cas des Martin de *La Cantatrice chauve*. Après la scène de la reconnaissance, nous connaissons leurs prénoms. Ils commencent à se tutoyer : « Élisabeth, je t'ai retrouvée ! » (1, p. 19), crie monsieur Martin à sa femme qui, à son tour, s'adresse à lui en disant : « Donald, c'est toi, darling » (1, p. 20). Ils se nomment eux-mêmes, sans l'intermédiaire des didascalies. Toutefois, nous ne pouvons pas considérer leurs prénoms comme des désignateurs rigides. Comme le suggère Mary : « Il a beau croire qu'il est Donald, elle a beau se croire Élisabeth » (1, p. 20). Ainsi, on n'est pas capable de constater si leurs noms renvoient vraiment à eux. D'ailleurs le cas de Mary semble pareil. Celle-ci porte un prénom qui semble être tout à fait ordinaire. Pourtant, dans la cinquième scène, nous apprenons que le « vrai nom [de Mary] est Sherlock Holmes » (1, p. 20), ce que Monsieur

---

138 M. Pruner, *Les théâtres de l'absurde...*, p. 113.

Martin semble confirmer en disant qu'« une bonne [...] n'est jamais qu'une bonne » (1, p. 36). Dans *Tueur sans gages*, nous retrouvons aussi un fragment assez intéressant à mentionner du point de vue de l'analyse des désignateurs. Un homme cherche Mademoiselle Colombine. La Concierge constate qu'elle ne la connaît pas, après avoir réfléchi un moment, celle-ci constate : « Ah, j'y suis, Mlle Colombine, c'est peut-être la concubine de M. Polisson ? [...] Péliisson, Polisson, c'est pareil ! » (16, p. 502). Cette citation prouve dans quelle mesure la question de l'identité reste floue pour les personnages ionesciens.

Il faut enfin attirer notre attention sur l'identité de Lady Duncan. Malgré tous les désignateurs, surtout ceux non rigides (« souveraine » (24, p. 1043), « archiduchesse » (24, p. 1043, 1050), « Son Altesse » (24, p. 1054, 1055, 1079)), qui restent cohérents, l'identité de celle-ci reste vague. Même les didascalies l'accentuent. Rappelons qu'à la fin de la pièce Ionesco met dans la bouche de « Lady Macbett ou Lady Duncan » (24, p. 1107) les paroles suivantes : « Bien-aimée ou non, je suis votre souveraine. Mais je ne suis pas Lady Macbett. Je suis Lady Duncan, la veuve malheureuse » (24, p. 1107). Notons encore que sa Suivante, tout d'abord vouvoie Lady Macbett, puis, tout à coup, elle commence à la tutoyer, en répétant deux fois « ma chère » (24, p. 1098, 1099), ce qui doit aussi éveiller des doutes liés à l'identité de cette dernière. D'ailleurs, on rencontre le même phénomène à l'occasion de l'analyse des désignateurs non rigides du fils de Duncan. À la fin de la pièce, les informations sur son identité s'avèrent également fausses. Toutes les personnes, y compris Macbett sont donc dupés. Lorsqu'il apparaît sur scène, Macol se présente explicitement : « Je ne suis pas le fils de Duncan, je ne suis que son fils adoptif. Je suis l'enfant de Banco et d'une gazelle » (24, p. 1109). Macol n'est pas l'homme né d'une femme ; il est, par conséquent, celui qui, selon la prophétie des Sorcières (24, p. 1079), peut vaincre Macbett.

Il résulte de ce qui précède que même si les personnages ionesciens sont dotés des étiquettes qui s'avèrent complètes, même riches d'informations, on ne peut jamais être sûr de leur exactitude. En plus, nous rencontrons beaucoup de personnages énigmatiques dont l'identité reste non seulement douteuse, mais même tout à fait imprécise. Personne ne sait nommer ces êtres. Dans *Jeux de massacre*, par exemple, nous trouvons un personnage qui réfléchit sur sa propre identité. Celui-ci se rappelle que depuis toujours il se posait la même question : « Qui étais-je ? » (23, p. 1018). Ce problème ne concerne pas seulement ce personnage. Il est omniprésent dans le théâtre ionescien. La question de l'impossibilité de la détermination soit de sa propre identité, soit de l'identité des autres y est très fréquente. L'exemple assez significatif nous est fourni déjà au premier

acte d'*Amédée ou Comment s'en débarrasser* où les personnages parlent d'un être énigmatique qu'ils ne nomment pas précisément. Ils se limitent seulement à le désigner vaguement en tant que « lui », « ça » ou « il », en disant, par exemple : « Ça augmente donc toujours... » (11, p. 269) ou « C'est à cause de lui » (11, p. 269). Pour la première fois, au deuxième acte, ils l'appellent « cadavre » (11, p. 292). À partir de ce moment, le terme « le mort » (11, p. 293) apparaît dans les didascalies. Toutefois, Amédée et Madeleine ne connaissent pas son identité ; ils y réfléchissent, en essayant de lui attribuer un désignateur non rigide adéquat. Ce n'est pas une démarche simple. Ils proposent parfois des désignateurs tout à fait contradictoires : « il était mon amant » (11, p. 293), « le galant » (11, p. 295), constate Madeleine ; Amédée utilise des expressions comme : « pauvre jeune homme » (11, p. 294), ou « mon père [...] tué hier » (11, p. 294), ou enfin : « une femme [qui] est tombée à l'eau » (11, p. 296). Ensuite, ils lui attribuent le désignateur : « bébé » (11, p. 295). Amédée s'adresse à lui, en disant : « le Pauvre ! » (11, p. 314). À ce propos, nous pouvons citer la constatation de Gisèle Féal, selon qui « le cadavre change d'identité au gré des projections dont il est le support »<sup>139</sup>. Finalement, Madeleine constate : « Que ce vieillard mort soit galant ou bébé cela ne change rien à la situation » (11, p. 295). Il en résulte que les époux ne sont pas capables de résoudre l'énigme concernant son identité, ils capitulent. L'identité du cadavre reste imprécise jusqu'à la fin de la pièce.

Il faut attirer notre attention sur les désignateurs attribués au Passant de l'Anti-Monde dans *Le Piéton de l'air*. Vu le caractère énigmatique du désignateur rigide dont il est doté, les protagonistes parlent de lui soit d'une façon impersonnelle : « Je l'ai vu » (19, p. 691), « c'est lui » (19, p. 691), soit ils essaient d'éclaircir ce désignateur rigide en proposant différents synonymes, à savoir : « ce monsieur-là, tout seul » (19, p. 688), « un être qui n'est pas de chez nous » (19, p. 689), « ce monsieur de l'Anti-Monde » (19, p. 689), « le personnage » (19, p. 691), « un revenant » (19, p. 692), « le pseudo-monsieur » (19, p. 692), ou même : « cher ami » (19, p. 696). Ce dernier désignateur non rigide semble être employé par Joséphine d'une façon ironique.

*La Soif et la Faim* nous fournit également des exemples de désignateurs assez intéressants. Attirons notre attention sur l'identité du personnage que nous ne pouvons pas appeler précisément. Bien que, dans les didascalies de *La Soif et la Faim*, il soit nommé « Rabbin », son identité n'est pas sûre. Après l'avoir vu, Jean constate : « Schaëffer. C'est bien vous,

---

139 G. Féal, « Policier, cadavre et tueur : les fragments d'une énigme de Ionesco », *Revue d'histoire du théâtre* 1994, n° 1, p. 32.

n'est-ce pas, ne vous cachez pas, je vous reconnais sous ce déguisement » (21, p. 843). Celui-ci assure que Jean a tort, il se présente explicitement : « Nous sommes rabbins instituteurs de père en fils » (21, p. 843). Son identité éveille quand même beaucoup de doutes. Une autre fois, Jean le reconnaît déguisé en Guide. Au début, ce dernier tente de dissimuler son identité, pourtant, sous la pression de Jean, il doit céder, en lui adressant des paroles signifiantes : « À vrai dire, je suis Schaëffer. Oui et non. On m'a vu sous des aspects si divers, sous tant de masques, dans tant de pays et de continents que l'on finit par me reconnaître, à tort ou à raison » (21, p. 848). Ionesco lui-même souligne qu'il ne s'agit pas seulement d'accroître l'imposture du personnage. D'après le dramaturge, celui-ci « doit tricher pour pouvoir survivre et pour conduire ces enfants. C'est un métier qui lui a été accordé par des pouvoirs plus hauts que lui. Alors, il est un subordonné »<sup>140</sup>. Ce personnage apparaît également dans *L'Homme aux valises* et, bien que son nom soit écrit différemment<sup>141</sup>, il est reconnu par le protagoniste qui lui dit : « Vous êtes Schäfer ! Vous êtes le roi, Schäfer » (26, p. 1228).

Souvent, l'identité des personnages reste imprécise jusqu'à la fin, ne laissant que des impressions vagues. Tel est le cas des désignateurs employés pour la femme mystérieuse que Jean attend dans le deuxième épisode de *La Soif et la Faim*. Or, même Jean ne se rappelle ni son nom ni son prénom : « J'ai oublié son nom » (21, p. 825), dit-il aux Gardiens qui lui demandent de le préciser. Il y réfléchit n'aboutissant à aucune conclusion précise. Il parle d'elle à la troisième personne : « je l'attends » (21, p. 822) ou « elle sera là » (21, p. 822). Il ne se souvient plus s'ils se vouvoient ou se tutoient. Pour preuve, citons ses paroles : « Comment a-t-elle dit ? Je serai libre pour vous ? Je serai libre pour toi ? Pour vous ? Pour toi ? » (21, p. 827). Jean est capable seulement de l'appeler en utilisant un langage poétique : « elle est [...] une chapelle sur le haut d'une colline, non, un temple qui surgit tout à coup dans la forêt vierge, non, elle est, elle-même, une colline, une vallée, une forêt, une clairière » (21, p. 825), dit-il tout en ajoutant : « elle est ma demeure, puisqu'elle est l'accueil » (21, p. 828). Pourtant, ces désignations sont si floues que l'identification n'est pas possible : « si vous aviez une photo ou son nom, ce serait plus commode pour nous » (21, p. 826), lui répondent les Gardiens qui essaient de l'aider. Étant donné le manque d'informations précises, ils se mettent enfin à douter de son existence : « Crois-tu que ça existe ? » (21, p. 834), dit l'un d'eux. Vu ce cas assez intéressant, nous pouvons constater que

140 M.-C. Hubert, *Eugène Ionesco...*, p. 248.

141 Dans *La Soif et la Faim*, nous voyons apparaître le nom « Schaëffer » et, dans *L'Homme aux valises*, « Schäfer ».

l'identité conditionne l'existence du personnage. Sans identité précise, le personnage n'existe pas.

On ne connaît pas non plus le prénom de la mère du protagoniste de *Voyages chez les morts*, quoique ce soit elle qui occupe la place centrale de la famille et constitue « l'objet » de la quête de son fils. La question dans son identité reste vague jusqu'à la fin de la pièce. Il y a dans le texte une Femme qui, comme le soulignent les didascalies, « doit être la mère » (27, p. 1302). Pourtant, Jean ne la reconnaît pas : « qui es-tu exactement ? Es-tu ma femme, es-tu ma fille ? Es-tu ma sœur ? » (27, p. 1303), lui demande-t-il. Il confond sa mère avec sa grand-mère. Jean lui décrit son itinéraire : « je t'ai cherchée dans tous les cimetières, dans toutes les maisons de vieillards, chez ta sœur et ta cousine, chez les vivants et chez les morts, je t'ai cherchée dans les registres des églises et je n'ai pas trouvé ton nom » (27, p. 1351), dit-il. Bien que la Vieille dise à Jean : « c'est bien moi ta mère » (27, p. 1351), son identité laisse beaucoup de doutes. Lorsqu'elle avoue qu'elle est « le jugement, [...] le délégué des juges » (27, p. 1352) ou, encore plus tard, « la Justice » (27, p. 1353) et, avant tout, « la Vengeance » (27, p. 1353), le scepticisme concernant l'identité de ce personnage ne peut qu'accroître. C'est l'Ami qui explique à Jean qu'elle n'est que son « aïeule » (27, p. 1351). D'ailleurs, celle-ci ne le nie pas, bien au contraire, elle le confirme en constatant qu'elle est « à la fois l'aïeule et le grand-père » (27, p. 1351). Jusqu'à la fin, nous ne savons pas qui elle est, même le protagoniste ne le sait pas, c'est pourquoi celui-ci finit son monologue par la fameuse constatation : « je ne sais pas » (27, p. 1361).

Il existe encore un autre phénomène singulier. Parfois, le dramaturge attribue à ses personnages une étiquette sémantique qui semble complète ; celle-ci n'est quand même pas capable d'assurer leur identité, en renvoyant à un seul individu précis. Il faut rappeler ici un cas très intéressant, à savoir celui de la famille Bobby Watson. C'est l'un des exemples, dans le théâtre de Ionesco, où un signifiant exprime beaucoup de signifiés. Claude Abastado le conclut ainsi : « dans leur famille, tout le monde s'appelle Bobby Watson : l'oncle, la vieille tante, le cousin, la grand-mère, l'autre oncle, l'autre cousin ; même le chien »<sup>142</sup>. Il est donc difficile d'identifier tous les membres de la famille. C'est l'un des fragments où les jeux avec des mots sont exploités au maximum. Il semble donc que le langage ait déjà dépassé les limites du sens. Ce petit fragment de *La Cantatrice chauve* annonce déjà le processus de la destruction totale de la dénotation

---

142 C. Abastado, *Eugène Ionesco...*, p. 57.

qui concernera aussi la destruction des noms propres et aboutira, suivant le projet de l'auteur, à une véritable « tragédie du langage »<sup>143</sup>.

Il convient de citer encore un exemple hardi d'un seul signifiant qui exprime plusieurs signifiés dans *Jacques ou la Soumission*. Nous y rencontrons les Jacques et les Roberte. Comme dans le cas de la famille Bobby Watson, au lieu d'être « la marque d'une permanence, de l'identité d'un groupe »<sup>144</sup>, ce que postule Hamon, ces noms de famille concourent à l'ébranlement de leur identité intégrale, ne différenciant pas tous les membres particuliers<sup>145</sup>. En d'autres termes, le nom ne remplit pas l'une de ses fonctions principales, soulignée par Glaudes<sup>146</sup>, c'est-à-dire il ne manifeste pas ce qui distingue les protagonistes des autres acteurs. Ce qui aide, à vrai dire, à reconnaître les personnages, ce sont leurs appellations liées aux fonctions qu'ils remplissent dans la famille. Ainsi, il y a Jacques, Jacques père, Jacques mère, Jacques grand-mère et Jacques grand-père. Quant aux Roberte, la situation est pareille ; on voit Roberte I, Roberte II, Roberte père et Roberte mère. Il faut noter enfin que, dans *Jacques ou la Soumission*, les jeunes amants inventent leur propre langage pour communiquer. Leurs noms changent aussi. C'est Roberte qui traduit leurs noms en langue des « chatteries ». À la question de Jacques comment ils s'appellent, elle répond « Chat, chat » (4, p. 112). En inventant leur propre langage les jeunes se limitent à un seul mot, ou plutôt à un seul signifiant qui a pour but d'embrasser tout l'univers extralinguistique, y compris leurs noms et prénoms. Cette démarche, quoique possible, aboutit à un échec. On ne peut pas communiquer au moyen de ce langage, car il devient inapte à exprimer toutes les relations du monde extérieur. D'ailleurs, *L'avenir est dans les œufs* commence par « le dialogue » pareil entre les deux protagonistes :

Roberte : Chat... Chat...

Jacques : Chat... Chat...

Roberte : Chat... Chat...

Jacques : Chat... Chat... (5, p. 118).

Il ne faut pas non plus oublier que souvent, même s'ils sont dotés de désignateurs rigides susceptibles de renvoyer à un référent précis,

---

143 E. Ionesco, *Notes et contre-notes...*, p. 159.

144 Ph. Hamon, *Le personnel du roman...*, pp. 107-108.

145 Seulement Jacqueline, la sœur de Jacques, possède un prénom distinct. Le père Jacques est aussi doté d'un prénom « Gaston » ; pourtant ce n'est que sa femme qui s'adresse à lui en l'utilisant. Sa fille le nomme tendrement « papa ».

146 P. Glaudes, Y. Reuter, *Le personnage...*, p. 61.

les personnages ionesciens semblent ignorer ce fait. L'oubli du désignateur rigide n'est quand même jamais gratuit. Cette démarche du dramaturge vise à accentuer le fait qu'on ne prête pas beaucoup d'attention à un personnage donné. Le meilleur exemple nous est fourni par l'Architecte, dans *Tueur sans gages*, qui doit chercher « dans sa poche une fiche où le nom de Bérenger était sans doute inscrit, [puis] [...] il lit sur la fiche le nom qu'il prononce » (16, p. 473). Il le fait d'ailleurs deux fois. Souvent, les personnages ionesciens ne se reconnaissent pas. Jean, dans *Voyages chez les morts*, ne reconnaît pas sa grand-mère bien que celle-ci apparaisse plusieurs fois dans la pièce. Il la traite comme une inconnue et l'appelle « madame » (27, p. 1313). Notons que le Premier Homme ne reconnaît pas non plus ses proches. Lorsqu'ils lui rendent visite, il demande : « Vous ai-je déjà vus ? Il y a longtemps. Qui vous êtes ? Vous êtes... » (26, p. 1215). Ceux-ci doivent donc se présenter explicitement (26, pp. 1215–1216). En ce qui concerne le Premier Homme, il ne reconnaît pas non plus sa femme ; celle-ci le lui reproche en disant : « Tu as toujours cru que j'étais ta mère. Je suis ta femme » (26, p. 1218). Quoiqu'il confonde sa femme avec sa mère, il n'est pas capable de préciser le prénom de cette dernière : « Mon père l'appelait tantôt Ursule, tantôt Élise, tantôt Mariette, tantôt Blanche » (26, p. 1255). Il ne proteste même pas, lorsqu'on l'appelle « Jeanne » (26, p. 1255), ce qui semble assez vraisemblable aux employés. Bien que le Premier Homme semble reconnaître son père, il ne se rappelle plus son vrai nom : « Le nom de mon père ? Le nom de mon père ? Il s'appelait, je crois, je n'en suis pas du tout sûr, il s'appelait... il s'appelait. Non, vraiment, je ne m'en souviens plus » (26, p. 1255), avoue-t-il. Pourtant, à la fin de la pièce, l'Homme aux valises reconnaît sa femme, ce qui finit son errance. Il en résulte que, malgré les apparences, la question de l'identité est primordiale pour les personnages. Sans identité, on erre, on n'arrive pas à la plénitude.

### 1.2.3 Tentatives d'identification

De ce fait, quoique dépourvus pour différentes raisons de designateurs rigides, les personnages ionesciens ne cessent d'aspirer à une identité intégrale. En dépit des apparences, la question de la possession du nom et du prénom reste pour eux capitale. L'attitude de Roberte confirme cette thèse. Le moment où Jacques prononce pour la première fois son prénom, en disant : « Arrêtez, arrêtez, Roberte » (4, p. 110), s'avère être pour elle important, même capital. « Oh... il m'a appelée par mon prénom... Il va m'aimer ! » (4, p. 110), conclut-elle. Simultanément, nous observons la métamorphose de Roberte qui d'un être excessivement timide et impassible

devient « un modèle de femme qui a tout ce qu'un homme peut demander. [...] C'est une divinité dans laquelle se rejoignent tous les attributs contradictoires »<sup>147</sup>. Elle essaie même de préciser son étiquette sémantique : « je suis la gaieté dans le malheur [...]. Je suis la gaieté de la mort dans la vie... la joie de vivre, de mourir » (4, p. 106), dit-elle. Ensuite, elle dévoile à son amant son véritable nom : « Je m'enlise. Mon vrai nom est Élise » (4, p. 111). Étant donné cette constatation, nous pouvons réfléchir à la question de la motivation du dramaturge pour attribuer ce deuxième signifiant discontinu à Roberte II. À ce propos, citons les paroles de Claude Bonnefoy qui, frappé par le choix du dramaturge, lui avait posé une question semblable à savoir :

[...] le fait de se nommer d'un nom qui, du reste, n'est pas le sien, n'a-t-il pas un sens ? N'est-ce pas une tentative pour se nommer autrement, pour devenir quelqu'un de différent qui se sauverait de cet enlissement ou qui le vivrait à sa place ? Je pense aux magies antiques où le nom avait un pouvoir de talisman, où le nom ne faisait qu'un avec la personne nommée, était affirmation d'existence<sup>148</sup>.

Ionesco confirme la supposition du critique en constatant : « C'est vrai, ici elle affirme son indépendance vis-à-vis de cet enlissement. Vous m'éclairerez ce que j'avais écrit là »<sup>149</sup>. On en conclut que l'attribution de ce signifiant discontinu à Roberte ne constitue pas ici une démarche gratuite. Le fait de nommer un personnage n'est d'ailleurs jamais gratuit, ce que nous allons prouver, en nous appuyant sur d'autres exemples.

La marâtre du protagoniste de *Voyages chez les morts* désire que Jean la désigne par son prénom. Elle y semble très attachée. Cependant, Jean s'adresse à elle en utilisant seulement le désignateur : « madame ». Il le fait exprès, ce qui agace fortement sa marâtre. Cette dernière le lui reproche : « Je t'ai toujours dit de m'appeler Hélène et non pas madame » (27, p. 1304), dit-elle et ajoute encore : « Tu n'a jamais voulu m'appeler tante » (27, p. 1330). Elle essaie même de lui expliquer que « c'est ainsi que l'on appelle la seconde femme de son père » (27, p. 1330). Elle n'exige pas qu'il l'appelle « mère, mais pas non plus madame Simpson » (27, p. 1330). Jean, à son tour, riposte, en lui avouant ouvertement qu'il n'aime pas son prénom (27, p. 1304). L'obstination de Jean est dans ce cas intentionnelle, car pour lui, la femme de son père ne reste qu'« étrangère » (27, p. 1304).

Dans le troisième épisode de *La Soif et la Faim*, nous voyons apparaître deux Anglaises : « deux sœurs jumelles » (21, p. 837). Il est très diffi-

---

147 E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve...*, p. 154.

148 *Ibidem*, p. 152.

149 *Ibidem*, p. 152.

cile de les reconnaître. Notons qu'elles ne se sentent pas bien sans identité ; elles ne peuvent même pas supporter « cette ambiance » (21, p. 837) et revendiquent la différenciation. C'est, probablement, pourquoi, l'une d'elles se transforme en chatte blanche. Cette démarche lui assure une identité distincte dont les désignateurs non rigides font preuve. À titre d'exemple, citons-en quelques-uns : « une chatte blanche qui fuyait » (21, p. 840), « la farceuse » (21, p. 840), « la bouffonne » (21, p. 840).

Parfois, la question de l'identité est si importante que la quête du nom devient le sujet de la pièce. Ce phénomène illustre bien la conception de Hamon, selon laquelle « la distribution même du signifiant peut se thématiser, devenir l'objet de la narration, le sujet même du récit : quête du nom propre (qui suis-je ?), quête des origines, recherche du père ou de la mère... »<sup>150</sup>. Le chercheur va encore plus loin, en constatant que le nom propre peut devenir « un objet doté d'un statut sémantique défini, jouant un rôle défini dans l'intrigue. Il tendra donc à se détacher, à prendre une certaine autonomie dans le texte même, voire à s'objectiver, à devenir un acteur onomastique »<sup>151</sup>. Ainsi, tout l'interrogatoire de Choubert, dans *Victimes du devoir*, a pour but de trouver la réponse concernant le nom : « Mallot » ou « Mallod ». Si dans les romans de Modiano « l'enquête cède la place à la quête »<sup>152</sup>, chez Ionesco, il s'agit de la quête de l'identité. Choubert essaie de le définir plus précisément ; pourtant, ce signifiant reste imprécis jusqu'à la fin de la pièce.

L'exemple visé ci-dessus n'est d'ailleurs pas isolé. Au cours de l'analyse des pièces ionesciennes, nous rencontrons des situations pareilles. La quête du nom et de l'identité devient le sujet de *L'Homme aux valises*<sup>153</sup>. Ce cas est d'autant plus intéressant parce qu'il s'agit d'une auto-désignation, d'« une quête de soi »<sup>154</sup>. Le premier Homme l'avoue explicitement : « Mon nom m'échappe » (26, p. 1252), et il ajoute : « Je suis venu pour connaître le véritable nom de la mère de ma grand-mère. Je veux connaître le nom de

---

150 Ph. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, [in :] G. Genette, T. Todorov (dir.), *Poétique du récit...*, p. 146.

151 *Idem*, *Le personnel du roman...*, p. 135.

152 E. Uliasz, « Le personnage en quête d'identité dans les romans de Patrick Modiano : à la recherche du passé, du temps, du Paris d'antan », *Roczniki Humanistyczne* 2001, vol. XLIX, c. 5, p. 48.

153 Dans *Entre la vie et le rêve*, Ionesco souligne explicitement l'analogie entre ces deux pièces. Pour lui, *L'Homme aux valises* constitue « un renouveau qui est peut-être un retour vers *Victimes du devoir* et ses premières pièces » (E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve...*, p. 180).

154 *Ibidem*, p. 180.

jeune fille de ma grand-mère. Voilà le but de mon voyage » (26, p. 1217)<sup>155</sup>. À la question concernant son nom, il est capable de répondre seulement : « c'est moi » (26, p. 1222). Il oublie même de mettre son nom sur ses valises (26, p. 1225), c'est pourquoi il perd l'une d'elles. Tout ce qu'il sait, c'est le fait qu'il ne s'appelle pas Jacques (26, p. 1271), il en est sûr. Le Premier Homme ne cache pas son ignorance, il est incapable de le faire, bien au contraire. Son ignorance est perceptible, il la dévoile explicitement. Il semble même qu'il traite la question de son identité trop à la légère. À ce propos, il suffit de citer un fragment de la pièce :

Premier Policier : Voulez-vous avoir l'obligeance de me montrer votre passeport ? Il faut bien faire les formalités.

Premier Homme : Je n'ai pas de passeport. J'ai une pièce d'identité, deux même : une carte de visite et une carte vraiment d'identité. Les voici.

Premier Policier, *au deuxième Policier* : Je connais ce monsieur très bien. C'est un ami et un compatriote.

Deuxième Policier : Sur la carte de visite, votre nom est Filard, profession : moustiquaire. Sur la carte d'identité, c'est écrit Marty ou Marly, je ne vois pas clairement, ou bien Vardy.

Premier Homme : Ce serait plutôt Mofty. Je ne sais pas moi-même. Peut-être le M est un C mal écrit, ou peut-être que la lettre M et la lettre C se sont confondues délibérément pour constituer une troisième lettre, née de ce mélange, un autre son. Moi non plus, je ne sais pas très bien comment l'articuler. J'avais écrit ce nom, je me l'étais donné pour me moquer de mon patron, un 1<sup>er</sup> avril. Sur le passeport, délivré par l'État français, par la commune de Paris, il y a là mon vrai nom.

Premier Policier : La carte d'identité suffit pour les citoyens français ou seulement parisiens.

Deuxième Policier : Mais pourquoi ce faux nom.

Premier Policier : La carte d'identité est authentique. Il n'y a que le nom qui soit faux. D'ailleurs, c'est peut-être un pseudonyme. [...] Je connais son nom, je vous dit, c'est un collègue, un ami d'enfance. Il s'appelle Koriakides.

Premier Homme, *à part* : Il faudra quand même que je téléphone à Paris. Je ne suis pas sûr que ce soit mon vrai nom. (*Au Premier Policier* :) Enfin, puisque vous le dites (26, pp. 1230–1231).

La question du nom « Koriakides » revient encore à la fin de la pièce. Ce nom est inscrit sur la fiche du personnage qui « réside » à l'hôpital en

---

155 Alexandra Laignel-Lavastine présente une interprétation intéressante de ce motif, en analysant les origines juives de Ionesco (A. Laignel-Lavastine, *Cioran, Eliade, Ionesco. L'oubli du fascisme*, Presses Universitaires de France, Paris 2002, pp. 47–48).

tant que « visiteur ». Le Premier Homme ne le nie pas. À la question s'il s'appelle ainsi, il répond : « je crois, oui, docteur. Oui, certainement, pour la circonstance » (26, p. 1262). Malgré les apparences, cette situation, son ignorance gêne le Premier Homme : « Je me sens mal à l'aise sans mon passeport » (26, p. 1237), avoue-t-il. Plus tard, il le confirme encore en faisant des efforts pour obtenir un document : « J'ai perdu mon passeport, j'ai perdu mes valises. Je voudrais un papier de l'ambassade pour prouver mon identité » (26, p. 1238). Il déplore la perte non seulement de son identité mais aussi de sa nationalité : « J'aurais pu avoir deux nationalités, je n'en ai plus aucune » (26, p. 1238), constate-t-il. Ce dernier tâche tout de même de se présenter grâce aux périphrases. En voici quelques-unes : « Je ne suis plus un citoyen de votre pays » (26, p. 1235), « je suis un voyageur étranger. À vrai dire, pas tout à fait étranger, je suis un ancien compatriote, oui, originaire de votre pays » (26, p. 1238), ou bien : « je ne sais pas si je suis un étranger ou non » (26, p. 1238). Finalement, il choisit le désignateur : « un existant » (26, p. 1256). Il en résulte que même des périphrases ne l'aident pas à garantir son identité, car non seulement elles s'excluent, mais elles ne sont pas capables de désigner « un et un seul individu »<sup>156</sup>. C'est pourquoi personne ne le reconnaît, bien qu'il demande désespérément : « Dites que vous me reconnaissez » (26, p. 1241).

Il convient de signaler que l'Homme aux valises apprend enfin que sa grand-mère a changé son nom qui « la tenait à l'écart du monde et l'enfonçait dans la vieillesse » (26, p. 1217). Ce fait le trouble ; il se sent déraciné : « A-t-elle le droit ? Cela ne doit pas se faire. J'ai l'impression que cela n'est pas tout à fait convenable, pas tout à fait convenable » (26, p. 1218), dit-il. Ionesco souligne qu'il existe une correspondance entre le nom et la destinée du personnage, ce que confirmerait Glaudes<sup>157</sup>. La vie nouvelle ne peut commencer que sous un nom nouveau. Cette constatation expliquerait aussi les raisons du choix du nouveau nom par Roberte dans *Jacques ou la Soumission* dont nous avons déjà parlé.

En outre, le nom peut garantir la vie et même l'immortalité. Pour preuve, rappelons les désignateurs rigides que les Vieux emploient à l'égard de leurs convives. Ainsi les invités n'existent-ils qu'à travers leurs désignateurs ou, plus généralement, les paroles des Vieux qui les animent et les personnifient. À ce propos, on peut recourir à l'opinion de Witold Wołowski ; selon lui, « l'absence vocale d'un personnage [...] se répercute inévitablement dans le dialogue des personnages présents sur la scène [...]

156 S. Kripke, *La logique des noms propres...*, p. 68.

157 « Le récit met souvent en relation la forme de ce désignateur et les qualifications ou les actions du personnage qui le porte » (P. Glaudes, Y. Reuter, *Le personnage...*, p. 62).

Aussi, est-il fréquent dans *Les Chaises* que les Vieux “prennent en charge” les paroles de leurs invités<sup>158</sup>. Dans ce contexte, le Vieux et la Vieille possèdent le pouvoir de donner la vie, par exemple, à la Dame invisible, en s’adressant à elle : « chère madame » (6, p. 151) ou « ma chère » (6, p. 153). Le Colonel, à son tour, est présenté en tant que « personne bien autoritaire » (6, p. 153), « un être supérieur » (6, p. 154) ou « un camarade de mon mari » (6, p. 158). Un phénomène semblable est pratiqué à l’égard de l’Empereur qui est nommé successivement : « Sa Majesté » (6, p. 172), « Votre Majesté » (6, p. 173), « Sire » (6, p. 173), « notre souverain bien-aimé » (6, p. 180), « l’Empereur éternel » (6, p. 181). Tous les convives sont appelés par les hôtes : « chers amis » (6, p. 168). Répétant encore une fois que ceux-ci n’existent qu’à travers des paroles des Vieux.

En ce qui concerne Bérenger I<sup>er</sup>, son nom garantit l’immortalité. Il accentue explicitement son désignateur rigide, en ordonnant qu’après sa mort tout porte son nom :

Qu’on donne mon nom à tous les avions, à tous les vaisseaux, aux voitures à bras et à vapeur. [...] Un seul nom de baptême, un seul nom de famille pour tout le monde. Que l’on apprenne à lire en épelant mon nom : B-é-Bé, Bérenger. [...] Que l’on m’appelle éternellement, qu’on me supplie, que l’on implore (20, p. 766).

Il en résulte que son désignateur n’est pas seulement le garant de son identité, mais aussi de sa mémoire posthume et, de ce fait, d’une sorte d’immortalité que le protagoniste revendique. Inversement, l’oubli ou la perte du nom anéantit le personnage. Il convient de préciser que juste avant sa mort, Bérenger I<sup>er</sup> ne reconnaît plus des personnages particuliers. En même temps, il cesse de reconnaître leurs noms. C’est pourquoi il ne conteste pas les paroles de Marguerite lorsqu’elle dit : « Tu ne sais plus leur nom. Comment s’appelaient-ils » (20, p. 792). Au fur et à mesure que le syndrome de la mort progresse, Bérenger perd la faculté de nommer ses proches. À la fin, il répète le prénom de sa seconde femme, « il le répète sans comprendre » (20, p. 789). La femme est consciente de sa dépendance de Bérenger : « Je ne suis plus rien, s’il m’oublie » (20, p. 787), avoue Marie. L’anonymat signifie donc son anéantissement. D’ailleurs, nous avons déjà rencontré un exemple pareil, en analysant l’étiquette sémantique de la femme mystérieuse attendue par Jean, dans *La Soif et la Faim*. Rappelons seulement que l’anonymat de cette femme a incité la contestation de son existence.

---

158 W. Wołowski, « L’absence du personnage de théâtre »..., p. 42.

Il nous paraît utile de réfléchir encore sur l'identité de la Serveuse dans *Ce formidable bordel !* Celle-ci se présente explicitement : « Je m'appelle Agnès. Je suis la belle-sœur du Patron. Un cousin à moi travaille aussi dans la maison. C'est le Patron qui fait les gros achats » (25, p. 1156). Ce type de présentation explicite rappelle celle de Mary ou du Capitaine des Pompiers dont on parlera plus tard. Puis, Agnès dévoile son identité à la Concierge, en avouant : « Je suis l'amie de votre locataire. Peut-être même sa fiancée » (25, p. 1179). Pourtant, malgré ses efforts de la présentation explicite, le Personnage ne retient pas son nom. Il se trompe aussi, en la vouvoyant : « Pourtant, vous savez... non, tu sais... » (25, p. 1181), dit-il. Elle lui rappelle donc obstinément son identité : « Tu sais comment je m'appelle ? Non, tu ne sais pas. Mon nom c'est Agnès [...]. Tu as retenu mon nom ? Agnès. Installe-toi dans ce fauteuil. Je me mettrai à côté de toi, à tes pieds » (25, p. 1180). Elle tient beaucoup à ce que le Personnage garde son nom dans sa mémoire. Il semble donc que pour Agnès son identité, inculquée dans la mémoire de son bien aimé, garantit la présence dans sa vie et dans son cœur. En tout cas, l'homme ne retient ni son nom ni sa personne. Voici ce que dit Glaudes à ce propos ; en soulignant le poids du désignateur, il rappelle que certains linguistes « définissent le personnage comme le référent d'un nom propre »<sup>159</sup>. Ainsi, comme nous l'avons déjà constaté ci-dessus, les personnages anonymes n'existent pas. Tel est le cas d'Agnès. Lorsque, après des années, elle rend visite au Personnage, celui-ci ne se rappelle pas son nom. Il la confond avec Lucienne, Jacqueline et Yvonne. Agnès n'existe pas pour lui.

Les personnages ionesciens se rendent donc compte du poids du manque d'identité. C'est pourquoi ils sont toujours en quête d'identité intégrale, en adoptant différentes méthodes pour atteindre leur but. D'après Hamon, « les cas les plus intéressants à étudier seront sans doute ceux où l'on voit [...] un personnage s'inventer lui-même un nom ou un pseudonyme »<sup>160</sup>. Tel est souvent le cas des personnages ionesciens qui endossent les fonctions de la création ou au moins de l'accentuation de leur nom. Ils choisissent la solution la plus simple, à savoir la présentation explicite. À titre d'exemple, concentrons-nous sur Nicolas, qui apparaît à la fin de *Victimes du devoir* et qui est présenté à tous les personnages par Choubert de la façon suivante : « C'est Nicolas d'Eu. [...] D'Eu, c'est son nom de famille : d apostrophe, e, u » (9, p. 239). De même, les étiquettes sémiotiques des personnages dans *Le roi se meurt* sont répétées au début du texte par le Garde qui présente explicitement tous les personnages. Sur la

159 P. Glaudes, Y. Reuter, *Le personnage...*, p. 61.

160 Ph. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, [in :] G. Genette, T. Todorov (dir.), *Poétique du récit...*, p. 150.

scène apparaissent donc successivement, l'un après l'autre : « Sa Majesté, le roi Bérenger I<sup>er</sup> » (20, p. 739), « Sa Majesté, la reine Marguerite, première épouse du roi » (20, p. 739), suivie de Juliette, « femme de ménage et infirmière de Leurs Majestés » (20, p. 739), ensuite « Sa Majesté, la reine Marie, seconde épouse du roi, première dans son cœur » (20, p. 740) et enfin : « Sa Sommité, M. le médecin du roi, chirurgien, bactériologue, bourreau et astrologue à la cour » (20, p. 740).

Il faut insister sur le fait que ce qui prolifère dans le théâtre ionésien, ce sont les auto-présentations explicites. Quant à Mary, elle se présente elle-même, juste après être entrée sur la scène, en soulignant le métier qu'elle exerce : « Je suis la bonne » (1, p. 15), dit-elle. Le Capitaine des pompiers, comme Mary, se présente lui-même, en soulignant sa fonction. La Concierge, le personnage le plus bavard dans *Le Nouveau Locataire*, se présente pareillement, en disant : « moi, je suis quelqu'un, monsieur [...] Madame Mathilde » (12, p. 354), avoue-t-elle, en dévoilant son prénom. Nous apprenons également que celle-ci est « une pauvre vieille femme » (12, p. 351), « une mère de famille » (12, p. 355), mais elle n'est pas « une mendicante » (12, p. 354). Quant à la Concierge dans *Ce formidable bordel !*, elle dit : « C'est moi, la Concierge » (25, p. 1149). Puis, elle explique ce que cela veut dire : « Moi, [dit-elle] j'écoute beaucoup parler les gens, j'aime bien entendre ce qu'ils disent, c'est mon métier puisque je suis concierge » (25, p. 1150). De même, la Mère Pipe souligne sa fonction en disant : « Moi, la mère Pipe, qui élève des oies publiques » (16, p. 519)<sup>161</sup>. D'ailleurs, les personnages mentionnant leur profession, au cours de l'auto-présentation, sont assez nombreux. Tel est le cas du Journaliste qui apparaît dans *Le Piéton de l'air* ; il dit : « Excusez-moi, je suis journaliste... » (19, p. 670). Quant à l'Employé des pompes funèbres, lui aussi, il se présente lui-même : « permettez-moi de me présenter : employé des pompes funèbres » (19, p. 674). En ce qui concerne l'Académicien, il est « un humaniste, porte-parole attiré de l'humanisme, auteur de *Défense et illustration de l'humanisme* » (22, p. 907). L'Académicien, lui aussi, précise sa fonction : « Je suis président de la commission du baccalauréat du ministère de l'Éducation nationale » (22, p. 908). Macol, dans *Macbett*, renseigne tout le monde sur son identité, en accentuant sa position. Il constate qu'il reprendra le nom de Banco et fondera une dynastie nouvelle : « Je serai Banco II » (24, p. 1109). Lorsque tous ses sujets se mettent à l'appeler « Monseigneur » (24, pp. 1110, 1111) ou « [son] Altesse » (24, p. 1110), il leur suggère qu'il est « empereur. Supra-altesse, supra-sire, supra-ma-

161 Féal explique la fonction de ce personnage : « elle est éleveuse d'oies ; c'est-à-dire qu'elle gave de slogans et de harangues une foule crédule » (G. Féal, « Policier, cadavre et tueur : les fragments d'une énigme de Ionesco », p. 33).

jesté, empereur de tous les empereurs » (24, p. 1113). Bérenger I<sup>er</sup> dévoile également son identité qui va de pair avec sa position. Il le dit explicitement : « je suis le roi, c'est moi qui décide » (20, p. 751). Le roi s'identifie avec son royaume : « l'État, c'est moi » (20, p. 765), dit-il. Enfin, il constate désespérément, en utilisant une hyperbole : « Des milliards de morts. [...] Je suis leurs agonies. [...] Tant d'univers s'éteignent en moi » (20, p. 771).

Quant aux auto-présentations des personnages des *Chaises*, il faut souligner une certaine divergence. En d'autres termes, le Vieux se caractérise différemment lorsqu'il parle avec des personnages différents. Voici ce qu'il dit à sa femme : « Je suis orphelin dans la vie... » (6, p. 146) ; en s'adressant à sa Belle, il affirme : « Je suis militaire » (6, p. 158) ; un peu plus tard, il avoue qu'il voudrait être son « Tristan » (6, p. 159) ; envers la Majesté, il se présente en tant que « [son] serviteur, [son] esclave, [son] chien » (6, p. 173). Quant à la Vieille, son auto-présentation révèle avant tout le poids de la relation avec son mari : « Je suis ta femme, c'est moi ta maman maintenant » (6, p. 146), dit-elle et ajoute enfin : « Je t'aime moi, je suis ta petite mère... » (6, p. 175). Madeleine, la femme d'Amédée, dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, se présente d'une façon pareille ; elle dit : « je suis une esclave » (11, p. 265), « je suis une esclave moderne » (11, p. 265). Elle complète son étiquette sémantique ainsi : « je ne suis pas une enfant » (11, p. 269) ; « je suis veuve, je suis orpheline, je suis pauvre, malade, vieille, la plus vieille orpheline de la terre » (11, p. 306).

En concluant, nous pouvons constater qu'au cours de leurs auto-présentations, les personnages répètent les mêmes « fautes », c'est-à-dire ils insistent avant tout sur leur fonction, ce que nous avons déjà vu, en analysant le choix des désignateurs rigides, ou bien ils contredisent leurs propres paroles, en construisant leurs étiquettes d'une façon vague et imprécise. Ces étiquettes ne peuvent donc pas leur assurer l'identité.

## 1.2.4 Prolifération de désignateurs non rigides

Lorsque l'auto-désignation ne remplit pas sa fonction et lorsque les résultats des efforts des personnages ionesciens restent médiocres, les protagonistes se mettent à créer eux-mêmes des désignateurs, cette fois-ci non rigides, qui ont pour but de garantir leur identité au moins « partielle » ou « momentanée ». Le nombre des désignateurs non rigides, qui apparaissent dans les pièces de Ionesco, témoigne de cet énorme besoin d'identité ressenti par ses personnages. Nous pouvons parler même de la prolifération des désignateurs non rigides. Ainsi, pour analyser cette question, nous sommes à nouveau astreinte à limiter le nombre d'exemples à ceux qui, à notre avis, sont les plus typiques. Il convient de

rappeler les deux notions, soulignées par Hamon, qui s'avèrent ici capitales, à savoir la récurrence et la stabilité du nom propre et ses substituts qui constituent « un élément essentiel de la cohérence et de la lisibilité du texte, assurant à la fois la permanence et la conservation de l'information tout au long de la diversité de la lecture »<sup>162</sup>. Glaudes insiste aussi sur le fait que « les désignateurs ne peuvent être considérés isolément. Ils fonctionnent en chaînes de coréférence : ils renvoient les uns aux autres et se rapportent au même personnage. Dès lors, la lisibilité du récit et la cohérence des personnages dépendent en grande partie de l'organisation de ces chaînes »<sup>163</sup>.

Citons donc quelques exemples où les désignateurs non rigides, attribués aux personnages ionesciens, ne rompent pas la cohérence du texte. Ainsi, les désignateurs non rigides, employés, dans *Les Chaises*, par le Vieux et la Vieille, sont multiples. Le Vieux appelle sa femme : « [sa] carotte » (6, p. 142), « [sa] chérie » (6, p. 147), « [son] épouse » (6, p. 154), « [sa] noble compagne » (6, p. 159), « [sa] femme » (6, p. 180), « fidèle compagne » (6, p. 180). La Vieille, à son tour, le nomme : « [son] chou » (6, p. 142), « [son] mignon » (6, p. 143), « [son] petit » (6, p. 146), « [son] orphelin » (6, p. 146), « [son] mari » (6, p. 151). Ces deux personnages emploient souvent l'adjectif possessif. L'inventaire, révélant à la fois les attitudes et les relations mutuelles des deux personnages, reste tout à fait cohérent.

En ce qui concerne les désignateurs non rigides, employés envers trois Bartholoméus, dans *L'Impromptu de l'Alma*, nous trouvons dans le texte beaucoup d'expressions qui visent à souligner le prestige des critiques. En se présentant, ils utilisent les expressions suivantes : « notre doctorale autorité » (15, p. 439) ou « nous, critiques et docteurs » (15, p. 440). Ils recourent également à des néologismes quasi scientifiques : « je suis costumidiste » (15, p. 462), « essentialiste » (15, p. 463), « phénoménaliste » (15, p. 463). Quant aux désignateurs non rigides attribués au personnage appelé « Ionesco », il faut noter que les critiques soulignent continuellement l'ignorance de ce dernier. Pour eux, Ionesco n'est ni docteur ni sociologue : « N'étant pas docteur, vous n'avez pas le droit d'avoir des idées » (15, p. 428), constatent-ils. Pour eux, Ionesco est « l'écrivain » (15, p. 429), « un intellectuel » (15, p. 433), « un homme de théâtre [qui] doit être bête » (15, p. 433). Bien qu'ils le nomment parfois tendrement : « mon cher » (15, p. 449), ils ne le font que pour souligner son « infirmité » : « Vous êtes ignorant [...] l'ignorant est un malade » (15, p. 449), constatent-ils.

---

162 Ph. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, [in :] G. Genette, T. Todorov (dir.), *Poétique du récit...*, p. 143.

163 P. Glaudes, Y. Reuter, *Le personnage...*, p. 59.

De même, les désignateurs non rigides utilisés envers la famille de Bérenger dans *Le Piéton de l'air* fonctionnent en chaîne de coréférence. La majorité de ces désignateurs ne s'excluent pas. Ils renvoient les uns aux autres, en se complétant. Ainsi, Bérenger est appelé par sa femme « [son] chéri » (19, p. 694), « [son] mari » (19, p. 708) et le « père » (19, p. 698) de Marthe. Elle avoue explicitement que son mari « n'est pas ingénieur, il n'est pas architecte » (19, p. 700). En tout cas, comme elle le constate, « c'est tout de même quelqu'un » (19, p. 718). Pour sa fille, il est tout simplement « papa » (19, pp. 677, 678, 683, 699, 714, 716), tandis que pour le Journaliste, il est « monsieur Bérenger » (19, pp. 670, 700), son « cher maître » (19, p. 673). Les Anglais le traitent, d'un côté, en tant que « mari » (19, pp. 717, 729) de madame Bérenger, homme qui « a de la famille » (19, p. 729) ; de l'autre, il est appelé par eux « artiste » (19, p. 703), « farceur » (19, p. 733). Il faut souligner que pour eux, Bérenger est avant tout « un hôte » (19, p. 704), « un Continental » (19, p. 704). Ils se demandent même s'il n'est pas « un ennemi de l'Angleterre, un espion » (19, p. 708).

En ce qui concerne les désignateurs non rigides attribués aux personnages de *Délire à deux*, il faut souligner avant tout leur caractère négatif, bien qu'ils constituent un tout cohérent. Pour preuve, citons les désignateurs non rigides prononcés par Elle et adressés à Lui : « Animal toi-même. Idiot » (18, p. 641), « imbécile, dégoûtant, séducteur » (18, p. 642), « Entêté, limace » (18, p. 642), « mollusque toi-même » (18, p. 644), « Crétin ! Séducteur ! » (18, p. 646), « Salaud ! Séducteur ! Séducteur ! » (18, p. 646), « Don Juan » (18, p. 646), « Maladroit » (18, p. 647), « menteur » (18, p. 648), « une carapace de tortue-limaçon » (18, p. 651), « Imprudent, imbécile » (18, p. 651), « Assassin ! » (18, p. 651), « Paresseux » (18, p. 652), « un idiot » (18, p. 659) et enfin « Paresseux ! Séducteur ! » (18, p. 663). Dès le début de la pièce, elle souligne continuellement que Lui n'est que son « amant » (18, p. 641) et avant tout « séducteur » (18, p. 641). Lui est conscient du caractère négatif des désignateurs qu'elle lui attribue, il les comprend. C'est pourquoi Lui dit à Elle : « Ne m'insulte pas. Ne m'appelle plus séducteur » (18, p. 646). D'autre part, Lui fait des efforts pour rendre la pareille à Elle. Pourtant, toutes les injures qu'il prononce envers Elle constituent seulement la réponse aux paroles offensantes de celle-ci. De plus, la liste des désignations négatives qu'il propose est beaucoup plus limitée. En tout cas, il la nomme « idiote » (18, p. 641), « crétine » (18, p. 646), « menteuse » (18, p. 646).

Occupons-nous à présent de « l'identité » de ce « mal inconnu » (23, p. 972) qui apparaît dans *Jeux de massacre*. Attirons notre attention sur la diversité des désignateurs non rigides qui ne rompent pas quand même la chaîne de cohérence. Nous apprenons que le mal revient très

rarement, mais cycliquement pour mettre à l'épreuve les personnages. On l'appelle un « phénomène » (23, p. 973), « une mortalité sans causes connues » (23, p. 973) qu'on ne peut pas expliquer. C'est « le mal » (23, p. 974) qui probablement tombe du ciel, « le mal [...] sans raison » (23, p. 995). Puis, on commence à le désigner comme un « virus » (23, p. 962), une « maladie qui tue » (23, p. 988), une « épidémie [qui] ne laisse aucun espoir » (23, p. 988), une « épidémie étrange » (23, p. 983) et enfin comme une « maladie absurde » (23, p. 1032).

Souvent, les personnages sont désignés par le nom de leur fonction non seulement grâce aux désignateurs rigides mais aussi non rigides. Ceux-ci peuvent, dans la majorité des cas, être considérés comme des synonymes de désignateurs rigides. Pour preuve, analysons le cas de l'Architecte, dans *Tueur sans gages*, qui se présente comme un « fonctionnaire » (16, p. 482), ce qu'il répète d'ailleurs plusieurs fois en disant : « Je suis l'Architecte de la ville, fonctionnaire municipal » (16, p. 489). Il exerce aussi la fonction de commissaire de quartier comme « architecte spécial » (16, p. 490). Bérenger s'adresse à lui : « monsieur l'Architecte » (16, p. 472), ou « monsieur le commissaire » (16, p. 490). L'Architecte est, selon lui, « un esprit laïque » (16, p. 472), « un technicien doublé d'un fonctionnaire consciencieux » (16, p. 472) et, tout simplement, le « commissaire en chef » (16, p. 526). Les désignateurs non rigides du Tueur précisent aussi, ou plutôt avant tout, sa « fonction ». Ils peuvent être traités comme les synonymes du mot « Tueur », quoique dans les didascalies, nous retrouvions une expression vague : « ce personnage » (16, p. 526). En tout cas, Ionesco lui-même précise qu'il s'agit de « l'assassin » (16, p. 469). Quant à l'Architecte, il parle de lui soit assez généralement, en utilisant les mots « le danger » (16, p. 487), soit d'une façon plus affective : « L'assassin, l'apache. Toujours le même personnage, Insaisissable ! » (16, p. 489). À son tour, Édouard parle du Tueur en utilisant des expressions plutôt neutres : « il s'agit sans doute du mendiant qui montre aux gens la photo du colonel et les jette à l'eau pendant qu'ils la regardent ! C'est un attrape-nigaud » (16, p. 508). En revanche, les paroles utilisées par Bérenger sont émotives. Tout d'abord, il le caractérise en tant que « malfaiteur, un assassin inassouvi » (16, p. 508), « monstre » (16, p. 513), « misérable » (16, p. 515), « criminel » (16, p. 514). Au moment de leur « rencontre », Bérenger parle de lui à la troisième personne : « C'est lui, c'est le Tueur » (16, p. 528), puis il se met à le vouvoyer : « Alors, c'est vous » (16, p. 528), dit-il. Ensuite, nous retrouvons dans le texte toute une série de divers désignateurs non rigides : « un criminel » (16, p. 528), « mon pauvre ami » (16, p. 528), « un être humain » (16, p. 529), « un pessimiste » (16, p. 529), « un nihiliste » (16, p. 529) ou « un anarchiste » (16, p. 529) qui se croit être « un bienfaiteur de l'humanité »

(16, p. 531). Finalement, après avoir l'appelé « Canaille ! Crapule ! Imbécile sanglant ! » (16, p. 535), qui est « plus laid qu'un crapaud » (16, p. 535), « plus féroce qu'un tigre » (16, p. 535) et « plus stupide qu'un âne » (16, p. 535), Bérenger commence à tutoyer le Tueur en disant : « Je te tuerai, tu vas payer... » (16, p. 535). Juste avant sa capitulation, il caractérise le Tueur comme une « créature sans merci » (16, p. 535) et même une « vomissure du chien galeux de Satan, criminel crétin... » (16, p. 535).

L'éventail des désignateurs non rigides, employés envers les Sorcières dans *Macbett*, reste aussi cohérent, bien que très riche. Les personnages emploient beaucoup de synonymes qui renvoient aux Sorcières. Rappelons que, généralement, ce sont des désignateurs péjoratifs, tels que : « vieilles sorcières » (24, pp. 1064, 1066), « vieilles jumelles » (24, pp. 1064, 1066), « démoniaques créatures » (24, pp. 1065, 1067), « affreuses sorcières » (24, pp. 1065, 1068), « espionnes envoyées par les ennemis » (24, p. 1067), « monstrueuses filles du diable » (24, p. 1070), « filles de Satan » (24, p. 1073), « vieux laiderons » (24, p. 1075), « cyniques vieillards » (24, p. 1075), qui peuvent devenir « la pluie et l'orage » (24, p. 1065) ou se transformer en « vent » (24, p. 1065). Malgré cette richesse, nous ne sommes pas sûrs de leur identité. Même Macbett et Banco ne les connaissent pas, quoiqu'ils reconnaissent leur voix. C'est pourquoi Macbett leur demande explicitement : « une dernière fois, je vous commande de me dire qui vous êtes » (24, p. 1075), mais il n'obtient aucune réponse précise. Elles lui répondent énigmatiquement : « Tu le saura, Macbett » (24, p. 1075).

Parfois, la multiplicité des désignateurs non rigides, tout à fait étranges, paradoxaux même, nous oblige à réfléchir sur leur véracité. Dans cette perspective, le cas de Roberte, dans *Jacques ou la Soumission*, est assez intéressant à analyser. Elle est présentée par ses parents comme « [leur] fille unique » (4, p. 97). Pourtant, rejetée par Jacques, elle semble se transformer et devenir Roberte II, « une seconde fille unique » (4, p. 100) de ses parents.

Il faut également souligner les désignateurs non rigides attribués à Bérenger I<sup>er</sup> par son Garde. En se souvenant du passé, celui-ci parle du roi en tant que « petit dauphin » (20, p. 782) ; puis, il l'appelle : « [son] commandant » (20, p. 781), « ingénieur en chef » (20, p. 781), « monsieur le mécanicien » (20, p. 782), « monsieur l'historien » (20, p. 782), auteur dramatique, qui écrivait « sous le pseudonyme de Shakespeare » (20, p. 782). Enfin, le Garde s'adresse directement au roi en disant : « Majesté, mon commandement, Maître, monsieur le directeur... » (20, p. 782). À vrai dire, cette énorme liste de constatations prononcées par le Garde, au lieu

de l'éclaircir, contribuent à ébranler l'identité du personnage. Nous ne savons donc pas qui est Bérenger I<sup>er</sup>.

Analysons aussi le cas de la tante qui apparaît dans *La Soif et la Faim*. Celle-ci est nommée explicitement : « la tante Adélaïde » (21, p. 805) ou « une proche parente » (21, p. 812). Pourtant, la chaîne de cohérence, qui doit unir les désignateurs, est ici ébranlée. La tante elle-même se présente comme l'« inspiratrice de [son] mari, le grand médecin » (21, p. 806) et « l'auteur » (21, p. 806) de ses traités, ou « une artiste » (21, p. 811). Et en plus, elle assure qu'elle n'est pas « folle » (21, p. 808). Elle est également persuadée de ne pas être « un revenant » (21, p. 810). Pourtant, d'après Jean, « elle n'est plus elle-même » (21, p. 811).

### 1.2.5 Désignateurs s'excluant mutuellement

Malgré la singularité de certains désignateurs non rigides, cités ci-dessus, jusqu'à présent, l'étiquette sémantique du personnage ionescien pourrait être définie « comme un système d'équivalences réglées destiné à assurer la lisibilité du texte »<sup>164</sup>, ce que propose Hamon. Bien que très riche et variée, l'étiquette sémantique a pu quand même assurer la lisibilité et la cohérence du texte. Maintenant, nous allons voir que Ionesco n'assure pas toujours l'homogénéité à la structure de « l'étiquette sémantique ». Les exemples, cités ci-dessous, montrent qu'une bonne partie des textes ionesciens « rompent [...] les chaînes de coréférence pour rendre le sens plus indécis »<sup>165</sup>. Le plus souvent, les désignateurs non rigides tout simplement se contrarient et s'excluent. Il s'avère donc que le dramaturge partage l'opinion, selon laquelle « l'antiphrase [...] stimule davantage l'activité herméneutique du lecteur que la motivation concordante »<sup>166</sup>. Nous allons vérifier dans quelle mesure cette constatation s'applique au théâtre ionescien.

S'il arrive que les désignateurs non rigides ne constituent pas un tout logique, qu'ils ne soient pas liés par la chaîne de coréférence, nous avons affaire généralement à des désignations contingentes<sup>167</sup>. En les

---

164 Ph. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, [in :] G. Genette, T. Todorov (dir.), *Poétique du récit...*, p. 144.

165 P. Glaudes, Y. Reuter, *Le personnage...*, p. 60.

166 Ph. Hamon, *Le personnel du roman...*, p. 128.

167 Saul Kripke distingue deux types de propriétés : contingentes et essentielles. Quant à ces dernières, Kripke écrit : « la question de ce qu'on appelle les propriétés essentielles est réputée équivalente [...] à la question de "l'identité à travers les mondes possibles" » (S. Kripke, *La logique des noms propres...*, p. 30), tandis que les propriétés contingentes ne peuvent pas constituer un ensemble de conditions nécessaires et suffisantes pour l'identité à travers les mondes possibles. La distinction entre

analysant, nous observons des changements, parfois diamétraux, des positions et des points de vue. Tel est le cas des relations entre les personnages de *La Leçon*. Au début de la pièce, les personnages sont très polis, ils se vouvoient mutuellement. Ils utilisent des désignations de politesse : monsieur, madame, mademoiselle. Nous apercevons les premiers symptômes du changement, en analysant les paroles du Professeur à l'égard de Marie : tout d'abord, il parle gentiment, mais il trahit déjà son impatience : « Dépêchez-vous. Allez à votre cuisine, s'il vous plaît » (2, p. 51) ; puis, nous pouvons lire : « Mais laissez-moi, Marie... Voyons, de quoi vous mêlez-vous ? À la cuisine ! À votre vaisselle ! Allez ! Allez ! » (2, pp. 58–59). Le Professeur reviendra à sa gentillesse du début, au moment où il aura besoin de sa Bonne. Il s'adressera à elle : « Merci, ma petite Marie... » (2, p. 74). Par ailleurs, l'attitude de Marie, à l'égard de son patron, change aussi diamétralement. Au début, très gentille, elle finit par nommer son protecteur : « menteur ! » (2, p. 73), puis : « Petit assassin ! Salaud ! petit dégoûtant ! » (2, p. 73) et « Vieux renard ! » (2, p. 74), pour enfin constater : « Ah ! vous êtes un brave garçon quand même ! » (2, p. 74). Dans le cas de la relation entre le Professeur et l'Élève, nous observons une véritable métamorphose qui est soulignée par le choix des désignateurs. Au début, le Professeur nous apparaît comme un homme excessivement gentil qui tient son Élève à une distance respectueuse, en répétant souvent : « Excusez-moi, mademoiselle » (2, p. 51). Cependant, au cours de la pièce, son attitude change complètement. Il commence à la tutoyer et il se permet de s'adresser à elle, en disant : « pas d'insolence, mignonne, ou gare à toi... » (2, p. 68), ce qu'il répète, encore une fois, un peu plus tard, en disant : « Je vais te les arracher, moi, tes oreilles, comme ça elles ne te feront plus mal, ma mignonne » (2, p. 71). Le Professeur complète la liste des désignations contingentes employée envers l'Élève, après avoir commis le crime, en l'appelant : « Salope... » (2, p. 72), ce qui témoigne un profond manque de respect à l'égard de la victime.

---

ces deux types de propriétés s'effectue quand même d'une façon intuitive. Comme l'écrit Kripke : « Si quelqu'un pense que la notion de propriété contingente ou nécessaire [...] est une notion de philosophe sans contenu intuitif, il se trompe. [...] En tout cas, ceux qui disent que la notion de propriété accidentelle n'est pas une notion intuitive ont l'intuition qui fonctionne à l'envers, me semble-t-il » (*Ibidem*, p. 30).

Cette distinction est analysée aussi par Pierre Glaudes et Yves Reuter qui écrivent que parmi des désignateurs non rigides : « on peut distinguer d'une part les désignations essentielles, qui indexent une qualification permanente du personnage (par référence à une classe d'appartenance telle que l'homme, par exemple) ; et d'autre part, les désignations contingentes, qui signalent une qualité plus ou moins éphémère ou un aspect variable du personnage (le « promeneur, « son épouse ») » (P. Glaudes, Y. Reuter, *Le personnage...*, p. 58).

De même, la majorité des désignateurs non rigides adressés vers Jacques, dans *Jacques ou la Soumission*, montrent que des attitudes envers ce personnage sont flottantes. Le choix des désignations contingentes s'explique, entre autres, par le caractère variable de ce personnage qui est nommé par sa mère tantôt comme : « [Son] fils, [son] enfant » (4, p. 87), « [son] petit Jacquot » (4, p. 94), « [son] chou » (4, p. 94), tantôt comme : « fils ingrat » (4, p. 88), « monstre » (4, p. 88), « actographe » (4, p. 91), « mauvais fils » (4, p. 102). L'opinion du père sur son fils varie aussi. Soit il le nomme : « Assassin ! Praticide ! » (4, p. 89), « fils de porc et de porche » (4, p. 90) soit, tout simplement : « [son] fils » (4, p. 94). Sa future belle-mère change aussi l'opinion sur lui et tantôt elle l'appelle « [son] genre » (4, p. 99), tantôt « ce blanc-bec » (4, p. 103), « le petit salaud » (4, p. 103) et « le fils dénaturé d'une mère et d'un père malheureux » (4, p. 104). Les désignateurs attribués aux autres personnages, dans cette pièce, changent aussi, mais les modifications ne sont pas si radicales, c'est pourquoi nous nous limitons à l'analyse du cas de Jacques.

La multitude des désignateurs non rigides que nous trouvons dans le texte de *Victimes du devoir* appartient également, en majorité, au type de désignations contingentes, souvent tout à fait contradictoires, quoique prononcées par les mêmes personnages. Tel est le cas de Choubert. Celui-ci est nommé par sa femme tantôt : « [son] pauvre ami » (9, p. 206) « [son] mari » (9, p. 210), « pauvre chéri » (9, p. 219), tantôt : « [son] poussin » (9, p. 222), « [son] pauvre enfant » (9, p. 222), tantôt enfin : « un cabotin [...] idiot [...] inadmissible [...] un menteur » (9, p. 228). Quant au Policier, au début, il vouvoie Choubert, en s'adressant à lui : « Monsieur » (9, p. 209) ; puis, il commence à le tutoyer, il l'appelle « [son] vieux » (9, p. 212) et « ivrogne » (9, p. 215). Après la transformation, le Policier, en tant que père de Choubert, l'appelle : « [son] enfant » (9, p. 223) et « [son] fils » (9, p. 223), pour, après un moment, l'appeler « Salaud » (9, p. 235), « nigaud » (9, p. 236), « Pauvre malheureux ! Pauvre rien du tout » (9, p. 238), « menteur » (9, p. 238) et de nouveau « [son] garçon » (9, p. 236). De même, Amédée, dans *Amédée ou comment s'en débarrasser*, est appelé par sa femme tantôt « hypocrite ! menteur » (11, p. 265), « Assassin ! Infanticide ! » (11, p. 295) ou « l'imbécile » (11, p. 336), tantôt « [son] pauvre ami » (11, p. 275), « [son] mari » (11, p. 281) ou « [son] chéri » (11, p. 297), ou enfin : « [son] petit » (11, p. 318).

En ce qui concerne le « Monsieur-Fille » (10, p. 252), dans *La Jeune Fille à marier*, nous trouverons dans le texte des désignateurs non rigides qui accentuent son côté féminin et surtout enfantin comme, par exemple : « ma fille » (10, p. 253), « une courageuse enfant » (10, p. 253), « la pauvre petite » (10, p. 258), « une brave fille » (10, p. 258) et « ma petite » (10, p. 259), mais ces expressions contredisent l'aspect physique du personnage dont

on parlera encore. La Dame et le Monsieur se comportent comme des aveugles qui ne se rendent compte ni de l'âge ni de la virilité du personnage dont ils parlent. Il semble qu'ils ignorent la réalité ; ainsi, les signifiants discontinus qu'ils attribuent au Monsieur-Fille ne sont pas adéquats. Dans cette perspective, nous pouvons traiter ce personnage en tant qu'oxymore au niveau du signifiant discontinu.

La multitude des désignateurs non rigides, parfois tout à fait contradictoires, caractérise aussi les personnages dans *Le Tableau*. Au début, tous, très polis, se vouvoient ; ensuite, tout naturellement, ils se mettent à se tutoyer en utilisant toute une avalanche de désignations soit essentielles, soit contingentes. Limitons-nous ici à la présentation des désignateurs attribués au Gros Monsieur. Rappelons qu'il prétend au nom de l'artiste, ce qu'il avoue à la fin de la pièce, en disant : « Je suis artiste » (14, p. 419), et ce que confirme sa voisine, en constatant : « Je ne vous connaissait pas un tel génie ! » (14, p. 419). Le Peintre l'appelle tout simplement « monsieur » (14, p. 388) ou « [son] bon monsieur » (14, p. 396). Révétons toutefois les désignateurs non rigides utilisés par la sœur du Gros Monsieur. Celle-ci l'appelle : « [son] cher frère » (14, p. 399) ou « [son] petit » (14, p. 399). Ensuite, elle se met à lui adresser toute une série de désignations qui se distinguent par leur caractère péjoratif, à savoir : « fou » (14, p. 407), « incorrigible » (14, p. 407), « idiot » (14, p. 407), « crétin » (14, p. 407), « sale petit voyou » (14, p. 407), « Vipère ! Ivrogne ! » (14, p. 408), « hypocrite, menteur, crapule » (14, p. 408), « idiot lubrique » (14, p. 408), « paresseux » (14, p. 409), « vantard, hâbleur » (14, p. 409), « n'importe qui, n'importe quel snob, n'importe quel naïf » (14, p. 410) ; ou encore : « vicieux » (14, p. 412), « chameau lubrique » (14, p. 412), « le salaud » (14, p. 413), « sale égoïste » (14, p. 413) et « Assas...sin ! » (14, p. 416). À la fin, elle change de nouveau de son attitude à l'égard de son frère en l'appelant : « [son] frère » (14, p. 416) et « [son] frère chéri » (14, p. 417).

En ce qui concerne les désignations que nous pouvons trouver dans *Rhinocéros*, nous délimitons ici le champs de notre investigation aux désignateurs attribués aux rhinocéros qui nous semblent les plus pertinents. Rappelons que, tout d'abord, leur existence n'est qu'un « mythe » (17, p. 578). Elle devient successivement la réalité qui éveille de mauvais souvenirs de Bérenger : « Ils se font voir. Ils sont réels » (17, p. 630), dit-il. Après la transformation, ces personnages deviennent ces « malheureux rhinocéros » (17, p. 593), ces misérables comme, par exemple, « pauvre M. Botard » (17, p. 615), ou Monsieur Bœuf – « pauvre bête » (17, p. 583), appelé aussi par sa femme « le pauvre chéri » (17, p. 585). Toutefois, nous pouvons trouver également d'autres désignateurs non rigides qui ren-

voient aux rhinocéros. Ce sont, avant tout, des désignations contingentes, car elles traduisent non seulement l'aspect variable de ces « personnages », mais également différents points de vue sur le phénomène de la rhinocérite. Commençons par les désignations tout à fait neutres, c'est-à-dire les définitions scientifiques ou quasi-scientifiques de ce phénomène, telles que : « pachyderme » (17, p. 574), « très gros animal, vilain » (17, p. 575) ou « animal solitaire » (17, p. 604), ou enfin « Périssodactyles » (17, p. 632). Les autres désignateurs que nous trouvons dans le texte possèdent soit un caractère positif soit tout à fait négatif, suivant l'angle de vue des personnages qui présentent leur opinion. Ainsi, d'un côté, les rhinocéros sont considérés tout simplement comme des « personnes qui ont voulu changer de peau » (17, p. 612) ou « de grands enfants » (17, p. 619), Daisy les considère même comme « les gens » (17, p. 635) pour finalement constater : « ce sont des dieux » (17, p. 636) ; de l'autre côté, on les désigne explicitement comme : « le mal » (17, p. 613), « cet univers de monstres » (17, p. 637), « le monde malade » (17, p. 633). Bérenger constate même qu'« ils sont tous devenus fous » (17, p. 633). Il les insulte en les appelant : « Salauds » (17, p. 618). Selon lui, « l'homme qui devient rhinocéros, c'est indiscutablement anormal » (17, p. 616).

Il en est de même avec Bérenger I<sup>er</sup>, dans *Le roi se meurt*, qui est perçu de divers points de vue, par différents personnages. C'est pourquoi, on lui attribue tout un éventail de désignateurs non rigides, parfois, tout à fait contradictoires. Les exemples les plus significatifs de ces divergences nous sont fournis par ses deux femmes. Un petit fragment de leur dialogue résume toute l'incompatibilité de leur jugement sur leur mari, le même Bérenger :

Marguerite : Ce n'est plus un roi, c'est un porc qu'on égorge.

Marie : Ce n'est qu'un roi, ce n'est qu'un homme (20, p. 760).

Rappelons aussi que pour Marguerite Bérenger n'est pas « le premier à mourir » (20, p. 761), tandis que pour Marie, au contraire, tout le monde, y compris Bérenger, l'est. C'est pourquoi elle le plaint. Pour elle, Bérenger est « [son] pauvre chéri, [son] pauvre petit roi » (20, p. 742), « [son] amour » (20, p. 756). Elle l'appelle tendrement « un petit enfant » (20, pp. 763, 765). Autrefois, celui-ci « était un héros » (20, p. 765), « il était la loi, au-dessus des lois » (20, p. 765). Marie utilise la métonymie pour décrire ses mérites, elle l'appelle « le centre » et « le cœur » (20, p. 785) de son royaume. Marguerite, au contraire, l'appelle, avec mépris, « petit enfant barbu, ridé, moche » (20, p. 763) et « petit-bourgeois » (20, p. 780).

Dans *Macbett* enfin, l'emploi de désignateurs non rigides, surtout de désignations contingentes, qui signalent des attributs variables de personnages, frappe particulièrement. Les désignations contingentes employées ici sont à tel point divergentes qu'elles ne sont pas capables de fonctionner en chaînes de coréférence. Elles ne renvoient pas souvent les unes aux autres ; elles semblent arbitraires et choisies souvent par hasard. Vu leur nombre, nous allons nous concentrer sur deux exemples caractéristiques, celui de Duncan et de Macbett, en signalant seulement que les désignations attribuées à Banco ou à Glamiss et Candor fonctionnent selon le même schéma.

En premier lieu, examinons donc le cas de Duncan. Ce personnage est désigné tout à fait contradictoirement par différents personnages, ce qui est conditionné, entre autres, par le changement de sa position et, en conséquence, par l'évolution des attitudes de ceux qui l'entourent. En général, nous pouvons diviser les désignateurs non rigides qui caractérisent Duncan en ceux dont le caractère est positif et les autres – tout à fait négatifs. Commençons par les premiers. Les sujets du roi savent que Duncan est sensible à la flatterie, c'est pourquoi les désignateurs qu'ils utilisent ont pour but de l'amadouer. L'Officier, qui annonce sa venue, dit : « Notre seigneur, l'archiduc Duncan » (24, p. 1050). Il s'adresse à lui directement, « Monseigneur » (24, p. 1051). Le Soldat le présente en tant que « Son Altesse l'archiduc » (24, p. 1056). Tous ses sujets répètent d'ailleurs ces expressions, même après la mort du souverain, lorsque celui-ci apparaît en tant que revenant. Notons que même ses traîtres parlent de lui en utilisant des expressions qui accentuent sa dignité et son rang : « notre souverain » (24, pp. 1039, 1041) ou « Duncan, l'archiduc Duncan bien-aimé » (24, p. 1039), disent-ils ironiquement. Nous apprenons que Duncan est, d'après eux, un souverain « trop aimé » (24, p. 1039). Candor pose ironiquement la question : « comment ne pas admirer un tel homme : un homme admirable, un souverain parfait ? » (24, p. 1043). Il nomme Duncan « vainqueur » (24, p. 1058). Les serviteurs de Duncan sont généralement persuadés de ses vertus. Ainsi, Macbett, par exemple, l'appelle tout naturellement et sans hypocrisie « seigneur » (24, p. 1059) ou « [son] souverain » (24, p. 1048) ; il utilise aussi l'adjectif possessif « notre » (24, p. 1048). Il constate aussi que Duncan « est maître de [sa] vie » (24, p. 1072). Macbett ajoute qu'il est parfait « dans la mesure, évidemment, où la perfection est possible en ce monde. C'est une perfection qui n'exclut pas certaines imperfections » (24, p. 1084). Il ose enfin le nommer « un monarque absolu » (24, p. 1084). Les désignateurs non rigides, cités ci-dessus, annoncent toute une série d'appellations défavorables et méprisantes envers Duncan. Il suffit de rappeler que déjà pour Glamiss, Duncan était « un tyran,

un usurpateur, un despote, un dictateur, un mécréant, un ogre, un âne, une oie, pire que cela » (24, p. 1044). Les conspirateurs désignent l'archiduc d'une façon pareille. Rappelons ce fragment de la pièce :

Ensemble : Jurons de tuer le tyran !

Macbett : L'usurpateur.

Banco : À bas le dictateur !

Lady Duncan : Le despote.

Macbett : Ce n'est qu'un mécréant.

Banco : Un ogre.

Lady Duncan : Un âne.

Macbett : Une oie.

Banco : Un pou.... (24, p. 1087).

Enfin, les comploteurs nomment Duncan « assassin » (24, p. 1092). Après sa mort, il n'est pour Macbett qu'« un spectre » (24, p. 1104), un « fou » (24, p. 1105), un « revenant idiot » (24, p. 1105).

Le système de désignateurs non rigides employés envers Macbett est semblable. Au début, ce dernier souligne sa soumission aux autorités, en se présentant à Lady Duncan comme « [son] serviteur, à [ses] ordres » (24, p. 1056) ; il avoue même qu'il voudrait être son « esclave » (24, p. 1078), car il est persuadé qu'il ne sera jamais « un autre Glamiss. Ni un autre Candor » (24, p. 1074). Ce personnage est perçu comme un « grand général » (24, p. 1042), un « fidèle de l'archiduc » (24, p. 1042), un « gentilhomme fidèle et vertueux » (24, p. 1042). Il s'avère que Glamiss et Candor utilisent ces désignations tout à fait sincèrement ; ils sont persuadés qu'elles reflètent réellement le caractère de Macbett. C'est pourquoi ils se moquent de lui, en l'appelant « un croyant » (24, p. 1043), « un naïf » (24, p. 1043) et « un incorruptible » (24, p. 1043). Macbett constitue pour eux une « dangereuse espèce » (24, p. 1043). Même le souverain nomme Macbett son « cher ami » (24, p. 1061).

Quant à Banco, il croit que Macbett est son compagnon : « Il est mon ami. Il est mon frère » (24, p. 1067), dit-il. Banco ne veut pas croire les Sorcières qui appellent Macbett « [son] rival » (24, p. 1067). Puis, il commence à réfléchir sur les véritables intentions de Macbett, en se posant la question : « Cet ami loyal, ce compagnon de lutte ne serait-il qu'un fourbe ? » (24, p. 1069). Il essaie de s'habituer aux futurs titres de son ami, en répétant : « Macbett sera roi. Baron de Candor, baron de Glamiss, [...] souverain, [...] chef de cet État » (24, p. 1095). En réalité, la prédiction des Sorcières s'accomplit ; Macbett est appelé par son peuple et puis par ses convives « souverain bien aimé » (24, p. 1097) et « archiduc » (24, p. 1097),

« [son] Altesse » (24, p. 1102), « [leur guide] ! [leur] capitaine ! [leur] Macbett ! » (24, p. 1100), « sage puissance » (24, p. 1100). Il ordonne même : « appelez-moi Monseigneur » (24, p. 1104). Macbett, lui-même, espère qu'il sera meilleur souverain que Duncan, car le pays a besoin « d'un souverain plus jeune, plus énergique et plus vaillant » (24, p. 1102). Il semble que Macbett lui-même se pose des questions sur sa propre identité. Il ne se connaît pas au fond, il ne connaît pas ses intentions, il n'est pas sûr de ce qu'il va devenir. Le revenant de Banco l'aide quand même à répondre à ces questions primordiales : « tu es un traître, un fourbe, un tueur » (24, p. 1102), une « canaille » (24, p. 1103), lui dit-il. Cette liste de désignateurs péjoratifs est complétée par Macol qui s'adresse à Macbett en disant : « Dernier des hommes, méprisable, ignoble, abjecte créature ! Monstrueux gremlin ! Boue de l'humanité ! Sordide assassin ! Idiot moral ! Serpent baveux ! Acrochordus ! Vipère à corne ! Immonde crapaud géant ! Excrément d'un galeux ! » (24, p. 1108). Puis, il le qualifie encore de « souillure » (24, p. 1109). Le dernier désignateur qu'il prononce caractérise déjà le corps de Macbett : « Qu'on enlève cette charogne ! » (24, p. 1110), conclut-il, tandis que la foule crie que « le tyran est mort » (24, p. 1110).

En examinant les désignateurs non rigides de tous ces « êtres de papier », nous n'avons pas prétendu souligner les motivations dites psychologiques qui pourraient influencer leur choix. Nous avons voulu les regrouper pour montrer leur facticité, voire leur gratuité. En somme, nous pouvons constater que les personnages ionesciens créent leurs propres désignateurs non rigides d'une façon plutôt maladroite. Notons que cette ambiguïté des désignateurs, voire leur contrariété, ne restent pas sans conséquences. Pour l'instant, mentionnons seulement le problème de la « polyphonie évaluative »<sup>168</sup> qui peut les affecter. Qui plus est, au lieu de s'assurer l'identité intégrale, les personnages ionesciens se perdent dans « le monde des désignations », ce qui augmente encore l'effet de l'anéantissement de leur identité. Quoi qu'il en soit, ils ne cessent d'aspirer à leur identité intégrale. Comme nous l'avons vu, ceux-ci semblent ne pas accepter leur anonymat, c'est pourquoi nous les avons nommés « les personnages en quête d'identité ».

Pour achever nos réflexions sur le problème de l'identité des personnages, récapitulons les trois étapes de leur quête, s'inscrivant dans le schéma suivant : 1) la phase de l'ignorance où les personnages sont dépourvus d'étiquette sémantique complète, désignés par le nom de leur fonction, numérotés ou dotés d'une étiquette vague ; 2) la phase de la conscience ou plutôt de la mise en conscience où ils aperçoivent le poids

---

168 Ph. Hamon, *Le personnel du roman...*, p. 128.

et les conséquences de l'identité intégrale et de son manque et 3) la phase de la recherche où ceux-ci entreprennent toutes les démarches possibles, quoique souvent vaines, pour se garantir l'identité.

La quête identitaire n'est pas le seul facteur qui caractérise les personnages ionesciens. Ils cherchent constamment leurs origines, leur lieu, même leur propre image physique dont on va s'occuper dans les chapitres suivants.

## 1.3 Les techniques du portrait

Comme nous l'avons vu, Ionesco condamne ses personnages à la quête identitaire incessante. La question « pourquoi » semble-t-elle être tout à fait à propos ? En répondant à cette question, nous pouvons envisager beaucoup d'hypothèses. L'une d'elles pourrait coïncider avec celle de Kowzan, selon qui, « le nom n'est pas l'élément le plus important pour déterminer un personnage. Même sans nom propre, il est d'habitude caractérisé par ses paroles, par les paroles de ses partenaires, par son comportement, son habillement »<sup>169</sup>. Rappelons que, selon Hamon, le portrait, par exemple, « joue également un rôle important dans la construction de l'effet-personnage »<sup>170</sup>. Ainsi, la démarche ionescienne consisterait-elle à accentuer d'autres propriétés de ses personnages telles que, par exemple, leur portrait physique ? Pour l'instant, nous ne disposons pas d'informations suffisantes pour le constater avec exactitude. C'est pourquoi nous essayerons de vérifier la véracité de cette supposition. Nous allons voir quelle place occupe le portrait dans « l'effet du personnage » ionescien. Simultanément, nous allons préciser les procédés favoris, liés au portrait, qui sont utilisés par le dramaturge.

### 1.3.1 Portraits restreints et ridiculisés

Ce qui frappe, au premier coup d'œil, dans les portraits ionesciens, c'est le fait que le dramaturge leur donne si peu d'importance quantitative dans le texte. Il s'avère que Ionesco ne prête pas beaucoup d'attention à l'esquisse des portraits de ses personnages. Le dramaturge traite cette question à la légère ; souvent, il ironise à ce propos. Pour preuve, citons

---

169 T. Kowzan, « L'identité du personnage théâtral : de l'anonymat à l'autoréférence »..., p. 271.

170 Ph. Hamon, *Le personnel du roman...*, p. 151.

les paroles d'un de ses personnages qui résumant l'attitude de l'auteur à l'égard du portrait physique : « il suffit d'en voir un, ils sont tous pareils, à part quelques différences, la couleur, la race, la taille, le sexe, leur grade, leur âge » (21, p. 842). C'est pourquoi, le dramaturge ridiculise les critiques qui exposent des idées sur le rôle du costume au théâtre<sup>171</sup> dans *L'Impromptu de l'Alma*. Rappelons que ceux-ci blâment l'apparence du personnage Ionesco. D'après eux, « dans l'état où [il est] » (15, p. 454), il ne peut même pas aller ouvrir la porte. Il est « mal habillé » (15, p. 454), d'une façon « invraisemblable » (15, p. 454). En d'autres termes, Ionesco n'est pas vêtu comme un auteur de [son] temps » (15, p. 455). Son costume, comme ils le précisent, « est très malade... Il faut le guérir » (15, p. 455). Par la suite, ils lui enlèvent de force son vêtement en lui mettant une pancarte sur le dos et la poitrine. Ils lui mettent aussi un bonnet d'âne. Sur le dos de Ionesco, les docteurs écrivent : « poète » (15, p. 457) et sur sa poitrine : « savant » (15, p. 457).

L'humour de l'auteur, lié à la question du portait, se manifeste également à travers les paroles de Juliette, dans *Le roi se meurt*, qui portraiture l'épicier qu'elle salue chaque jour. Comme elle le dit, c'est : « un bonhomme obèse, il est affreux. Tellement laid qu'il fait fuir les chats et les oiseaux » (20, p. 775). De même, dans *Macbett*, Ionesco met dans la bouche de ses personnages des commentaires sur leurs portraits physiques qui témoignent de l'attitude de l'auteur à l'égard de cette question. À ce propos, nous allons nous limiter à la présentation de quelques exemples. En premier lieu, rappelons que Glamiss et Candor, qui désirent cacher leur complot, « [prennent] l'air » (24, p. 1041) et « [font] mine de rien » (24, p. 1042). Quant à Macbett, celui-ci fait des efforts pour ressembler au modèle de son souverain vertueux. Pourtant, lorsque Glamiss souligne la beauté de Lady Duncan, Macbett lui répond, en disant : « J'essaye de lui ressembler » (24, p. 1043). Ionesco ironise aussi à propos des corps des prisonniers. Les paroles de Candor en témoignent. Ce dernier constate : « Que mon corps est celui de tous ceux qui m'ont suivi servent à engraisser les champs, à faire pousser le blé, pour les moissons d'avenir » (24, p. 1060). Rappelons que le corps de Glamiss est traité comme un « corpus delicti » (24, p. 1080). À ce propos, citons un fragment de la conversation de Banco avec son souverain :

---

171 L'exposé de Bartholoméus en tant que « costumologues [qui] soignent tout spécialement les maladies du costume » (15, pp. 454, 455) devient pour Ionesco l'occasion de railler ces docteurs qui, comme il le précise, revêtissent les « vérités premières [...] d'un langage abusif, qui fait que ces vérités premières semblent être devenues folles » (15, p. 464). Les idées du personnage Ionesco sont d'ailleurs convergentes avec celles du dramaturge lui-même exposées dans, par exemple, *Notes et contre-notes, Journal en miettes, Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*.

Duncan : Où est Glamiss, mort ou vif ? Je ne le vois pas.

Banco : Vous savez bien qu'il s'est noyé.

Duncan : Je n'en ai pas ma preuve. Ce sont des on-dit. Apportez-moi le corps.

Banco : Le corps, gonflé, est parti au fil de l'eau, de la rivière il a rejoint le fleuve. Le fleuve l'a livré à la mer.

Duncan : Allez le chercher. Prenez un bateau.

Banco : Les requins l'ont consommé.

Duncan : Prenez un gros couteau, fouillez dans le ventre du requin.

Banco : Il n'a pas été mangé par un seul requin.

Duncan : Fouillez dans le ventre de plusieurs (24, p. 1080).

On voit par ce qui précède que le souci de la description de l'aspect physique des personnages ne joue pas pour le dramaturge un rôle primordial. Bien au contraire, les personnages eux-mêmes commentent rarement leurs aspects physiques. Souvent, ils n'y prêtent pas beaucoup d'attention et, en conséquence, ils n'aperçoivent même pas de changements. Bérenger, le protagoniste du *Piéton de l'air*, bien qu'il ne se croie pas « si distrait qu'on le pense » (19, p. 680), appartient à ce type de personnages qui ne prêtent pas beaucoup d'attention à l'apparence physique. Quoiqu'il vante le nouveau chapeau de sa femme, cette dernière est consciente que « si Marthe n'avait pas attiré [son] attention, [il n'aurait] pas remarqué » (19, p. 680). Comme nous l'avons constaté, les personnages ne commentent pas non plus les habits des autres, ils ne possèdent pas de photos. Ils ne se souviennent pas de leur aspect physique, ils ne le retiennent pas, ils ne veulent pas ou ne peuvent pas le retenir. C'est pourquoi ils ont souvent beaucoup de problèmes à se reconnaître. À ce propos, rappelons seulement le cas du Premier Homme qui se souvient uniquement que l'une de ses amies « n'avait pas de moustache » (26, p. 1232).

On trouve des pièces où le dramaturge ignore totalement le portrait de ses personnages. Tel est le cas des *Salutations*. Ni dans les didascalies ni dans le texte de la pièce, nous ne rencontrons aucune information sur l'aspect physique des protagonistes. *Le Salon de l'automobile* constitue un cas identique. C'est un sketch radiophonique, donc toutes les particularités « physiques » des personnages passent au second plan. Comme le confirme Jacquart, « ce sketch se conforme aux exigences d'un art qui majore les effets acoustiques. [Et] Ionesco délaisse le visuel... »<sup>172</sup>. Les didascalies initiales du *Maître* ne nous fournissent pas non plus d'information sur l'aspect physique des personnages. Les commentaires ne

---

172 E. Jacquart, *Notice*, [in :] E. Ionesco, *Théâtre complet*, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1991, p. 1547.

confirment que des confusions. « L'avez-vous vu vous-même et l'avez-vous entendu de vos propres yeux et oreilles ? » (7, p. 188), demandent les personnages à propos du Maître. Pourtant, ils n'obtiennent aucune information précise. De même, dans *Jeux de massacre*, le dramaturge ne développe pas le portrait physique de ses personnages. Étant donné le nombre des personnages qui « apparaissent et disparaissent comme au guignol » (23, p. 1002), les didascalies initiales proposent une solution pratique, c'est-à-dire qu'« on peut faire beaucoup de monde avec un peu de monde soit en espaçant les quelques personnages que l'on dispose, soit en les faisant entrer et sortir, toujours les mêmes, avec d'autres chapeaux, des parapluies qu'ils prennent ou laissent » (23, p. 961). Ionesco suggère également de remplacer les acteurs par des marionnettes « agitées ou non selon qu'elles sont vraies ou peintes » (23, p. 961). Il souligne d'ailleurs, quelquefois, que ses personnages « tous sont comme des pantins » (23, p. 1003). Ainsi « la technique picaresque d'apparition imprévue de personnages qui ne réapparaîtront pas par la suite, ou l'apparition tardive d'un personnage important dont le nom serait déjà en titre »<sup>173</sup>, a-t-elle son équivalent dans l'univers ionescien.

Le portrait, chez Ionesco, ne se trouve jamais au centre du texte. Il arrive même que le dramaturge réduise à tel point le portrait physique de ses personnages qu'il autorise même leur absence scénique. Tel est le cas du Tueur. Ionesco y admet deux solutions : soit c'est un homme « tout petit, mal rasé, chétif, chapeau déchiré sur la tête, vieille gabardine usée, il est borgne ; son œil unique a des reflets d'acier ; figure immobile, comme figée... » (16, pp. 527–528) soit, comme l'écrit le dramaturge, « pas de Tueur [...] Bérenger parle seul dans l'ombre » (16, p. 528). Bien que, comme le dit l'Architecte, le portrait du Tueur, esquissé grâce aux « précisions supplémentaires » (16, p. 493) de ses victimes, soit « affiché sur tous les murs » (16, p. 493), le lecteur n'est pas capable de le saisir, car il n'est pas défini explicitement. D'ailleurs, le cas du Tueur n'est pas isolé.

Parfois, Ionesco signale quelques « traits elliptiques »<sup>174</sup>, bien qu'ils soient souvent peu signifiants. Dans les didascalies de *La Cantatrice chauve*, par exemple, nous ne retrouvons aucune caractéristique précise relative au portrait des personnages. En revanche, nous les voyons dans leur domicile, assis dans leurs fauteuils anglais en train d'accomplir leurs activités ordinaires : Monsieur Smith lisant son journal et fumant sa pipe et Madame Smith raccommodant des chaussettes. Quant aux Martin, nous apercevons le même phénomène. Une fois seulement Madame

---

173 Ph. Hamon, *Le personnel du roman...*, p. 162.

174 *Ibidem*, p. 167.

Martin souligne l'âge mûr de Monsieur Smith en constatant : « Oh, monsieur, à votre âge, vous ne devriez pas » (1, p. 22). Il faut également attirer notre attention sur un seul commentaire sur le « portrait » de la Cantatrice chauve éponyme que nous retrouvons dans la dixième scène. Nous apprenons qu'elle « se coiffe toujours de la même façon » (1, p. 38). Quant au portrait physique des personnages de *La Leçon*, nous ne disposons pas non plus de détails. Les didascalies initiales précisent l'âge des personnages, ainsi que leur aspect physique global. Sur la scène apparaissent successivement : la Bonne « forte ; [...] de quarante-cinq à cinquante ans, rougeaude, coiffe paysanne » (2, p. 45), l'Élève « âgée de dix-huit ans. Tablier gris, petit col blanc, serviette sous le bras » (2, p. 46) et enfin le Professeur : « un petit vieux à barbiche blanche ; [...] des lorgnons, une calotte noire, [...] une longue blouse noire de maître d'école, pantalons et souliers noirs, faux col blanc, cravate noire » (2, p. 47). Les informations sur l'aspect physique des personnages des *Chaises* ne se réduisent qu'à la précision de leur âge. Le Vieux a 95 ans et sa femme 94 ans. De plus, cette dernière « marche en boitillant » (6, p. 150). Il arrive que Ionesco ne suggère l'âge de ses personnage qu'approximativement. Ce problème concerne, entre autres, Bérenger dans *Tueur sans gages*. Son âge est difficile à préciser. Celui-ci constate : « j'ai trente-cinq ans, peut-être soixante ans, soixante-dix ans, quatre-vingts, cent vingt ans, que sais-je » (16, p. 475). La question de l'âge de Jean, dans *Voyages chez les morts*, n'est pas non plus résolue. Celui-ci y réfléchit : « je dois être très vieux. Quel est mon âge ? » (27, p. 1336), se demande-t-il.

Dans le théâtre ionescien, on trouve une multitude de personnages, vêtus d'un chapeau, d'un costume gris et portant des parapluies ou des cannes. Ce qu'on sait sur l'aspect physique de la Dame, qui apparaît à la fin de *Victimes du devoir*, c'est le fait qu'elle « a un chapeau, un parapluie » (9, p. 250). La Dame, dans *La Jeune Fille à marier*, possède aussi « un chapeau avec une grande épingle et des fleurs, un sac à main, une longue robe et une jaquette violette » (10, p. 253). La Vieille Dame, dans *Ce formidable bordel !*, est « une petite bourgeoise. Elle a un chapeau sur la tête avec une grande épingle. Un tailleur foncé, naturellement » (25, p. 1134). Cette liste pourrait être beaucoup plus longue.

Ionesco dévoile parfois sa prédilection pour décrire le visage ou plutôt l'air de ses personnages – « siège conventionnel des effets de personne », comme le définit Hamon<sup>175</sup>. Quoique le dramaturge l'utilise assez souvent, ce procédé ne détermine qu'une partie, assez limitée, du portrait des personnages. Les exemples que nous allons citer en témoignent

---

175 *Ibidem*, p. 168.

suffisamment. À ce propos, rappelons comment le dramaturge souligne l'expression du visage des personnages dans *Victimes du devoir*. Lorsque le Policier astreint Choubert à mastiquer et à avaler, Choubert a « l'air dégoûté » (9, p. 240) et il « crache dans sa main ce qu'il a dans sa bouche » (9, p. 245), puis qu'il a « l'air coupable » (9, p. 247). Il en est de même avec la mimique d'Amédée qui a « l'air fatigué » (11, p. 288) et le visage « exprimant une grande fatigue » (11, p. 292). Grâce aux commentaires des personnages secondaires, dans *Le Piéton de l'air*, nous apprenons que seulement au moment de son envol, Bérenger a « l'air heureux » (19, p. 702).

Parfois, Ionesco met l'accent sur l'expression du visage de ses personnages pour souligner qu'on ne peut rien y lire. Il arrive même que les émotions fortes n'influent pas sur leur mimique. Leurs visages restent inébranlables. Voici le cas de Jacques, dans *L'avenir est dans les œufs*, au moment où la famille de ce dernier lui annonce la mort de son grand-père. Dans les didascalies, nous pouvons lire que tous les membres de la famille « guettent un signe sur le visage du fils. Ils ont l'air très inquiets » (5, p. 125). Pourtant, Jacques ne réagit d'aucune façon, ce qui prouve que sa douleur supposée ne se manifeste pas à travers sa physionomie.

### 1.3.2 Gens de la foule

Lorsque Ionesco entreprend déjà l'esquisse du portrait de ses personnages, il se limite souvent à la présentation d'êtres ordinaires, souvent médiocres. Vu leur nombre, nous n'allons présenter que quelques exemples. L'une des meilleures illustrations de cette thèse nous est fournie à la fin de *Jeux de massacre*, lorsque sur la scène apparaît « un personnage d'âge moyen, de taille moyenne et, d'après les vêtements, de classe moyenne » (23, p. 1035). Notons tout de même qu'il y en a beaucoup plus. Pour preuve, citons quelques exemples. En premier lieu, examinons le cas d'Amédée qui est « d'âge moyen, petit-bourgeois, de préférence chauve, petite moustache à peine grise, lunettes, vêtu d'un veston sombre, d'un pantalon noir à rayures grises, faux col aux bouts cassés, cravate noire [...], tête basse, mains croisées derrière le dos, nerveux, songeur » (11, p. 263). Nous pouvons saisir encore, d'une façon implicite, qu'il n'a pas assez de force physique : « Je suis un sédentaire, moi, un intellectuel... » (11, p. 300), confirme Amédée en se rendant compte qu'il a négligé « [son] corps » (11, p. 300).

Le portrait du Nouveau Locataire s'inscrit bien dans la lignée des personnages tout à fait médiocres. C'est un « Monsieur, d'âge moyen, petite moustache noire, tout de sombre vêtu » (12, p. 347). En nous appuyant sur les paroles de la Concierge, nous apprenons encore qu'il est « trop jeune »

(12, p. 349) pour être retraits. À la fin de la pièce, il est d'abord « assis dans son fauteuil, chapeau sur la tête, visage vers le public » (12, p. 367) ; ensuite, il est complètement caché et le public n'entend que sa voix. Il en résulte que son aspect physique ne constitue pas un élément essentiel.

Jean, le protagoniste de *La Soif et la Faim*, appartient, lui aussi, au type de personnages médiocres, caractéristiques du théâtre ionescien. Le dramaturge ne prête pas beaucoup d'attention aux détails de son portrait physique ; il mentionne seulement quelques traits. Jean se sent fatigué, lourd, même paralysé par le fardeau qui l'écrase. Il désire « une énergie neuve, invulnérable » (21, p. 816) pour le ranimer. Dans les épisodes suivants, l'aspect physique de Jean ne subit pas de transformations. Nous le voyons avec « l'air las » (21, p. 839), « assez apathique » (21, p. 847). Ionesco présente Jean comme un personnage mal rasé ; en vêtements froissés, de plus, « il a l'air épuisé et vieilli » (21, p. 851).

Les didascalies initiales omettent aussi l'aspect physique du Personnage de *Ce formidable bordel !* Elles ne contiennent aucune information jusqu'à la quatrième scène où nous pouvons lire que le Personnage est « vêtu comme dans les scènes précédentes, c'est-à-dire avec un pardessus gris, un chapeau gris, des souliers noirs. Quand il enlèvera son pardessus, il sera naturellement en costume gris. Il porte une cravate de couleur noire » (25, p. 1134). Nous pouvons déduire qu'il semble être assez faible physiquement, car lorsqu'il obtient « un coup de poing dans sa figure » (25, p. 1165), étant tout ensanglanté, il s'effondre sur sa chaise. Généralement, le Personnage ne réagit que par un haussement d'épaules. Même au moment où Agnès le quitte, il « a l'air un peu désemparé, il a les bras ballants, il hausse les épaules. Et puis l'expression de son visage redevient un peu maussade, un peu indifférente » (25, p. 1193). Enfin, lorsqu'il revoit différents personnages de son passé, il reste « immobile et inexpressif » (25, p. 1199). La médiocrité de ce personnage ne l'empêche pas d'être repoussant. C'est pourquoi Jacques est content de ne plus devoir regarder « sa sale gueule » (25, p. 1117). Pierre, à son tour, constate qu'il « s'habillait comme un clochard » (25, p. 1118). Pour Jacques, le Personnage a toujours été repoussant ; il le lui dit ouvertement : « Tu avais tout le temps des rhumes, tu te mouchais tout le temps, avec des mouchoirs sales » (25, p. 1130) ; et il ajoute encore : « Tu avais l'air d'arriver tout le temps d'un enterrement » (25, p. 1128). Jacques se demande même comment l'homme d'une telle apparence pouvait être intéressant pour les femmes.

Le portrait physique de Jean, le protagoniste de *Voyages chez les morts*, ne se distingue pas non plus. Il n'est pas très développé ; bien au contraire, d'après les indications proposées par l'auteur, il serait très difficile de présenter le protagoniste. Le texte de *L'Homme aux valises* nous

fournit également peu de détails sur l'aspect physique du protagoniste. Essayons quand même de synthétiser tout ce que le dramaturge a signalé. Tout d'abord, le Premier Homme, lui-même, ne sait pas quel âge il a. Comme le dit le Consul, l'Homme aux valises a un « âge indéterminé » (26, p. 1256). Ce dernier ne connaît pas non plus sa taille. Il sait seulement que lorsqu'il était enfant il mesurait « beaucoup moins » (26, p. 1256). Il ne possède aucune photo : « tâchez d'imprimer mes traits dans votre mémoire » (26, p. 1255), dit-il au Consul.

Le portrait chez Ionesco joue un rôle subalterne. Ses personnages ne se distinguent pas par leur aspect physique. Médiocres, parfois repous-sants, ils se perdent dans la foule.

### 1.3.3 Attributs des personnages

En revanche, Ionesco met souvent l'accent sur les attributs de ses personnages. Il mentionne quelques attributs « à fonction classificatoire », comme le dirait Hamon<sup>176</sup>. En raison d'un nombre considérable d'exemples, nous sommes astreinte à ne présenter que quelques cas caractéristiques. Commençons par le portrait du Capitaine des pompiers. Rappelons que les didascalies précisent que celui-ci porte « un énorme casque qui brille et un uniforme » (1, p. 26). Il faut constater que, quoique très courte, c'est la première précision explicite sur l'aspect physique de ce personnage<sup>177</sup>. La Concierge, dans *Le Nouveau Locataire*, apparaît avec « un trousseau de clés à la main » (12, p. 347). Les personnages de *L'Impromptu de l'Alma* sont dotés de quelques attributs stéréotypés qui ont pour but de suggérer leur rôle ou leur métier. Ainsi, Ionesco est présenté avec un crayon à bille en main, « parmi les livres et les manuscrits », tout négligé et décoiffé. Marie entre sur scène avec « un balai en main » (15, p. 459). Quant à Bartholoméus, ils apparaissent vêtus « en robe de docteur » (15, pp. 425, 430). Cette « symbolique » du costume joue ici un rôle assez important. À la fin, lorsque Ionesco se met à exposer ses propres idées sur le théâtre, lorsqu'il devient trop « académique » (15, p. 466), Marie met la robe de docteur sur ses épaules.

---

176 *Ibidem*, p. 167.

177 Dans *L'Impromptu de l'Alma*, nous trouvons une allusion au portrait physique du Capitaine des pompiers. Lorsque les docteurs discutent sur le rôle du costume au théâtre, Marie s'adresse à Ionesco en disant : « vous avez écrit une pièce... dans laquelle il y avait un personnage de pompier... [...] sur la tête duquel vous aviez fait mettre un casque de pompier, et, remarquez-le, non pas une coiffe de mariée... Vous aviez donc vraiment joint le fond de l'œuvre à son extériorité !... » (15, p. 461).

Bien que Ionesco ne précise pas le portrait physique du Tueur, grâce au contenu de la serviette d'Édouard, qui est comme « les sacs sans fond des prestidigitateurs » (16, p. 513), nous pouvons connaître quelques attributs de celui-ci ; ce sont « les objets du monstre » (16, p. 513), comme le précise Bérenger, donc, des photos, des fleurs artificielles, des images obscènes, des bonbons, des tirelires, des montres d'enfant, des épingles, des porte-plume.

Le dramaturge décrit les personnages de *Rhinocéros* de la même façon. Il s'agit de Dudard, un homme d'une trentaine d'années qui porte un « complet gris [...] [et] des manches de lustrine noire pour préserver son veston. Il peut porter des lunettes » (17, p. 573), et de Botard qui a « des lunettes sur un nez assez fort ; un crayon à l'oreille ; des manches, également de lustrine » (17, p. 573). Daisy, à son tour, tient dans sa main « des feuilles de papier dactylographiées » (17, p. 573). Les personnages du *Piéton de l'air* sont également dotés de quelques attributs caractéristiques surtout de leur profession. Ainsi, l'Employé des pompes funèbres est vêtu « d'un costume noir, gants noirs, cravate noire, chapeau melon noir à la main » (19, p. 674) ; le Juge apparaît avec « une longue robe rouge, coiffé d'un bonnet rouge carré » (19, p. 722).

L'esquisse du portrait physique des personnages de *Macbett* ne préoccupe pas non plus le dramaturge. Généralement, le portrait se limite à évoquer quelques attributs typiques de leur rôle ou de leur position. Ainsi, Glamiss et Candor ne possèdent que des épées et ils jurent sur elles « d'avoir confiance totale l'un dans l'autre » (24, p. 1044) ; puis, comme le précisent les didascalies, ils les rengainent. Macbett, lui aussi, possède son arme blanche. Tout d'abord, il constate qu'il tirerait son épée contre quiconque qui voudrait humilier Duncan (24, p. 1043). Puis, il la décrit plus précisément : « La lame de mon épée est toute rougie par le sang. J'en ai tué des douzaines et des douzaines, de ma propre main » (24, p. 1047), constate-t-il, en avouant aussi qu'il en a même « mal au poignet » (24, p. 1048). L'image de son arme, salie du sang des ennemis, devient pour le protagoniste l'occasion de réfléchir sur le sens de sa lutte et de son service. Pourtant, lorsque son Ordonnance lui rend l'épée nettoyée dans l'eau de la rivière, « toute neuve » (24, p. 1048), comme le précise Macbett, ses remords disparaissent. L'ensemble des attributs caractéristiques, accordés à Macbett, est complété par la Sorcière qui voit « l'étoile à [son] front » (24, p. 1064). Cette synecdoque annonce l'avenir de Macbett. Enfin, celui-ci apparaît en costume de souverain. Avec sa femme, ils « portent couronne et manteau de pourpre » (24, p. 1097) ; en plus, Macbett tient son sceptre. En ce qui concerne Duncan, au fur et à mesure que sa situation devient de plus en plus angoissante, il perd ses attributs royaux. Lorsque sa femme arrache son manteau, il essaie « de couvrir son corps de ses bras, car il se sent comme nu et désarmé sans le manteau » (24, p. 1092). Ensuite, comme Bérenger I<sup>er</sup>,

le roi perd sa couronne et son sceptre, Macbett « le fait tomber » (24, p. 1092). Dépourvu d'insignes de royauté et entouré d'ennemis, le roi reçoit quelques coups de couteau et meurt.

Il en est de même dans *Ce formidable bordel !* où le dramaturge ne dote ses personnages que de quelques attributs caractéristiques. Ainsi, les révolutionnaires sont « armés » (25, p. 1160) et souvent « ensanglantés » (25, p. 1160). Le Jeune Homme entre sur scène avec « une carabine en bandoulière » (25, p. 1176). Le Blessé apparaît avec « la tête bandée » (25, p. 1167) dans « sa mare de sang » (25, p. 1169), comme le dit le Patron. Dans *L'Homme aux valises*, il y a un phénomène semblable. Le Peintre, ayant « moustache, béret, blouse bleue, pipe [comme le précisent les didascalies] [...] est assis sur une chaise devant un chevalet qui porte une toile » (26, p. 1205). L'Homme à la rame apparaît avec « une rame à la main » (26, p. 1207). Quant au Médecin, il est vêtu d'une « blouse blanche. Sur la poitrine, il a une grande croix rouge. Il tient dans sa main un clystère » (26, p. 1249). L'Infirmière porte des vêtements pareils, mais elle tient, à son tour, soit « une énorme paire de ciseaux » (26, p. 1249) soit « une énorme seringue » (26, p. 1261). D'un côté, nous voyons s'y faufiler des personnages en uniformes, portant des mitraillettes, des policiers dotés de bâtons blancs, des soldats avec des fusils et des baïonnettes, des cyclistes portant des casques et des lunettes noires qui ont « l'air menaçant » (26, p. 1277). Le costume symbolise la « machine bureaucratique » dont parle Virginia Consoli<sup>178</sup>. De l'autre côté, il y a toute une série de personnages ensanglantés, affolés, en deuil, ou en robe blanche de mariée, des personnages mal vêtus, des clochards. Enfin, l'Oncle du protagoniste, « misérablement vêtu, hirsute et mal peigné » (26, p. 1216) n'attire l'attention de personne.

Ainsi, en accentuant les attributs propres aux métiers et à la position sociale, Ionesco montre comment la fonction exercée peut dominer l'homme et cacher sa singularité même au niveau de l'apparence physique. D'après lui, l'homme devient ainsi aliéné, indéterminé et même chosifié<sup>179</sup>.

---

178 V. Consoli, *Ionesco: l'anarchia come creatività*, [www.dramma.it/dati/monografie/ionesco.pdf](http://www.dramma.it/dati/monografie/ionesco.pdf) (la page consultée le 16 février 2019).

Dans *Entre la vie et le rêve*, nous trouvons la confirmation des paroles de Consoli. Le dramaturge lui-même constate qu'à l'aide de certains personnages il a projeté de montrer « la haine de l'homme pour l'homme, le sadisme, les hommes qui se persécutent, se torturent les uns les autres, bref tout ce qui est courant dans les régimes totalitaires » (E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve...*, p. 178).

179 Dans *Entre la vie et le rêve*, le dramaturge avoue : « Je me suis souvent dit que ce qui était embêtant, déshumanisant, c'est le fait qu'un adjudant dorme avec son uniforme. Il est adjuvant totalement, métaphysiquement [...] La fonction sociale

### 1.3.4 Originalité des personnages

Il ne faut pas oublier que lorsque Ionesco esquisse le portrait de ses personnages, il opte souvent pour la conception, selon laquelle « les informations et les indices peuvent librement se combiner entre eux »<sup>180</sup>. Ainsi le portrait ionescien ne prend-il souvent pas « la forme d'un système logique »<sup>181</sup>. Bien au contraire, le dramaturge juxtapose des données soit imprécises soit même opposées, et aboutit à la création des structures plutôt vagues ou même contradictoires, mais en même temps assez originales. Il s'avère que le dramaturge le fait tout à fait consciemment, exprès même. Passons à quelques exemples intéressants. En ce qui concerne le portrait de Bobby Watson, c'est Monsieur Smith qui entreprend sa description en disant : « 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 trop maigre » (1, p. 13). Ce portrait constitue une provocation dirigée vers le bon sens et le sérieux. Son cas ne reste pas isolé.

Ce qui caractérise encore le portrait ionescien, c'est l'absence de contours précis. À cette occasion, revenons au fameux portrait de Mallot qui reste vague jusqu'à la fin de la pièce, quoique, dans le texte, il y ait deux fragments où les personnages essaient de le préciser. Tout d'abord, c'est Choubert qui esquisse sa figure : « C'est un homme d'une cinquantaine d'années... oui... je vois... Il ne s'était pas rasé depuis plusieurs jours... Il a, sur la peinture, une plaque portant le numéro 58614... Oui, c'est bien 58614... » (9, p. 213). Ensuite, c'est le Policier qui, tout désespéré, interroge Choubert : « Vois-tu son ombre noire se découper dans la lumière ? Ou, peut-être, sa silhouette lumineuse se découper dans le noir ? » (9, p. 228). Pourtant, il n'obtient aucune information précise sur l'allure de Mallot.

Attirons notre attention sur le portrait ou plutôt sur l'anti-portrait du Passant de l'Anti-Monde. Ce qui frappe, c'est son caractère indéterminé. Grâce aux didascalies, nous apprenons que celui-ci est « vêtu à l'ancienne mode, avec des favoris blancs » (19, p. 687) ; dans sa bouche, il a « sa pipe à l'envers » (19, p. 688). Bien que Bérenger et Marthe le présentent, Joséphine ne réussit pas à le voir. Celle-ci est persuadée que sa famille a des hallucinations. Finalement, Bérenger perd aussi sa certitude :

---

ne doit pas absorber l'homme totalement, totalitairement (E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve...*, p. 18).

180 R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale du récit*, [in :] G. Genette, T. Todorov (dir.), *Poétique du récit*, Éditions du Seuil, Paris 1977, p. 25.

181 Ph. Hamon, *Le personnel du roman...*, p. 170.

[...] le personnage n'est pas comme nous l'avons vu. Nous ne pouvons pas savoir comment il est réellement [...]. S'il est de l'anti-monde le plus près du nôtre, même dans ce cas, il ne peut avoir les cheveux blancs mais noirs. Nous ne pouvons apercevoir que son image négative. S'il nous paraît vieux, c'est peut-être qu'il est jeune et puis que veut dire « réellement » et que veut dire « vraiment » ? (19, p. 691), réfléchit-il.

Il faut signaler aussi l'originalité du portrait de la femme mystérieuse attendue par Jean. Cette description pourrait être considérée comme surréaliste, car elle « semble bien être [...] le synonyme du vague et du flou, de l'indéfini et de l'indescriptible. L'indéterminisme y triomphe donc définitivement et l'indéfini y apparaît comme seul facteur de la logique de l'écriture »<sup>182</sup>. De plus, Jean ne dispose pas de sa photo. Il essaie de la décrire quand même : « Vous n'avez vu personne qui avait l'air de m'attendre ? On n'oublie pas sa figure » (21, p. 825), dit-il aux Gardiens. Jean ne se souvient que de quelques détails insignifiants : « Elle portait des bracelets » (21, p. 825), constate-t-il et ajoute : « Elle avait une robe avec des parures, une robe bleue... » (21, p. 825). Jean n'est pas capable de préciser son portrait ; il ne connaît ni la couleur de ses cheveux ni celle de ses yeux. Il la présente à l'aide d'un langage poétique : « Elle avance noblement comme un cygne sur l'eau... [...] un regard profond, rieur, présent, absent, de la couleur de certains rêves, un regard doux comme l'eau d'une rivière tiède en été » (21, pp. 825–826), dit-il et ajoute : « je me vois marchant à côté d'elle... je revois parfaitement nos deux ombres » (21, p. 826). En tout cas, Jean est sûr de la reconnaître. Son image – « l'image de sa grâce » (21, p. 829) – ne le quitte pas ; elle est pour Jean comme « cette sorte de souvenir perdu qui, soudain, surgit à nouveau dans la lumière comme le blé que l'on avait ensemencé et qui sort de sous terre » (21, p. 827). D'après lui, elle est unique et irremplaçable : elle est « celle à laquelle toutes ressemblent et qui n'est pas celles qui lui ressemblent... » (21, p. 832). D'un côté, Jean est conscient que « ce n'est pas suffisant » (21, p. 825), que sa description « est peut-être fantaisiste » (21, p. 827). De l'autre côté, il est persuadé qu'elle est quand même « facile à reconnaître » (21, p. 826). Pourtant, pour les Gardiens, son image reste indéchiffrable. Cette femme mystérieuse chez Ionesco, comme Nadja chez Breton, « n'est ni expression, ni imagerie, ni reflet d'une personnalité concrète. Bien au contraire, elle ne semble que le prétexte »<sup>183</sup> pour extérioriser les désirs et les rêves du protagoniste.

---

182 A. Abłamowicz, *Nadja – modèle de portrait surréaliste*, [in :] K. Kupisz (dir.), *Le portrait littéraire*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1988, p. 228.

183 *Ibidem*, p. 229.

### 1.3.5 Ressemblance excessive

Le portrait ionescien est rarement, comme le présuppose Hamon, posé seul, mais, souvent, « en confrontation avec le portrait d'un autre [...] personnage »<sup>184</sup>. Selon le critique, « le portrait, comme intégrant, comme somme de traits sémantiques intégrés dans l'unité d'un personnage, demande également à être analysé comme intégré [...] à la série des autres portraits des autres personnages »<sup>185</sup>. Dans cette perspective, nous devons révéler, tout d'abord, les ressemblances excessives, voire invraisemblables des personnages ionesciens. Voici les paroles d'un personnage, dans *Le Piéton de l'air*, qui constate que « les visages sont tous les mêmes. Comme pour les oies » (19, p. 686). Ces paroles renvoient à une bonne partie des personnages ionesciens. Par exemple, dans *Scène à quatre*, il y a trois personnages dont l'aspect physique est unifié : « Dupont, vêtu comme Durand. Durand, vêtu comme Dupont. Martin, vêtu de la même façon » (13, p. 372), lit-on dans les didascalies. De plus, leurs gestes se ressemblent, les personnages sont agités, les mains derrière leurs dos. Ce qui différencie Martin, c'est seulement son « gros cigare » (13, p. 375). Quant à la Concierge, dans *Tueur sans gages*, on ne la voit pas, on entend seulement sa voix. Le dramaturge revient à ce personnage, en évoquant la mère Pipe : une « grosse bonne femme qui ressemble à la Concierge du premier acte » (16, p. 519). Cette ressemblance frappe aussi Bérenger qui constate : « On dirait ma concierge » (16, p. 520). Dans *La Soif et la Faim*, il y a deux sœurs jumelles blondes, vêtues de blanc. Les paroles de l'une des sœurs traduisent bien le phénomène de leur apparence physique. Elle constate à propos de sa sœur : « Je la connais autant que, dans un miroir, mon image que je confondais avec la sienne » (21, p. 840). De même, les rhinocéros sont « tous pareils » (17, p. 626), à tel point que Bérenger n'est pas capable de les reconnaître.

Il arrive même que les personnages se confondent comme dans un rêve. Tel est le cas des Femmes dans la troisième scène de *Voyages chez le morts*. Ionesco ne fournit pas leur portrait. Comme le mentionnent les didascalies, les deux femmes « portent deux masques identiques » (27, p. 1296). Pourtant, elles ne sont ni sœurs ni même parentes : « Il n'y a entre nous que des affinités et des ressemblances spirituelles » (27, p. 1297), constate l'une d'elles. Elles ressemblent aussi à la mère du protagoniste. D'ailleurs, comme le dit l'une d'elles : « Nous nous ressemblons toutes » (27, p. 1297).

---

184 Ph. Hamon, *Le personnel du roman...*, p. 169.

185 *Ibidem*, p. 178.

Quant au portrait physique de Macbett, celui-ci ressemble beaucoup à son ami Banco ; ils ont « [le] même costume, [la] même barbe » (24, p. 1049). Les similitudes de leurs portraits physiques sont aussi perçues par Lady Duncan qui confond même les chevaliers. Macbett s'en rend bien compte, en avouant : « Quand je suis fatigué, mes traits changent et, en effet, je ne ressemble plus à moi-même. On me prend pour mon propre sosie. Quelquefois pour celui de Banco » (24, p. 1056). Au fur et à mesure que l'action se développe, l'allure de Macbett se modifie. Non seulement il change d'habit, mais surtout nous apercevons une transformation des traits de son visage. Son portrait commence à ressembler à celui de Duncan. Au début, Macbett ne s'en rend pas compte : « qui a mis le portrait de Duncan à la place du mien » (24, p. 1101), demande-t-il. Finalement, il commence à comprendre que, tout simplement, il ressemble à Duncan.

La ressemblance excessive entre les personnages ionesciens, qui constitue l'un des procédés favoris du dramaturge, influe sans doute sur l'indétermination et, en conséquence, sur l'anéantissement de l'identité de ses personnages.

### 1.3.6 Qualification différentielle

On découvre également dans le théâtre ionescien un phénomène tout à fait inverse, notamment la prédilection pour la qualification différentielle. Analysons les exemples les plus significatifs. Le Policier, qui apparaît dans *Victimes du devoir*, « est très jeune, il a une serviette sous le bras. Il porte un pardessus beige, pas de chapeau, il est blond, un air doux-reux » (9, p. 209). Les Choubert, eux aussi, sont éblouis par son apparence extérieure : « Quels beaux cheveux blonds ! » (9, p. 210). Choubert ajoute que le Policier « inspire confiance. Il a un visage d'enfant » (9, p. 210). À la fin de la pièce, on apprend qu'il n'avait que vingt ans. Le dramaturge accentue le portrait du Policier, en le confrontant surtout avec celui de Nicolas ; celui-ci est présenté comme un homme négligé. Il est « grand, il a une grande barbe noire, les yeux gonflés de sommeil, les cheveux en broussaille, les vêtements fripés ; il a l'aspect de quelqu'un qui vient de se réveiller, après avoir dormi tout habillé » (9, p. 239). Il a quarante-cinq ans, c'est-à-dire, comme le compte Choubert, « plus du double... » (9, p. 248), en comparaison avec le Policier. La différence entre ces deux personnages est encore plus nette au niveau de leurs opinions sur le rôle du théâtre dont on parlera plus tard.

Les personnages du *Tableau* sont montrés avec l'intention d'accroître les différences qui les séparent. Ainsi, le Gros Monsieur avec « l'air satisfait de soi, est en bras de chemise, une rose épinglée sur sa poitrine ;

cravate aux couleurs stridentes ; il peut avoir les manches retroussées ; montre-bracelet énorme, en or... » (14, p. 383), tandis que le Peintre « très pauvrement vêtu, mal rasé, il a presque l'apparence d'un clochard » (14, p. 383) ; en plus, « il a l'air niais » (14, p. 383). À cela s'ajoute l'aspect physique d'Alice, une « très vieille femme, tablier sale, gros souliers ou sabots ou pantoufles sales ; cheveux blancs, dépeignés sous sa coiffe ; lunettes, un bâton blanc dans la main... » (14, p. 383), qui contraste avec l'image de la beauté du tableau. De nouveau, nous apercevons la prédilection du dramaturge pour le procédé de la qualification différentielle. En s'appuyant sur les paroles du Gros Monsieur, le lecteur est capable de saisir même deux images de la féminité, deux visions : l'une positive et l'autre négative. Le tableau éponyme représente une femme assise ; « puisqu'elle a un sceptre mais pas de couronne, ça doit être une reine. [...] Cette princesse, cette femme, est traitée [...] dans un style mi-figuratif, mi-non figuratif, car on ne voit pas, non plus, mais on devine, les pieds, les jambes, les cuisses, le bassin de la femme » (14, p. 403). En outre, « elle a des cheveux bruns, des yeux verts, un teint mat, des lèvres, un nez, un menton etc. » (14, p. 405). Bien qu'il « lui manque la couronne » (14, p. 405), elle représente, pour le Gros Monsieur, le sommet de la beauté : « Qu'elle est belle ! [...] Comme elle a la peau lisse... » (14, p. 412), avoue-t-il. Quant à Alice, le Gros Monsieur fait tout pour l'enlaidir ; il la décrit d'une façon péjorative : « elle est beaucoup plus âgée que moi » (14, p. 387), dit-il, bien qu'elle soit sa sœur jumelle, et il ajoute que la « beauté est chez elle dans la nuit impénétrable de l'oubli » (14, p. 391). Enfin, il conclut tout simplement qu'« elle est laide » (14, p. 390). Il lui reproche, en conséquence, « de ne pas être un ornement, un bijou, un repos de l'œil... » (14, p. 392) dont il a besoin. Alice, elle-même, est consciente de la répugnance qu'elle inspire : « je suis fatiguée, je suis vieille » (14, p. 400), constate-t-elle. La comparaison de ces deux images « n'est pas à ton avantage » (14, p. 415), entendra-t-elle de son frère. C'est pourquoi il lui ordonne de se mettre à côté du tableau : « ne me bouche pas la vue » (14, p. 401), dit-il et ajoute encore : « Alice, ne reste pas collée près du tableau. Ah !... merde... Tu m'empêches de voir. La comparaison ne t'es pas favorable, laideron ! Tourne-toi, cache-toi ! » (14, p. 402).

Déjà au début de *Rhinocéros*, nous remarquons un contraste entre les personnages principaux : Jean qui « est très soigneusement vêtu : costume marron, cravate rouge, faux col amidonné, chapeau marron [...] souliers jaunes, bien cirés » (17, p. 540) et Bérenger qui « n'est pas rasé, il est tête nue, les cheveux mal peignés, les vêtements chiffonnés ; tout exprime chez lui la négligence » (17, p. 540). D'ailleurs, Jean commente ouvertement l'allure de son ami : « Vous êtes dans un triste état » (17, p. 541), dit-il et ajoute : « Vous tombez de fatigue [...], vous bâillez, vous êtes mort

de sommeil... [...] Et votre cravate, où est-elle ? [...] Vous êtes tout décoiffé ! [...] Vous n'êtes pas rasé ! » (17, p. 541). Il lui offre même une cravate et un peigne. Jean ne cesse de blâmer Bérenger. D'après lui, Bérenger n'est plus « maître de [ses] mouvements » (17, p. 552), il est maladroit. Tout d'abord, Bérenger écoute seulement ; puis, il essaie de s'expliquer. Il semble qu'il n'accepte pas son apparence physique : « Je sens à chaque instant mon corps, comme s'il était de plomb, ou comme si je portais un autre homme sur le dos » (17, p. 553), avoue-t-il, tandis que Jean, quoiqu'il pèse plus que Bérenger, se sent, comme il le dit : « léger, léger, léger » (17, p. 553) et, avant tout, fort. C'est pourquoi, il veut corriger les mauvaises habitudes de son ami.

Ionesco se sert également de la qualification différentielle pour accentuer les divergences entre les deux femmes du roi Bérenger I<sup>er</sup>. Les didascalies précisent seulement que Marguerite « a une couronne sur la tête, manteau de pourpre pas très frais. Elle a l'air plutôt sévère » (20, p. 740). Personne ne commente son allure. En revanche, Marie « semble plus attrayante et coquette que Marguerite. Elle porte une couronne et un manteau de pourpre. Elle a, en plus, des bijoux » (20, p. 740). Même Marguerite souligne le charme de sa rivale. Elle ordonne de lui donner un mouchoir et lui conseille d'arrêter de pleurer, car cela rend ses yeux tout rouges et « nuit à [sa] beauté » (20, p. 741). Elle lui demande ironiquement où « ont disparu [son] insolence, [son] sourire ironique, [ses] moqueries ? » (20, p. 742). Marie, elle-même, se rend compte de son charme : « Regarde comme je suis belle. Je sens bon » (20, p. 756), dit-elle à Bérenger pour l'inciter à résister. La beauté de Marie est vantée avant tout par son mari qui l'imagine vêtue de « [sa] robe de nuit rose avec des fleurs » (20, p. 780). Il contemple sa beauté, c'est pourquoi en voyant ses « yeux cernés » (20, p. 748) et son « air désolé » (20, p. 748), il aperçoit vite qu'elle souffre.

Il nous reste à analyser le cas du Monsieur-Fille qui apparaît dans *La Jeune Fille à marier*. Ici la qualification différentielle concerne plutôt le rapport entre l'apparence physique du personnage et l'horizon d'attente du spectateur, créé à partir des paroles de la mère du protagoniste. Les didascalies nous fournissent un portrait qui, en dehors du contexte de la pièce, peut paraître même réaliste : « C'est un homme, d'une trentaine d'années, vigoureux, viril, fortes moustaches noires, costume gris » (10, p. 258). Ce qui entraîne la contradiction, c'est le commentaire du Monsieur qui, après avoir vu le Monsieur-Fille, s'adresse avec un ton naturel à la Dame, en disant : « Elle vous ressemble, madame, comme un crachat » (10, p. 259). Comme le conclut bien Jacquart : « C'est donc en portant l'artifice à son comble, en poussant l'incongruité jusqu'à l'absurde que le

dramaturge achève son sketch »<sup>186</sup>. De nouveau, on observe une contradiction qui annonce déjà un autre trait typique du théâtre ionescien, à savoir la monstrosité de ses personnages, ce que nous analyserons un peu plus tard.

### 1.3.7 Métamorphoses

Il existe un autre phénomène, caractéristique des personnages ionesciens. C'est le procédé qui met le portrait d'un personnage « en corrélation avec un autre portrait du même personnage à un autre moment de son histoire »<sup>187</sup>. Il s'agit donc de la métamorphose qui, dans le théâtre ionescien, prend plusieurs visages. Hamon traite le portrait « comme un faisceau, une somme de traits synchroniques [...] [Il] peut donc servir à rythmer, dans la diachronie de l'histoire du personnage, les moments forts de cette histoire, moments eux-mêmes qui peuvent être contradictoires : alternance de « hauts » et de « bas », moments « positifs » et moments « négatifs », moments d'euphorie et moments de dysphorie »<sup>188</sup>. Il faut noter que la métamorphose, qui affecte l'aspect physique des personnages ionesciens, ne sert pas seulement à suggérer ou à annoncer leurs changements dits « psychologiques ». Souvent, cette transformation occupe la place centrale de l'histoire, elle se thématise. De plus, elle s'opère d'une façon rapide et inattendue à tel point que « la saisie extérieure du personnage n'est pour une fois guère assurée »<sup>189</sup>. En étudiant la métamorphose concernant le portrait ionescien, nous pouvons voir comment le dramaturge tourne en dérision les règles du projet réaliste et celles du pacte avec le lecteur, définies, entre autres, par Hamon<sup>190</sup>. Cependant, en acceptant les considérations de Sylviane Coyault, nous pouvons aussi constater que « c'est tout de même par contraste avec la description réaliste que [ce portrait] mérite d'être étudié »<sup>191</sup>.

C'est le cas de la Vieille dans *Les Chaises* ; au milieu de la pièce, selon les didascalies, elle « montrera ses gros bras rouges, soulèvera ses nombreuses jupes, fera voir un jupon plein de trous, découvrira sa vieille poi-

---

186 E. Jacquart, *Notice*, [in :] E. Ionesco, *Théâtre complet...*, p. 1567.

187 Ph. Hamon, *Le personnel du roman...*, p. 169.

188 *Ibidem*, p. 162.

189 M. Autrand, *Le dramaturge et ses personnages...*, p. 65.

190 Ph. Hamon, *Le personnel du roman...*, pp. 28–29.

191 S. Coyault, *La contestation du personnage dans Suzanne et le Pacifique de J. Giraudoux*, [in :] F. Lioure (dir.), *Construction/déconstruction du personnage dans la forme narrative du XX<sup>e</sup> siècle*, Association des Publications de la Faculté des Lettres, Clermont-Ferrand 1993, p. 7.

trine ; puis, les mains sur les hanches, lancera sa tête en arrière, en poussant des cris érotiques, avancera son bassin, les jambes écartées, elle rira, rire de vieille putain... » (6, p. 158). Elle essaie de trouver la confirmation de ses atouts physiques et demande au photographeur : « Je fais plus jeune que mon âge ? [...] Aimez-vous mon jupon ? » (6, p. 159). Sa métamorphose provoque un sentiment d'invraisemblance, d'artifice même. L'image physique de la Vielle, mentionnée ci-dessus, est tout à fait opposée à son portrait initial et final. Mais le cas de la Vielle n'est pas isolé. D'après Witold Wołowski, la technique d'« absence » de personnages « donne feu vert à toutes les surprises, débloque toutes les impossibilités et crée un champ d'expérimentation propice aux inventions les plus débridées »<sup>192</sup>. Il semble que Ionesco en profite tout à fait consciemment. Ainsi, en nous appuyant sur les paroles du Vieux, nous assistons à la métamorphose de la Belle invisible. Le Vieux constate : « vous n'avez pas changé du tout... oh ! si, si, comme votre nez s'est allongé, comme il a gonflé... je ne m'en étais pas aperçu à première vue, mais je m'en aperçois... terriblement allongé... ah ! quel dommage » (6, p. 156). Et il ajoute : « elle est bien belle encore quand même, sous ses lunettes, elle a encore ses jolis yeux ; ses cheveux sont blancs, mais sous les blancs il y a les bruns, les bleus, j'en suis certain... » (6, p. 157).

La métamorphose de Madeleine, dans *Victimes du devoir*, est pareille. Selon Abastado, la technique de la métamorphose permet au dramaturge de dévoiler la « personnalité refoulée »<sup>193</sup> du personnage. Ainsi, Madeleine « laisse tomber sa vieille robe et apparaît dans une robe décolletée ; elle est une autre, sa voix aussi a changé ; elle est devenue tendre et mélodieuse » (9, p. 214). Elle devient « presque obscène [...] souriante, érotique » (9, p. 215). C'est aussi le cas de la Jolie Dame dans *Scène à quatre*. Celle-ci apparaît sur scène « avec chapeau, sac à main, cape ou fourrure, gants souliers, robe, etc. » (13, p. 372). Pourtant, elle perd successivement son soulier, son chapeau, sa cape, sa fourrure, son sac ; « sa jupe se décroche, ses vêtements sont maltraités » (13, p. 380). À la fin, elle apparaît « dépeignée, dégrafée, essoufflée, à moitié dévêtue » (13, p. 380). Suite à sa transformation, la Dame perd tout son charme et devient presque monstrueuse.

Parfois, la métamorphose ionescienne rappelle un simple déguisement. À ce propos, révélons les différentes incarnations de Schaëffer. D'abord, celui-ci apparaît comme un rabbin-instituteur, « assez jeune, barbe noire, soutane, chapeau rond à larges bords, papillotes » (21, p. 842), entouré d'un groupe d'enfants. Ensuite, ce personnage réapparaît en tant

192 W. Wołowski, « L'absence du personnage de théâtre »..., p. 40.

193 C. Abastado, *Eugène Ionesco...*, p. 91.

que Guide qui sort de sa poche « une barbe postiche » (21, p. 847). Les didascalies précisent que le rôle du Guide doit être joué par le même acteur. D'ailleurs, les incarnations de ce personnage sont multiples ; « on le retrouvera plus tard, dans un autre pays, maître de ballet, tueur d'enfants, mari ivrogne, ou sentinelle, ou gendarme... » (21, p. 844). En tout cas, il est toujours reconnaissable. Jean le reconnaît sous ses divers déguisements. Et Schaëffer lui-même, constate paradoxalement : « ce sont mes masques si différents qui me révèlent et me trahissent » (21, p. 848).

Citons encore la métamorphose de la Sorcière qui, devant les spectateurs, laisse tomber ses vieux manteaux, ses lunettes, son vieux chapeau et, enfin, son masque de la Première Sorcière – pour apparaître en tant que Lady Duncan, « dans une auréole de lumière » (24, p. 1077), avec la couronne sur la tête et le sceptre à la main. Après avoir réalisé sa mission, la Sorcière subit la transformation inverse, c'est-à-dire elle rejette l'habit de la reine pour devenir de nouveau la Sorcière. Elle ôte sa couronne « sacrée et bénite » (24, p. 1098), enlève le collier avec la croix qui l'a brûlée, sa perruque. Elle ordonne à sa Suivante de l'aider à dégrafer sa robe blanche, « symbole d'une dérisoire virginité » (24, p. 1098) ; elle la brûle aussi. Elle enlève ses « frusques » (24, p. 1098). Elle veut également que la Suivante lui reprenne ses dents et refasse son nez « pointu comme il l'était » (24, p. 1098). Qui plus est, elle commente explicitement sa métamorphose : « je me sens bien mieux dans mes vêtements » (24, p. 1099).

Dans *Ce formidable bordel !*, Ionesco fait des efforts pour accentuer la fausseté des déguisements de ses personnages. Voici un fragment de didascalies : « le Patron du bistrot qui peut être joué par le chef de l'entreprise [...] se met un tablier, une moustache, enlève ses lunettes. Tout cela devant le public » (25, p. 1122). Le dramaturge évoque aussi la transformation des personnages en révolutionnaires : « ils changeront de veste, auront des carabines et des pistolets à la ceinture, se mettront des barbes et des perruques bien fournies » (25, p. 1161). En ce qui concerne l'Homme aux valises, oubliant sa propre identité, il tâche de devenir un autre. C'est pourquoi il prend « un faux nez qu'il met sur son visage, des lunettes noires, une fausse moustache et une fausse barbe qu'il applique également sur son visage » (26, p. 1252). Ces gestes et efforts finissent par un fiasco. Pour se présenter devant le Consul, le Premier Homme doit se démaquiller, il garde seulement son chapeau.

La métamorphose ionescienne atteint son apogée dans *Rhinocéros*. Le changement de voix est le premier symptôme observable ou plutôt audible de la rhinocérite : « C'est curieux, je ne reconnaissais pas votre

voix » (17, p. 593), dit Bérenger à Jean, tout décoiffé et négligé, vêtu en « pyjama vert » (17, p. 593). Juste avant la transformation, les personnages se sentent malades. L'exemple de Jean illustre bien la progression du syndrome qui, comme le dira plus tard Bérenger, « s'est produit sous [ses] yeux » (17, p. 607). D'abord, Jean ne se sent pas bien, bien qu'il soit encore persuadé qu'il est « sain d'esprit et de corps » (17, p. 594). Puis, il ressent « un malaise » (17, p. 594) ou plutôt « des malaises » (17, p. 594). Il pense qu'il s'est seulement cogné, car il a mal au front. C'est Bérenger qui aperçoit le deuxième symptôme de sa maladie : « vous avez une bosse » (17, p. 595), constate-t-il. Cette bosse se transforme successivement en corne de rhinocéros. Ensuite, la peau de Jean devient verdâtre ; comme le précise Bérenger, « elle change de couleur à vue d'œil. Elle verdit [...] Elle durcit aussi » (17, p. 597) jusqu'à devenir tout à fait verte. Ses « veines ont l'air de se gonfler. Elles sont saillantes » (17, p. 596). La respiration de Jean devient de plus en plus bruyante et sa voix, méconnaissable ; « il parle avec beaucoup de peine » (17, p. 600). Jean commence à se comporter « comme une bête en cage » (17, p. 598), ses vêtements le gênent, il veut les enlever. La transformation de Jean s'effectue jusqu'au moment où son ami, tout effrayé, doit constater : « Je ne vous reconnais plus » (17, p. 602).

### 1.3.8 Dégradation du corps

Parfois, la métamorphose finit par une décomposition complète. *Le roi se meurt*, par exemple, montre la dégradation physique du protagoniste condamné à mort. Ionesco en peint tous les symptômes avec exactitude. Bérenger apparaît sur scène avec ses attributs royaux qui l'accompagnent jusqu'à la fin. Il traverse le plateau « d'un pas vif, manteau de pourpre, couronne sur la tête, sceptre en main » (20, p. 739). Quoique Marie répète avec obstination que le roi « est encore tout jeune » (20, p. 745) et bien que le roi lui-même affirme qu'il n'est pas malade, il ressent déjà les premiers symptômes de son état. Il les dévoile inconsciemment en disant : « mes membres sont un peu engourdis, j'ai eu du mal à me lever, j'ai mal aux pieds » (20, p. 747) ; ou : « mon foie s'encrasse. Je n'ai rien bu hier soir, pourtant j'ai un mauvais goût dans la bouche » (20, p. 749) ; ou encore : « mes jambes, mes reins. J'ai attrapé froid dans ce palais mal chauffé » (20, p. 749). Les autres personnages aperçoivent que Bérenger boite, chancelle, qu'il doit s'aider du sceptre comme d'un bâton, qu'il s'assoit et se lève péniblement. C'est pourquoi ils observent le roi d'une façon étrange : « Qu'avez-vous à me regarder ainsi ? » (20, p. 748),

demande Bérenger, étant inconscient de son état. Puis, sa couronne et son sceptre tombent. Le roi fait des efforts pour pouvoir marcher, mais chaque mouvement l'épuise de telle sorte qu'il doit s'asseoir sur un fauteuil à roulettes. Marie aperçoit que « ses cheveux ont blanchi tout d'un coup. [...] Les rides s'accumulent sur son front, sur son visage. Il a vieilli soudain de quatorze siècles » (20, p. 758). Selon le Médecin, le roi est déjà « plus mort que vif » (20, p. 757). Ainsi, ses appels au secours sont vains, il « beugle » (20, p. 761). Ensuite, le roi n'est pas capable de se lever, il tombe malgré lui ; comme le précisent les didascalies, « il n'arrive pas à gravir les marches du trône » (20, p. 772). Sa couronne et son sceptre deviennent trop lourds pour qu'il puisse les tenir. Les autres symptômes de la mort apparaissent. Le roi est tout trempé de sueur. Quoiqu'il respire et ouvre encore les yeux, il est agonisant. Les didascalies suggèrent que ses gestes deviennent de plus en plus saccadés et son air « un peu comme un somnambule » (20, p. 789). Son regard cesse d'agir ; on le déclare donc « officiellement aveugle » (20, p. 790) ; puis, il devient aussi sourd. Son cœur n'a plus besoin de battre et le roi disparaît dans la brume grisâtre.

Aussi bien en cas de rhinocérinite que de maladie de Bérenger I<sup>er</sup>, Ionesco note scrupuleusement tous les symptômes de la maladie. Ce phénomène concerne également les personnages de *Jeux de massacre*. Le dramaturge énumère les symptômes non seulement à l'aide des didascalies, mais aussi au moyen des commentaires prononcés par les personnages, car ce sont ces derniers qui identifient les signes du mal. Tel est le cas des enfants qui apparaissent dans la première scène. Grâce aux paroles des Femmes, qui veulent voir ces « si beaux » (23, p. 967) bébés, nous apprenons qu'à l'étonnement de tous, les enfants « n'ont pas le teint clair » (23, p. 967), mais, bien au contraire, ils sont « violacés » (23, p. 968), même « tout noirs » (23, p. 968) ; « ils ont l'air d'avoir froid. [...] Ils sont glacés » (23, p. 968). Ensuite, c'est leur grand-mère qui devient « violacée, [...] toute noire » (23, p. 969). De même, la Jeune Fille au début n'a que mal à la tête et devient blême. Son malaise progresse pourtant rapidement, ce que confirment ses paroles : « Ma tête. Mes yeux. Ma gorge. Le ventre. J'ai froid. J'ai trop chaud. J'étouffe » (23, p. 1000). Très vite, elle est déjà « toute rouge. Violacée. Les paumes de ses mains noircissent » (23, p. 1001). Les exemples pareils sont assez nombreux. De plus, les symptômes de cette maladie étrange sont presque identiques ; ils sont communs à tous. Bien qu'on puisse facilement identifier les malades, on ne peut pas les guérir, prévenir la contagion : « On voit des gens pleins de vie, ayant l'air en bonne santé, tout frais et tout roses, qui seront morts une heure après » (23, p. 985), constate l'un des Bourgeois. L'épidémie se répand très vite et d'une façon inattendue.

Enfin, la dégradation du corps<sup>194</sup> est inséparablement liée à la vieillesse qui préoccupe fortement Ionesco<sup>195</sup>. Revenons au cas de Madeleine dont la métamorphose surprend même Choubert qui s'interroge désespéré :

Est-ce bien toi, Madeleine ? est-ce bien toi, Madeleine ? Quel malheur ! Comment cela est-il arrivé ? Comment est-ce possible ? On ne s'en était pas aperçus... Pauvre petite vieille, pauvre poupée défraîchie, c'est toi pourtant. Comme tu as changé ! [...] tu es vieille, comme tu es vieille ! Qui t'a fait vieillir ? Vieille, vieille, vieille, vieille, petite vieille, poupée vieille (9, p. 217).

Il ne peut pas comprendre que le temps passe si vite et la vieillesse arrive si brusquement et à l'improviste.

Le cas de Marie-Madeleine, dans *La Soif et la Faim*, n'échappe pas à cette règle. Nous sommes capables de saisir quelques détails de son portrait à travers les paroles de Jean qui dit à sa femme : « Je te regarde : tu as déjà vieilli, tu commences à avoir des rides. Tu as des cheveux blancs que tu n'avais pas. Ça va plus vite que tu ne le penses. Ta tête s'incline, trop lourde fleur pour la tige » (21, p. 803). En revanche, dans le dernier épisode, Marie-Madeleine paraît très jeune, « en bleu, un œillet rouge à la boutonnière. Il semble qu'elle soit toute métamorphosée. Le vieillissement de son visage a disparu » (21, p. 892), précisent les didascalies. Le cas de Marie-Madeleine ne reste qu'une exception. Généralement, le vieillissement ne s'opère que dans une direction. C'est le cas de Lucienne dans *Ce formidable bordel !* Celle-ci aperçoit sa transformation. Elle se rend compte de la perte de son ancien charme, elle prévoit aussi les conséquences de cet état : « Tu vas trouver une fille très jeune maintenant. On trouve tout avec de l'argent » (25, p. 1127), dit-elle avec amertume au Personnage. Dans *L'Homme aux valises*, la question de la vieillesse constitue aussi un motif assez important. Nous y rencontrons, par exemple, une Vieille Femme, « dans un fauteuil à roulettes » (26, p. 1211), qui se rend parfaitement compte de son infirmité. Un peu plus tard, nous retrouvons une image semblable. C'est une autre Vieille Femme qui avoue : « j'ai des rides, j'ai les cheveux blancs. Je ne peux plus marcher, j'ai des rhumatismes »

---

194 Dans le théâtre ionescien, nous rencontrons rarement le phénomène de la dégradation totale du corps qui finit par son anéantissement, ce qu'aperçoit Yves Sinturel en analysant les personnages de Beckett (Y. Sinturel, *Construction/déconstruction du personnage dans la Trilogie de S. Beckett*, [in :] *Construction/déconstruction du personnage dans la forme narrative du XX<sup>e</sup> siècle...*, pp. 74–76).

195 Cf. H. Chmiel-Bożek, *Wizja zmierzchu w twórczości Eugeniusza Ionesco*, [in :] E. Gajewska, A. Matuszek, B. Tomala (dir.), *Zmierzch w literaturze i kulturze*, Wydawnictwo Akademii Techniczno-Humanistycznej, Bielsko-Biała 2014, pp. 221–230.

(26, p. 1214). Toute la quatorzième scène montre des Vieillards, s'appuyant sur leurs bâtons ou gémissant. Jean, dans *Voyages chez les morts*, vieillit aussi, bien qu'il ne veuille pas l'admettre. La mère du protagoniste partage le même sort. Ce qui frappe dans les conversations de la mère avec son fils, c'est la question répétée plusieurs fois : « Mère, pourquoi es-tu si vieillie ? » (27, p. 1305) ou « Comment [as-tu] pu vieillir à ce point ? » (27, p. 1315). D'après Jean, la mère est aussi vieille que ses grands-parents, c'est pourquoi il confond souvent sa grand-mère maternelle avec sa mère. À la fin de la pièce, celle-ci lui apparaît en tant que « vieille femme » (27, p. 1350). Elle est consciente de sa laideur, en disant : « vous voyez comme je suis dégoutante, mes robes sont déchirées. Je n'ai plus que des guenilles, je n'ai plus que les os et très peu de peau, une mince couche de peau » (27, p. 1350).

### 1.3.9 Monstruosité

La dernière image évoquée annonce déjà la monstruosité qui devient également l'un des traits caractéristiques du portrait des personnages ionesciens. Le dramaturge contribue ainsi à créer « un homme qui ressemble le moins possible à un homme »<sup>196</sup>. C'est un procédé réfléchi et prémédité. Dans *Entre la vie et le rêve*, le dramaturge avoue ses inquiétudes : « Le monstre peut surgir de nous. Nous pouvons avoir le visage du monstre. C'est-à-dire ce qui est monstrueux en nous peut prendre le dessus »<sup>197</sup>. Notons que, dans son théâtre, le dramaturge ne limite pas son imagination. Les visages de la monstruosité sont, par conséquent, très riches, divers et surprenants. Comme le constate Michel Pruner, l'apparence des personnages ionesciens oscille entre « le grotesque et le monstrueux »<sup>198</sup>.

Les personnages de *Jacques ou la Soumission* nous offrent déjà un matériel assez intéressant à analyser. Les didascalies initiales suggèrent qu'ils peuvent soit être masqués soit fortement grimés, comme des caricatures. En tout cas, c'est le portrait de Roberte qui reste le plus spécifique. La femme est en robe de mariée. Sa physionomie, cachée sous le voile, est examinée successivement par les autres personnages. Ainsi, sa famille montre ou plutôt prouve que Roberte a des pieds, des orteils, des aisselles, des mollets et des hanches, « des boutons verts sur sa peau beige ; des seins rouges sur fond mauve ; un nombril enluminé ; une langue à la sauce tomate ; des épaules pannées, et tous les biftecks nécessaires à la

---

196 E. Jacquart, *Le théâtre de dérision...*, p. 146 (cité d'après J. Ortega Y. Gasset, *La Dehumanización del Arte y otros Ensayos Estéticos*).

197 E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve...*, p. 42.

198 M. Pruner, *Les théâtres de l'absurde...*, p. 118.

meilleure considération » (4, p. 97). Ensuite, Roberte père dévoile le visage de sa fille à deux nez qui, selon les personnages rassemblés, est ravissant et charmant. Seul Jacques reste indifférent à l'égard de la « beauté » de sa future épouse, il revendique une femme, au moins, « trinaire » (4, p. 100). La deuxième Roberte qu'on présente à Jacques a non seulement trois nez, mais aussi, comme le précisent les didascalies, « trois visages, trois profils. [Elle est] monstrueuse, cependant belle comme une de ces divinités à plusieurs visages de l'Extrême-Orient » (4, p. 101). C'est peut-être pour cette raison que Jacques constate qu'elle n'est pas « assez laide » (4, p. 102). Pourtant, quand Roberte lui montre sa main à neuf doigts, Jacques est enfin satisfait : « Oh ! vous avez neuf doigts à votre main gauche ? Vous êtes riche, je me marie avec vous » (4, p. 113). En expliquant la monstruosité de ce personnage, Ionesco lui-même constate que Roberte « n'a pas seulement trois visages, mais une infinité de visages puisqu'elle est toute femme »<sup>199</sup>.

Les personnages monstrueux traversent librement le monde ionescien. Il s'agit, par exemple, du Maître éponyme qui apparaît à la fin de la pièce. D'après les didascalies, il « n'a pas de tête, bien qu'ayant un chapeau » (6, p. 194). Il en est de même dans *Le Salon de l'automobile*, où nous rencontrons la description de « l'entité hybride qui [...] réunit les caractéristiques d'une voiture [...] et les charmes d'une femme »<sup>200</sup>, comme le précise Jacquart. Ainsi, le Vendeur vante les qualités de la femme-voiture qui « a de jolis pneus [...], de bons coussins, de très belles jambes [...], une taille fine, un moteur excellent [...], un volant agréable, une carrosserie toute neuve, un sourire adorable, une irradiation personnelle » (7, p. 200). Cette femme-objet rappelle Roberte de *Jacques ou la Soumission*.

Le même phénomène de monstruosité concerne le troisième personnage d'*Amédée ou Comment s'en débarrasser*. Grâce aux paroles d'Amédée et de sa femme, nous apprenons qu'il a tellement grandi qu'« il n'aura plus de place sur le divan. Ses pieds dépassent déjà » (11, p. 272). Il a des ongles gigantesques que Madeleine essaie de lui couper, des orteils et des pieds immenses chaussés de souliers énormes que Madeleine fait briller, ainsi que des yeux qui comme « des phares » (11, p. 273) éclairent la chambre des époux. À la fin du premier acte, nous apprenons qu'« il a la progression géométrique » (11, p. 285). Au cours du deuxième acte, les pieds du mort grandissent tout le temps ; le cadavre s'allonge, grandit, pousse jusqu'au moment où « il va occuper tout l'espace encore libre » (11, p. 308). Nous apprenons aussi qu'il « est lourd... Il a une force passive »

---

199 E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve...*, p. 154.

200 E. Jacquart, *Notice*, [in :] E. Ionesco, *Théâtre complet...*, p. 1549.

(11, p. 316). Au moment où il quitte la maison des époux, le mort se déploie « comme une voile ou comme un énorme parachute » (11, p. 328), sa tête devient « une sorte d'étendard lumineux » (11, p. 328). Il convient de signaler pourtant quelques difficultés techniques liées à la réalisation scénique de cette pièce. Comme le rappelle Benmussa, « Ionesco n'eut qu'une seule exigence : le cadavre devait avoir dix-huit mètres de long. [De plus,] l'important pour Ionesco était que le spectateur soit projeté brutalement par l'apparition de ces pieds dans un univers fantastique »<sup>201</sup>.

Bien que dans *Le Piéton de l'air* Ionesco esquisse seulement quelques traits de ses personnages, il réussit quand même à créer de véritables monstres grâce à l'emploi de « l'effet du rêve »<sup>202</sup>. C'est avant tout Joséphine qui les perçoit. Tout d'abord, celle-ci voit des personnages défigurés, mais en tout cas reconnaissables. Comme le suggère le dramaturge, ils peuvent porter « des masques représentant leur propre visage » (19, pp. 718–719). Puis, elle est obsédée par l'image d'un gros personnage ressemblant à John Bull qui poursuit un enfant. Enfin, sur scène apparaît un énorme personnage qui peut avoir « une taille de deux ou trois mètres [...] et une tête de poupée [...] grotesque, énorme » (19, p. 722). Quoiqu'il soit doté d'attributs du juge, il ne possède pas un caractère réel. Bien au contraire, il est terrible et monstrueux. En dernier lieu, Joséphine voit un homme en blanc cauchemardesque, accompagné du bourreau avec cagoule blanche et du gibet. Joséphine ne reste pas d'ailleurs le seul personnage hanté par des visions d'êtres cauchemardesques. En lisant le texte de *La Soif et la Faim*, nous rencontrons aussi le portrait d'une femme qui obsède le protagoniste – Jean. Chaque fois lorsqu'il voit les flammes, elle apparaît « avec ses cheveux qui brûlent [...], avec son visage désespéré » (21, p. 812). Il faut noter qu'excepté Jean, personne ne l'aperçoit.

Dans *L'Homme aux valises*, il y a également quelques personnages monstrueux. Il suffit de rappeler le portrait de la fille du protagoniste – une poupée avec « un grand œil noir oriental, égyptien » (26, p. 1218). D'après le Premier Homme, la fille est étrange surtout avec « cette figure blanche qu'elle a, [et] ce grand œil noir » (26, p. 1219). Puis, nous la voyons tomber et ce qui attire l'attention du spectateur, c'est sa tête qui roule (26, p. 1221). Ensuite, sur scène apparaît le Sphinx, personnage « portant des ailes et une tête d'insecte » (26, p. 1223). À cette liste, nous pouvons ajouter encore l'esquisse du portrait de la Femme du protagoniste. Les didascalies précisent que c'est une femme « ni jeune ni vieille, le haut du corps nu. Elle porte une jupe assez sale. Elle a un collier de perles »

201 S. Benmussa, *Eugène Ionesco...*, p. 98.

202 Cf. Ph. Chavanne, *La Dramaturgie onirique d'Eugène Ionesco*, Edilivre, Saint-Denis 2015.

(26, p. 1283). Bien que nous ne puissions pas la qualifier de personnage-monstre, son apparition est, en tout cas, bizarre. Sa tenue éveille la curiosité du protagoniste : « Pourquoi ta peau a-t-elle cette couleur sombre, ce n'est pas propre. Pourquoi es-tu toute nue au milieu des gens ? » (26, p. 1284), demande-t-il, mais il n'obtient aucune réponse.

Toutes les démarches du dramaturge, citées ci-dessus, ne restent pas sans conséquences. Cette médiocrité, qui va de pair avec la monstruosité physique des personnages ionesciens, engendre plusieurs complexes. Leur corps devient un objet de honte. Ils se sentent souvent inférieurs. Tel est le cas de Madeleine – la femme d'Amédée. Le mari ne commente pas son allure sauf un moment, où il s'adresse à sa femme : « Tu es belle, reine de beauté ! » (11, p. 306). Bien qu'il le dise tout à fait sincèrement, Madeleine ne le croit pas : « Il se moque de moi, il se moque de mon nez » (11, p. 306), constate-t-elle. Notons que Jean, dans *La Soif et la Faim*, lui aussi, se croit vilain et repoussant : « Je ne peux plus me voir dans ce miroir fêlé qui me renvoie à moi-même ma propre laideur » (21, p. 814). Sa femme le perçoit d'une façon totalement différente : « S'il se voyait tel qu'il est, il s'apercevrait qu'il est beau ; il ne se détesterait plus » (21, p. 814), dit-elle, mais elle est incapable de l'en persuader.

Bérenger, bien qu'il ne se croie pas « parmi les plus beaux » (17, p. 636), tente de défendre la beauté humaine : « l'homme n'est pas laid » (17, p. 637), répète-t-il, en se comparant aux rhinocéros. Mais à la fin de la pièce, nous observons un changement des canons esthétiques admis, ce qui est à l'origine des complexes du protagoniste. « À quoi je ressemble alors ? » (17, p. 637), demande désespérément Bérenger, en sortant de son placard deux tableaux qui doivent lui servir de renvoi à l'idéal de la beauté. Pourtant, selon les didascalies : « la laideur de ces portraits contraste avec les têtes des rhinocéros qui sont devenues très belles » (17, p. 637). C'est pourquoi Bérenger doit constater : « je ne suis pas beau [...] je suis un monstre [...] Comme je suis laid ! Malheur à celui qui veut conserver son originalité » (17, p. 638).

Il résulte de ce qui précède que le dramaturge joue exprès avec des canons esthétiques pour éveiller des complexes d'infériorité chez ses personnages. La création de monstres ne lui suffit plus. Il édifie tout un nouveau monde où règnent de nouvelles lois esthétiques.

### 1.3.10 Apparence soignée

En réduisant le portrait de ses personnages, le dramaturge les peint souvent implicitement, ce qui semble accidentel, lorsqu'ils sont en train de faire la toilette ou réparer leurs vêtements. C'est quand même une dé-

marche tout à fait préméditée. Nous pouvons apercevoir une certaine convergence entre les personnages en quête de leur identité et ceux qui font des efforts pour accentuer leur image physique. Selon Pruner, « dépourvu de toute dénomination plausible, le personnage [...] est de surcroît désincarné »<sup>203</sup>. Le personnage ionescien en est conscient et n'accepte pas cette situation ; il ne veut pas être désincarné. C'est pourquoi, il s'occupe de son apparence physique qui sert, entre autres, à communiquer son existence, son état d'âme ou ses projets. Ce n'est pas donc par hasard que le compte rendu, entrepris par l'Annonciateur, dans *Le Maître*, décrit l'activité du protagoniste en train de s'habiller. Après être tombé, il « brosse ses vêtements qui s'étaient salis » (6, p. 190) et « on repasse son pantalon » (6, p. 191). De même, la présentation de Jean en train de s'habiller, dans le premier épisode de *La Soif et la Faim*, sert à signaler son projet de quitter la maison. Or, Jean non seulement s'habille, mais il le commente à voix haute : « je prends mes bottes, je prends ma canne, je prends mon chapeau » (21, p. 815). Son comportement éveille l'inquiétude de sa femme qui lui pose plusieurs questions : « Pourquoi as-tu mis ton chapeau ? Pourquoi as-tu mis ces gants. Pourquoi mets-tu ce vieux veston ? Pourquoi sur le bras ton vieux manteau ? » (21, p. 818). Marie-Madeleine comprend bien ces signes, c'est pourquoi elle cherche désespérément un moyen pour retenir son mari à la maison. Ton veston « n'a plus de boutons, je dois les coudre » (21, p. 818), dit-elle en vain. De même, la tenue de l'Académicien, dans *La Lacune*, n'est pas accidentelle. Rappelons que celui-ci apparaît sur scène « en uniforme, épée au côté, la poitrine couverte de décorations jusqu'à la ceinture » (22, p. 907). Nous pouvons donc conclure qu'à travers son aspect physique et surtout à travers toutes ses décorations et ses médailles, le protagoniste manifeste sa position et ses mérites. C'est pourquoi, à la fin, au moment où il se sent humilié et dépourvu d'autorité, il « casse, sur ses genoux, son épée d'académicien [et] arrache ses décorations » (22, p. 912). Les traits physiques attribués aux personnages ne sont donc ni tout à fait gratuits ni accidentels.

En général, les personnages ionesciens sont conscients du poids de leur image physique, c'est pourquoi ils en prennent soin, parfois d'une façon excessive. Tel est le cas de la Vieille qui, contre toute apparence, juste avant l'arrivée du premier invité, se lamente : « Je suis toute dépeignée... [...] Que je suis mal habillée... j'ai une vieille robe, tout fripée... » (6, p. 150). Quant à Lady Duncan, les paroles de Macbett nous suggèrent le même phénomène. Ainsi, en désirant expliquer le retard de sa femme, Macbett constate : « elle est entrée dans sa chambre pour se mettre du rouge aux

---

203 M. Pruner, *Les théâtres de l'absurde...*, p. 116.

lèvres, un peu de poudre, un autre collier » (24, p. 1100). Quant à Elle, dans *Délire à deux*, Ionesco la peint comme une femme très soucieuse de son apparence physique. Au début de la pièce, elle est présentée assise devant sa coiffeuse. Il semble qu'elle se coiffe continuellement, ce que Lui commente ironiquement, en disant : « Tu n'as pas fini de te coiffer et de te recoiffer ? » (18, p. 647). C'est pourquoi, lorsqu'un projectile casse sa glace, elle est très mécontente, furieuse même : « Ils ont cassé la glace [...] Comment je vais faire pour me coiffer ? » (18, p. 655), se demande-t-elle. De plus, lorsqu'une bière se brise sur sa robe, elle crie : « Ah ma robe ! Ma plus belle robe. La seule. Un grand couturier m'avait demandée en mariage. [...] Il va falloir balayer tout ça. Nettoyer ma robe. Où trouver un teinturier maintenant ? » (18, p. 654). Il semble donc qu'elle désire être élégante bien que l'effet de ses efforts soit plutôt médiocre. Ses soins ne produisent aucune impression sur Lui. Elle s'aperçoit même qu'il s'irrite, lorsqu'elle apparaît décolletée. D'après Lui, « c'est pas le moment d'être coquette. [Elle fait] les choses à contretemps » (18, p. 647). Il essaie de lui expliquer que ses efforts sont vains. Il définit même sa notion de beauté, quoiqu'il le fasse d'une façon assez énigmatique : « Une beauté est toujours belle. À part de rares exceptions » (18, p. 654), avoue-t-il. Ainsi, il tente de lui communiquer une information implicite qu'elle saisit immédiatement en disant : « L'exception, c'est moi ? C'est ce que tu veux dire ? » (18, p. 654). D'ailleurs, la question de leur apparence physique engendre souvent des disputes, ce que confirment les paroles des protagonistes : « J'étais aveugle quand je t'ai vu ; je ne t'avais pas regardé. Je voudrais l'être quand je te vois » (18, p. 662), dit-elle, tandis que Lui riposte pareillement : « Moi aussi, je voudrais être aveugle quand je te vois » (18, p. 662). Le portrait physique joue donc ici un rôle considérable.

Quant à Bérenger I<sup>er</sup>, nous le connaissons comme un personnage qui ne prête pas beaucoup d'attention à son allure. Au début de la pièce *Le roi se meurt*, il marche pieds nus à la recherche de ses pantoufles, ce qui agace énormément Marguerite ; pour celle-ci c'est une « mauvaise habitude » (20, p. 747). Face à sa mort, Bérenger change quand même son attitude. Il commence à s'occuper de son aspect physique et demande à Juliette si elle a réparé ses vêtements : « As-tu raccommodé mon pantalon ? Penses-tu que ce ne soit plus la peine ? Il y avait un trou dans mon manteau de pourpre. L'as-tu rapiécé ? As-tu recousu les boutons qui manquaient à mon pyjama. As-tu fait ressemeler mes souliers ? » (20, p. 773). Le souci de son apparence est l'un des facteurs qui lui permet d'oublier la réalité, le fait qu'il se meurt. C'est une sorte de divertissement qui lui offre l'occasion d'abandonner la pensée de sa fin prochaine. Juste avant de mourir, Marguerite lui explique qu'il n'aura plus besoin de « chaussures de re-

change » (20, p. 793) ni d'autres « objets étrangers, des adhérences, des parasites monstrueux » (20, p. 793). Elle veut le débarrasser de vêtements et d'objets inutiles « de ces petites misères, de ces petites saletés » (20, p. 793) ; en d'autres termes, de tout ce fardeau terrestre qui l'écrase. Pourtant, Bérenger désire le garder à tout prix. Bien qu'il ne possède plus de force, il « s'[...]oppose maladroitement » (20, p. 793) aux dernières démarches de Marguerite. Il exprime également quelques désirs concernant l'entretien de son corps après la mort. Il envisage tous les moyens possibles pour préserver son corps au cas où il pourrait revenir un jour. Il le précise en ordonnant : « Que l'on garde mon corps intact dans un palais sur un trône, que l'on m'apporte des nourritures. Que des musiciens jouent pour moi, que des vierges se roulent à mes pieds refroidis » (20, p. 766). Bérenger n'arrive pas à se séparer de son corps. Il proteste contre la possibilité de ce détachement cruel, en criant : « Je ne veux pas de ce cadavre. Je ne veux pas qu'on me brûle ! Je ne veux pas qu'on m'enterre, je ne veux pas qu'on me donne aux vautours ni aux fauves » (20, p. 767). Au contraire, il veut qu'on le garde « dans des bras chauds, dans des bras frais, dans des bras tendres, dans des bras fermes » (20, p. 767). Enfin, Bérenger semble croire que l'existence du corps matériel soit capable d'assurer ou, au moins, de prolonger son existence.

Tous les soins, entrepris par les femmes de Bérenger, en vue de perfectionner son image physique, constituent la preuve de leur amour. Par exemple, sa seconde femme, Marie, fait tout pour que son mari ne soit négligé ni décoiffé. Elle lui choisit ses cravates. C'est elle qui lui essuie sa couronne et frotte les perles. Chez Ionesco, aimer quelqu'un signifie donc concourir à préserver son image physique. L'exemple d'Agnès, dans *Ce formidable bordel !*, confirme cette thèse. Celle-ci fait des efforts pour que l'allure physique du Personnage soit plus attirante ou, en tout cas, pour qu'elle ne se détériore pas. Tous ces soins constituent pour elle une sorte de déclaration d'amour qu'elle lui adresse. C'est pourquoi Agnès « essuie la figure ensanglantée de celui-ci » (25, p. 1165) ; puis, elle examine sa blessure et arrange son bandage. Elle guide également le Personnage, afin qu'il ne salisse pas ses chaussures : « allons viens, on peut passer, les blessés et les mourants ne sont pas dangereux. Il y a des flaques de sang sur les pavés, ne t'en fais pas, tu ne salira pas tes chaussures, je te guiderai » (25, p. 1174).

Dans *Jeux de massacre*, nous trouvons également des exemples de personnages qui se concentrent excessivement sur leur propre apparence ou sur l'apparence de ceux qu'ils aiment. Pourtant, tous les soins qu'ils entreprennent pour paraître beaux ne leur servent que de prétexte, d'une sorte de divertissement, pour oublier la réalité ou pour cacher les

symptômes d'une maladie. Comme c'était dans le cas de Bérenger I<sup>er</sup>, l'aspect physique constitue pour les personnages le seul moyen du prolongement de leur existence. C'est pourquoi ils s'en occupent excessivement. Un exemple assez significatif nous est fourni dans la dixième scène où la Mère dit à sa Fille : « Mets tes boucles d'oreilles. Mets ton collier » (23, p. 998) ou : « Fais-toi belle. Il faut que tu plaises à ton fiancé. Fais-toi encore plus belle » (23, p. 998). Elle lui permet même de mettre du rouge sur ses lèvres et son visage. La Mère prononce enfin explicitement les raisons de son obstination : « Il faut que tu t'amuses, tu es jeune. Nous avons tous des amis morts. Nous n'avons pas le temps de les pleurer » (23, p. 999). Dans la sixième scène, nous trouvons un autre fragment significatif où les Femmes veulent des robes, des bijoux et des chapeaux pour réaliser le rêve de leur vie, c'est-à-dire être bien vêtues : « habillées comme des riches » (23, p. 1026). Elles ne font pas attention aux cadavres qui gisent partout. En oubliant la réalité, elles se concentrent sur leurs apparences : « Ça ne te va bien ! La robe verte me va admirablement ! Dommage qu'il n'y ait pas de miroir ! » (23, p. 1026), constate l'une d'elles.

Il en résulte que l'aspect physique reste important, même primordial pour les personnages ionesciens. Ceux-ci désirent vivre, garder leur corps intact ; c'est pourquoi ils entreprennent toutes les démarches possibles pour le préserver. En somme, ils font des efforts pour paraître propres et soigneux. Parfois, quand même, leurs désirs sont encore plus ambitieux. Ils veulent être beaux, ils revendiquent la beauté, ils en ont besoin. C'est notamment le cas du Gros Monsieur. La laideur de sa sœur « n'a pas réussi à détruire en [lui] le désir profond de la beauté, non, elle l'a rendu encore plus vivant, plus aigu... [...] plus douloureux » (14, p. 391). C'est pourquoi, après avoir couronné la reine, il désire créer d'autres chefs-d'œuvre. Ainsi, il « transforme » sa sœur qui, toute décolletée, a « exactement le buste de la femme du tableau » (14, p. 418) et devient « belle et sage, comme une image » (14, p. 420), même « supérieur au modèle » (14, p. 419). Comme le souligne Féal, « la métamorphose finale d'Alice [...] n'est pas arbitraire. Elle n'est qu'un nouveau passage de la vision négative à la vision positive. Ce qui fait la force de ce passage, c'est son caractère soudain et total »<sup>204</sup>. La métamorphose, comme nous l'avons déjà constaté, reste l'un des procédés favoris du dramaturge. C'est pourquoi le Gros Monsieur « transforme » aussi sa voisine et le Peintre. La pièce finit par une constatation désespérée du protagoniste : « Oh... je ne suis toujours pas beau ! » (14, p. 421).

---

204 G. Féal, *Ionesco un théâtre onirique...*, p. 54.

Pour terminer nos réflexions sur le portrait des personnages ionesciens, il faut encore une fois souligner une certaine divergence. D'une part, Ionesco entreprend toutes les démarches possibles pour émietter le portrait de ses personnages, le ridiculiser explicitement, mettre en question, ou tout simplement ignorer, ou laisser en suspens ; d'autre part, le dramaturge crée des personnages très sensibles à tout ce qui concerne leur corps, qui font des efforts maladroits pour accentuer leur caractère physique exceptionnel, le préserver et, avant tout, vaincre la désincarnation. Quelle que soit la technique choisie par le dramaturge pour peindre ses personnages, l'effet en est toujours identique : la contradiction qui reste toujours un procédé favori du dramaturge, ce qu'il ne dissimulait d'ailleurs jamais<sup>205</sup>. À ce propos, nous pouvons rappeler seulement les paroles de Michel Lioure qui confirme que « le paradoxe et la contradiction ont été souvent pour Ionesco un mode privilégié d'expression, de réflexion et de création »<sup>206</sup>.

---

205 Nous avons déjà consacré tout un article à ce sujet : H. Chmiel-Bożek, *Le clair-obscur dans la théorie et dans la pratique théâtrale d'Eugène Ionesco*, [in :] M. Wandzioch (dir.), *Le clair-obscur dans les littératures en langues romanes*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2005, pp. 179–185.

Roland Beyen prononce la conférence consacrée à ce problème, reprise dans son ouvrage : *Ionesco ou le sens de la contradiction*. Le critique constate que toute l'œuvre ionescienne « serait en contradiction avec ce qu'il a toujours affirmé, avec la façon dont la presque totalité de ses lecteurs, de ses spectateurs et de ses exégèses l'ont reçu » (R. Beyen, *Ionesco ou le sens de la contradiction*, La Renaissance du Livre, Tournai 2001, p. 78).

206 M. Lioure, « Le goût de la contradiction », *Magazine littéraire* 1995, n° 335, p. 43.

## 1.4 Les axes préférentiels

Conformément à la conception de Philippe Hamon, le personnage est « un faisceau, un “précipité” d’éléments (de traits) différentiels, bloqué sur un espace de texte restreint, espace organisé rythmiquement et syntaxiquement »<sup>207</sup>. Nous nous rendons compte que la récurrence de ces traits ne se confond pas toujours avec leur pertinence, d’où la nécessité d’établir une certaine hiérarchie d’axes préférentiels, c’est-à-dire des « qualifications fondamentales » qui constituent l’effet-personnage chez Ionesco. Les caractéristiques permanentes des personnages ionesciens, présentées ci-dessous, se révèlent au fur et à mesure de la lecture des pièces. L’analyse préalable de l’inventaire des qualifications des personnages ionesciens, ainsi que de leurs actions, nous permet de distinguer deux axes privilégiés ; celui du rapport au temps et celui qui concerne la « norme » psychique.

### 1.4.1 Êtres limités dans le temps

De tous les traits distinctifs, qui qualifient les personnages ionesciens, celui du rapport au temps semble bien dominer hiérarchiquement les autres<sup>208</sup>. La limitation du temps constitue une donnée *a priori*, un pré-supposé primordial du monde ionescien où on n’est « présent qu’au passé » (20, p. 767). « C’est la vie : mourir » (23, p. 992), constate froidement l’un des personnages de *Jeux de massacre*. « Nous sommes [...] limités dans le temps. C’est une vérité banale, élémentaire » (23, p. 1015) ou : « Nous

---

207 Ph. Hamon, *Le personnel du roman...*, p. 185.

208 Ce sujet est également omniprésent dans les journaux de Ionesco, surtout dans *Présent Passé. Passé présent* et *Journal en miettes*. Citons, à titre d’exemple, un fragment : « Découvrir le temps, bien sûr, c’est sentir que cela passe. C’est croire que demain va arriver, c’est même en être sûr, c’est attendre et s’attendre à quelque chose » (E. Ionesco, *Journal en miettes*, Mercure de France, Paris 1967, p. 33).

allons tous mourir, nous sommes tous en sursis » (23, p. 1015), ajoute l'un des docteurs. Ainsi pouvons-nous répéter avec Edyta Uliasz, qui, rappelons-le, se concentre sur les personnages modianesques, que « rien ne [les] détermine, sauf le temps »<sup>209</sup>. Ce sujet revient d'ailleurs comme un leitmotiv. Quoiqu'il en soit, les personnages ionesciens ne sont pas prêts à accepter cette vérité ; cette vision les effraie. C'est notamment le cas de Jacques, dans *Jacques ou la Soumission*, qui, après avoir entendu qu'il est « chronométrable » (4, p. 92), pris de panique, change diamétralement d'attitude. Il se soumet à l'obligation et commence à aimer « les pommes de terre au lard ».

Ajoutons que la notion de temps reste assez floue dans le théâtre ionescien. Souvent, le temps passe très vite, même trop vite : « Je suis venu au monde il y a cinq minutes, je me suis marié il y a trois minutes. [...] Je suis monté sur le trône il y a deux minutes et demie. [...] Je n'ai pas eu le temps de connaître la vie » (20, p. 764), avoue avec amertume Bérenger I<sup>er</sup>. Celui-ci n'accepte pas ce fait. C'est pourquoi, il maudit ses parents, en s'interrogeant : « Pourquoi suis-je né si ce n'était pas pour toujours » (20, p. 764). On souligne également l'écoulement du temps dans *Ce formidable bordel !* La jeune Concierge annonce au Personnage que la dame, venue le voir, « la semaine dernière, il y a un mois » (25, p. 1197), est décédée. Ensuite, nous voyons la fille de cette dernière qui dit que sa mère est morte, « il y a deux ans » (25, p. 1199). Puis, on annonce vite la maladie et la mort de la Concierge. Ces fragments montrent bien l'écoulement excessif du temps. À l'occasion, rappelons aussi Jean qui lutte constamment avec le temps dans *Voyages chez les morts* : « Mon temps n'est pas encore passé » (27, p. 1337), répète-t-il, en ajoutant : « Je suis toujours jeune, je me vois toujours jeune dans mes rêves. L'inconscient ne vieillit pas » (27, p. 1337). Toute la quinzième scène constitue une longue plainte de l'homme condamné à mort, dépourvu de possibilité d'en décider, qui s'adonne aux aventures pour l'oublier. Jean appartient à cette espèce. De plus, nous trouvons dans la pièce une intéressante comparaison de la vie humaine à la « vie » des marionnettes qui illustre bien l'angoisse des personnages ionesciens. Citons-la tout entière :

Jean : Et on voudrait recommencer à condition que tout soit neuf. Mais ce neuf, on s'y attend. On aime recommencer mais on n'aime pas commencer. Pourtant, pourtant.

Alexandre : Les petites marionnettes font trois petits tours et puis s'en vont.

Jean : Ou bien elles ne veulent pas s'en aller. Cela irait encore, peut-être, si les autres ne voulaient pas qu'on s'en aille. Nous, nous ne voulons pas nous en

---

209 E. Uliasz, « Le personnage en quête d'identité », p. 58.

aller. On nous regarde, on nous écoute ; nous-mêmes, nous nous regardons, nous nous écoutons. Et ils disent, ce sont les mêmes marionnettes.

Alexandre : Nous disons la même chose de nous-mêmes. Nous savons que nous sommes usés.

Jean : Si nous et les autres pouvions redécouvrir la fraîcheur du premier matin ! (27, p. 1345).

Les personnages ionesciens, bien qu'ils ne veuillent pas s'en aller, n'ont pas de choix. Ils doivent toujours être conscients qu'« il y a la mort au bout » (23, p. 1016). Bérenger I<sup>er</sup> remettait constamment, « de siècle en siècle » (20, p. 759), la pensée de sa mort. Comme le dit Marguerite : « À cinquante ans, tu voulais attendre la soixantaine. Tu as eu soixante ans, quatre-vingt-dix ans, cent vingt-cinq ans, deux cents ans, quatre cents ans » (20, p. 759). C'est pourquoi il n'y est pas préparé et souffre. D'après Marguerite, Bérenger « était comme un de ces voyageurs qui s'attardent dans les auberges en oubliant que le but du voyage n'est pas l'auberge » (20, p. 743). Tout simplement, il vivait trop.

La conscience de l'écoulement du temps et l'image des limites imposées par la mort obsèdent les personnages ionesciens. Dans *L'Homme aux valises*, nous trouvons l'esquisse de la biographie de la Vieille Femme qui la raconte à sa mère morte depuis des années. Comme l'avoue la fille, après la disparition de la mère :

[...] je ne voulais plus me lever le matin, je ne voulais pas m'habiller toute seule. Je ne voulais pas que quelqu'un d'autre m'habille. Je ne voulais pas que quelqu'un d'autre me conduise à l'école. On m'a forcée à y aller, et puis j'ai grandi, et puis je me suis mariée, et puis j'ai eu deux fils, des petits-fils. Ils sont morts à la guerre. Mon mari, ton gendre, est mort. Dire que tu ne l'as pas connu. Je n'ai plus personne, maintenant. Je n'ai jamais cessé de t'appeler (26, p. 1214).

Comme dans d'autres histoires ionesciennes, le temps y passe très vite et tout finit par la mort des proches et la solitude du protagoniste.

Parfois la pensée de la mort est si obsédante que le personnage ne peut cesser d'y penser. Même lorsque Jean, dans *Voyages chez les morts*, parle de son avenir, la vision de l'au-delà ne le quitte pas : « j'aurai mon tombeau avec celui de ma femme [...], ma femme et moi, bien plus tard ma fille » (27, p. 1300). Étant conscient des limites de sa vie, le personnage ionescien ne pense pas à l'avenir ; il ne veut pas y penser, comme celui de Modiano ; il « ne sait pas [non plus] vivre dans le présent, c'est le passé qui l'attire et le séduit. Il y tourne pour retrouver les moments les

plus intenses et en même temps les plus importants dans la vie »<sup>210</sup>. Le personnage ionescien revient donc sur le passé, bien que, chez Ionesco, ce ne soit pas toujours un voyage agréable. Souvent, il regrette son temps perdu. Le pire passé est tout de même meilleur que la vision de la mort.

#### 1.4.2 Retour sur le passé

Le cas des Vieux, dans *Les Chaises*, illustre bien notre thèse. D'après Abastado, ceux-ci « n'ont vécu que de désirs et de regrets »<sup>211</sup>. Quoiqu'il en soit, ils reviennent volontairement sur leur passé. Les époux se souviennent avec nostalgie des années passées : « Tu te rappelles, jadis, ce n'était pas ainsi » (6, p. 142), dit le Vieux. Mariés depuis soixante-quinze ans, ils passent tous les soirs à revivre les mêmes souvenirs : « absolument tous les soirs, tu me fais raconter la même histoire, tu me fais imiter les mêmes personnes, les mêmes mois... toujours pareil... » (6, pp. 143–144), se plaint le Vieux. Quant à la Vieille, elle répète constamment à son mari qu'il a brisé sa vocation : « Si tu avais eu un peu d'ambition dans la vie, tu aurais pu être un roi chef, un journaliste chef, un comédien chef, un maréchal chef... » (6, p. 145). Le Vieux complète son histoire, en disant : « On m'a fait du mal. Ils m'ont persécuté » (6, p. 175). Nous apprenons également qu'il est orphelin. Si le Vieux tente de se souvenir des moments heureux de sa vie, il ne revoit que les images de guerre. Il fait des efforts pour se rappeler aussi ses amours passées. « Je vous aimais, il y a cent ans... » (6, p. 157), avoue-t-il à la Belle. Il regrette le temps irrécupérable qui « est passé aussi vite que le train » (6, p. 158). Il est conscient d'avoir tout perdu. Malgré de bonnes intentions, il n'a pas trouvé de satisfaction dans la vie. La Vieille, elle aussi, fait des efforts pour évoquer les moments tendres de leur mariage. Quel que soit son engagement, elle se souvient seulement d'un épisode lorsque son mari lui a offert un joli éventail : « c'était pour mon anniversaire » (6, p. 150), il y a soixante-treize ans, constate-t-elle.

L'image du passé d'Amédée et de Madeleine, dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, constitue un cas pareil. Les paroles d'Amédée caractérisent bien leur vie de couple : « Des reproches, toujours des reproches » (11, p. 290). Depuis quinze ans, Amédée n'a pas d'inspiration, il n'a écrit que deux répliques de sa pièce. Chaque jour, sa femme lui adresse les mêmes reproches, auxquels il répond : « Tu me le répètes cent fois par jour » (11, p. 265). Tous les deux, ils vivent enfermés, comme d'ailleurs les Vieux ; ils ne sortent jamais, comme le confirme Madeleine : « Depuis quinze ans nous n'avons reçu personne ! Nous avons rompu avec tout le monde »

---

<sup>210</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>211</sup> C. Abastado, *Eugène Ionesco...*, p. 87.

(11, p. 279). En conséquence, personne ne les connaît, personne ne leur écrit, ils n'ont pas d'amis. Leur vie est à la fois dure et ennuyeuse : « je suis habituée d'attendre, attendre, attendre, attente, manque de confort, voilà ce que fut ma vie... » (11, p. 298), dit la femme.

Les personnages de *Délire à deux* reviennent souvent au passé, bien que celui-ci n'éveille que leur amertume. Au début de la pièce, nous apprenons qu'Elle a quitté son mari, il y a dix-sept ans. Elle le regrette, car elle comprend que son ancien mari matelassier « valait dix fois mieux » (18, p. 641) que son amant. Elle déplore également la perte de ses enfants ; pourtant, elle n'est pas sûre de leur existence. Elle dit : « J'ai quitté mes enfants. Je n'avais pas d'enfants. Mais j'aurais pu en avoir » (18, p. 644). Lui aussi, il déplore son sort. Il avoue qu'il a quitté sa femme : « c'est vrai, j'étais déjà divorcé. On se console en pensant que cela est déjà arrivé à des milliers de gens » (18, p. 644). À présent, il ne peut que regretter, il est conscient qu'il a perdu sa chance : « je serais loin maintenant avec ma femme, réconcilié » (18, p. 653). Les deux admettent que leur liaison est manquée, ils ne sont pas heureux : « depuis des années [...] on se querelle à cause de la tortue et du limaçon... » (18, p. 644), constate le protagoniste et ajoute que « dès le premier jour, [il a] compris qu'on ne se comprendrait jamais » (18, p. 644). Ils passent leur vie à se reprocher des bagatelles. Ils reconnaissent unanimement que le jour où ils se sont connus, ils devaient être aveugles (18, p. 662) ou même fous (18, p. 645).

Dans *La Soif et la Faim*, la mémoire tourmente la vie du protagoniste. Les souvenirs désagréables et souvent blessants reviennent à Jean d'une façon inattendue. Pourtant, c'est grâce à eux que le lecteur est capable de saisir quelques informations sur son passé. L'un des souvenirs concerne sa maison : « C'est mon cauchemar. Mon cauchemar. Depuis toujours, depuis que je suis tout petit, il m'arrive souvent de me réveiller le matin, la gorge serrée, après avoir rêvé de ces habitations affreuses, englouties à moitié dans l'eau, à moitié dans la terre, pleines de boue » (21, p. 800), avoue-t-il. Grâce à Marie-Madeleine, nous savons que les époux n'ont pas eu la chance d'hériter de la maison de leurs parents, c'est pourquoi, depuis longtemps, ils vivent dans un appartement assez sombre et humide. Depuis toujours, Jean en est mécontent. Généralement, il n'est pas content de sa vie, il ne l'a jamais été. Il l'avoue explicitement :

Déjà, quand j'étais à l'école, j'attendais le jeudi, j'attendais les vacances de Noël. Je vivais dans l'espoir des jouets, des chocolats ; j'ai encore le souvenir de l'odeur des oranges et des mandarines, et puis, j'ai vécu dans l'espoir que tu m'aimerais. [...] Et puis, l'hiver, je vivais dans la certitude du printemps. Je vivais pour les grandes vacances ; pendant les vacances, je vivais en rêvant de l'automne et du retour à la ville. J'ai toujours vécu dans l'espérance de la

neige et de la mer, des montagnes et des lacs limpides. J'ai vécu surtout dans l'espoir du renouvellement et de l'alternance des saisons (21, p. 803).

Il ne vit donc que dans l'attente et dans l'espoir.

Quant à l'histoire de Jean, dans *Voyages chez les morts*, nous possédons quelques informations sur son enfance. Évoquant le souvenir de son passé, Jean se perçoit comme un enfant malheureux, battu et opprimé par son père : « heureusement que j'ai pu fuir de chez toi à dix-sept ans. Que m'aurait apporté un père comme toi, qui frappait ses domestiques ? » (27, p. 1299), demande-t-il à son père. Nous apprenons également que son père lui a interdit de faire du dessin et de la littérature. Jean avoue que son père cherchait toujours dans ses tiroirs, cachait ses livres, contrôlait ses cahiers, lui faisait répéter des leçons ; il le giflait et le battait. Au cours de son voyage, Jean rencontre quelquefois son père, « mort depuis longtemps » (27, p. 1300). Nous apprenons que son père a quitté la mère du protagoniste, qu'il « l'[a] abandonnée » (27, p. 1294). De plus, le père n'a laissé à son fils aucun héritage. La mère n'a profité de rien non plus. Le père ne l'a pas aidée, bien qu'elle en eût besoin. C'est pourquoi Jean ne lui a pas pardonné, en lui reprochant même d'apparaître si souvent dans ses rêves : « Encore toi ! Depuis des années tu es toujours dans mes rêves » (27, p. 1299), lui dit-il. Bien que la rencontre avec le passé ne soit pas toujours agréable, Jean entreprend ce voyage chez les morts. Ainsi, désire-t-il récupérer le temps perdu.

Certains personnages de *Jeux de massacre* se concentrent plutôt sur l'évocation de quelques souvenirs qui sont pour eux vifs et douloureux. Rappelons ici la scène de la rencontre d'Alexandre avec Emile. Ceux-ci évoquent une querelle, ou plutôt un malentendu, qui les a quand même séparés pour longtemps : « Ça va faire bientôt vingt ans que je ne vous ai plus vu » (23, p. 980), constate Emile. À ce moment, Alexandre ne veut plus en parler. On peut encore ajouter le témoignage du Vieux. Ses souvenirs, bien que fragmentaires, sont aussi pénibles. Il se sent comme un homme de deux cents ans. Il se rend compte qu'il a gaspillé sa vie : « J'ai tout le temps attendu de vivre » (23, p. 1019), avoue-t-il et ajoute : « Je croyais être né pour être libre et triomphant. Je n'ai pas osé l'être. Je n'ai jamais osé aller jusqu'au bout. Je n'ai pas su me décider » (23, p. 1022). Comme Bérenger, le Vieux se plaint de sa faiblesse et se souvient avec nostalgie de son ancienne énergie : « Autrefois, il y a très longtemps, je combattais ma détresse. Il y avait en moi des sources de joie que je croyais intarissables, des sources de vie. La joie luttait avec mon angoisse. Quel élan j'avais ! Quelle jeunesse ! Quelle richesse ! » (23, p. 1020). Nous pouvons quand même supposer que le Vieux idéalise son passé. En décrivant le monde d'autre-

fois, il se rappelle une prairie couverte de fleurs : « Je courais dans l’herbe, dans le blé, au bord des rivières pour saisir mes rêves » (23, p. 1022).

L’idéalisaton du passé n’est pas un symptôme propre seulement au personnage, cité ci-dessus. Beaucoup d’entre eux évoquent avec nostalgie le passé, parlent du bonheur d’autrefois. Analysons, à ce propos, le cas de Jeanne, Jean, Lucienne et Pierre, qui disent ensemble : « Nous étions heureux » (23, p. 995) ; ou de la Mère, désespérée, après la mort de sa Fille, qui crie : « Nous étions heureuses. Tu avais tout » (23, p. 1001). On en déduit qu’en comparaison avec la réalité cauchemardesque chaque souvenir est beau. Le passé est donc pour les personnages une sorte de refuge ou d’asile où ils gardent ce qui est le plus précieux. Pour soulager Bérenger I<sup>er</sup>, sa famille appelle au secours « les souvenirs [...], les vieilles images [...] qui [n’existent] plus que dans les mémoires [...] Souvenirs de souvenirs de souvenirs... » (20, p. 770). Selon Marguerite, pour accepter la mort, il suffit de se rappeler l’ancienne patrie, c’est pourquoi elle l’incite : « Souviens-toi, fais un effort. [...] Souviens-toi, allons, pense, allons, réfléchis. [...] Enfonce-toi dans tes souvenirs, plonge dans l’absence de souvenirs, au-delà du souvenir » (20, p. 771).

### 1.4.3 Biographies invraisemblables

Les personnages ionesciens désirent que le retour sur le passé soit un voyage vers un pays meilleur. Lorsque la vérité qu’ils découvrent devient trop dure pour l’accepter, ils la rejettent et recourent à l’imagination. En conséquence, ils créent des visions idéales. Quant à Jean, dans *La Soif et la Faim*, ses souvenirs sont tellement affreux et cauchemardesques qu’il désire en avoir d’autres. Il le dit explicitement : « Si je pouvais avoir les autres souvenirs ! [...] les souvenirs d’une vie que je n’ai pas vécue [...] des souvenirs que je n’ai jamais eus, des souvenirs impossibles » (21, p. 812). Le cas de Jean n’est pas isolé dans le théâtre ionescien. Ainsi l’invraisemblance devient-elle l’un des traits caractéristiques des témoignages des personnages ionesciens. À titre d’exemple, nous pouvons rappeler la relation du Garde qui évoque les exploits de Bérenger I<sup>er</sup> :

[...] c’est lui qui avait inventé la poudre. Il a volé le feu aux dieux ...[...] Il a installé les premières forges sur la terre. Il a inventé la fabrication de l’acier [...], il a construit de ses mains le premier aéroplane. [...] Il a fait les plans de la tour Eiffel [...]. Il a éteint les volcans, il en a fait surgir d’autres. Il a bâti Rome, New York, Moscou, Genève. Il a fondé Paris. Il a fait les révolutions, les contre-révolutions, la religion, la réforme, la contre-réforme [...]. Il a écrit l’*Illiade* et l’*Odyssée*. [...] Et en même temps, monsieur l’historien a fait les meilleurs commentaires sur Homère et l’époque homérique. [...] Il a écrit des tra-

gédies, des comédies, sous le pseudonyme de Shakespeare. [...] Il a inventé le téléphone, le télégraphe (20, pp. 781–782).

Ce témoignage, tout à fait invraisemblable, nie sa propre authenticité.

La biographie de l'Académicien paraît aussi peu invraisemblable, étant donné le fait que le protagoniste s'est inscrit à la faculté des lettres sans avoir passé le baccalauréat. Quoiqu'il en soit, il persuade qu'il a déjà donné des conférences à la Sorbonne, à Oxford et dans des universités américaines. Dans le texte de *La Lacune*, nous lisons :

On a écrit sur [son] œuvre plus de dix mille thèses, des centaines d'exégètes se penchent sur [ses] textes, [il est] docteur honoris causa de l'université d'Amsterdam, des facultés secrètes du duché de Luxembourg ; [il a eu] trois fois le prix Nobel. Le roi de Suède était étonné par [son] érudition (22, p. 912).

Certains éléments de la biographie de Jean, dans *Voyages chez les morts*, sont aussi invraisemblables. Il évoque l'époque où il n'habitait plus avec son père : « avant la guerre [...] j'étais proscrit. Heureusement j'ai pu fuir, là-bas, dans ce pays doré qui m'a si bien accueilli, qui nous a adoptés » (27, p. 13131), avoue-t-il et ajoute : « Pendant la guerre, j'ai été soldat au début. Après on m'a renvoyé, on m'a remplacé. Après, dans un chantier naval dans la marine ottomane, mais je ne suis pas devenu citoyen turc » (27, p. 1331). Or, bien qu'il n'ait pas terminé ses études, Jean est « devenu un grand personnage » (27, p. 1295). Il reconnaît sa réussite : « j'ai bâti des monuments de littérature et de poésie. Il n'y a eu personne plus grand que moi de mon temps » (27, p. 1310). Il a gagné beaucoup d'argent. Jean évoque aussi ses voyages au sud de la France, en Italie, en Espagne (27, p. 1317). Le leitmotiv du voyage revient d'ailleurs sans cesse : « je me souviens maintenant, hier encore, j'étais à Marseille, j'arrivais d'un long voyage, j'avais fait une croisière, j'étais allé à Constantinople » (27, p. 1337). Finalement, Jean évoque son dernier voyage, le plus grand : « J'ai voyagé dans le monde à des centaines de kilomètres, à des milliers de kilomètres, et maintenant pour venir ici » (27, p. 1319).

Le nombre d'histoires invraisemblables, qui nous sont racontées par les personnages ionesciens, est vraiment considérable. Obligée, par les limites de notre travail, de ne nous concentrer que sur les exemples les plus pertinents, nous voulons signaler encore deux cas qui apparaissent dans *Macbett*. Le premier est l'histoire du Soldat blessé qu'on a forcé à s'engager dans la lutte (24, pp. 1052–1053). En raison de sa dimension, nous ne voulons pas la citer tout entière. Tellement riche et colorée, elle rappelle celle de Gil Blas de Santillane ou celle de Candide. La biographie de Macol constitue le second exemple qu'il faut absolument mentionner. Macol est le fils naturel de Banco et d'une gazelle transformée en femme par une

Sorcière. Comme l'explique ce personnage : « Lady Duncan avait quitté secrètement la cour avant ma naissance, pour qu'on ne sache pas qu'elle n'était pas enceinte. Elle est revenue à la cour avec moi. On m'a tenu pour son fils et celui de Duncan, qui voulait un héritier » (24, p. 1109). On voit donc que son histoire est vraiment étrange, merveilleuse même. Dans le théâtre ioneskien, « on n'arrive pas facilement à distinguer entre le vrai et le faux, entre le vécu et l'imaginaire »<sup>212</sup>. Nous pouvons donc nous poser la question suivante : où est la frontière entre la fiction et le souvenir et si cette frontière existe ?

Parfois, les personnages inventent leurs propres souvenirs. Ils commencent à croire à leurs histoires invraisemblables et ne veulent pas s'y résigner. Souvent aussi, comme l'écrit Philippe Chavanne, « les souvenirs se mêlent aux éléments très disparates du rêve »<sup>213</sup>. L'une des meilleures illustrations de cette thèse nous est fournie par le personnage de la tante Adélaïde qui apparaît dans *La Soif et la Faim*. En racontant sa vie, elle accentue ses mérites et ses succès : « J'ai travaillé toute ma vie ; j'étais l'inspiratrice de mon mari, le grand médecin. La plupart des traités de médecine et de chirurgie qu'il a signés ont été écrits par moi, en réalité. C'est à moi qu'il devait sa brillante carrière » (21, p. 806). Elle souligne aussi que c'était elle qui entretenait toute la famille. Son témoignage est quand même contesté par Jean : « Ce n'est pas vrai, détrompe-toi » (21, p. 807), lui dit-il et rappelle que c'est elle qui a incendié sa maison : « tu avais mis le feu aux rideaux du salon » (21, p. 809). La tante n'admet quand même pas ce fait ; elle conteste aussi qu'on l'a emmenée à l'hôpital : « je n'ai jamais été à l'hôpital » (21, p. 810), dit-elle. D'après elle, Jean croit ses ennemis, les détracteurs, qui voulaient se venger et qui la persécutaient. Quelles que soient les explications de la tante, la véracité de son témoignage éveille beaucoup de doutes.

Il arrive que les témoignages diffèrent en des points très importants comme, par exemple, la question des enfants : « Nous avons eu un fils... [constate la Vieille dans *Les Chaises*] il vit bien sûr... il s'en est allé... c'est une histoire courante... plutôt bizarre... il a abandonné ses parents » (6, p. 160), tandis que le Vieux nie tout cela : « nous n'avons pas eu d'enfant... j'aurais bien voulu avoir un fils... Sémiramis aussi... nous avons tout fait... » (6, p. 160). Les conséquences de ces divergences peuvent être considérables. Selon l'opinion de Witold Wołowski, « le fait que le Vieux infirme ce qu'affirme son épouse entraîne d'autres conséquences [...] : il suscite un doute sur la réalité de leur propre relation, met en question

---

212 E. Uliasz, « Le personnage en quête d'identité »..., p. 50.

213 Ph. Chavanne, *La Dramaturgie onirique d'Eugène Ionesco...*, p. 44.

leur propre histoire et par là même, leur propre existence »<sup>214</sup>. D'ailleurs, la question des enfants n'est pas un cas isolé. On retrouve une situation analogue, lorsque les Vieux évoquent le souvenir des derniers moments des parents du Vieux. Ce dernier avoue : « J'ai laissé ma mère mourir toute seule dans un fossé. Elle m'appelait, gémissait faiblement : "Mon petit enfant, mon fils bien-aimé, ne me laisse pas mourir toute seule... Reste avec moi" » (6, p. 161). Le Vieux éprouve des remords, tandis que sa femme présente toute la situation d'une façon complètement différente. Il semble même qu'ils ne parlent pas de la même histoire : mon mari, dit-elle, « qui aimait tellement ses parents. Ils ne les a pas quittés un instant. Il les a soignés, choyés... Ils sont morts dans ses bras, en lui disant : "Tu as été un fils parfait. Dieu sera bon pour toi" » (6, p. 161). De nouveau leurs témoignages divergents sur des sujets tellement importants permettent d'hésiter sur la véracité des événements décrits. « Sclérose ? schizophrénie ? ou simple mystification ? »<sup>215</sup>, s'interroge Wołowski. Selon lui, les trois interprétations sont possibles. Pourtant, « selon la première, on aurait affaire à des fous, selon la seconde [...] à des spectres, symboles, archétypes, émanations du subconscient de l'artiste »<sup>216</sup>.

Le cas des Vieux n'est pas unique. Les doutes concernant les enfants reviennent, entre autres, dans *Victimes du devoir*. Cette question divise les époux : « Ah, si j'avais eu un fils ! » (9, p. 233), dit avec nostalgie Choubert. Madeleine, à son tour, réplique : « J'aurais préféré une fille. Les garçons sont tellement ingrats ! » (9, p. 233), mais, un peu plus tard, elle constate : « Je n'ai pas de pain à donner à mes enfants. J'ai quatre enfants... ». On voit donc que non seulement les opinions des époux s'écartent, mais même les constatations de Madeleine s'excluent. Le problème d'enfants apparaît également dans *Ce formidable bordel !* À titre d'exemple, il suffit de citer les paroles de la Dame, qui constate à propos de ses chiens : « J'en avais sept [...]. C'est une corvée. Il faut s'occuper d'eux comme des enfants. C'est parce que je n'ai pas d'enfant. C'est pas que j'ai pas voulu. C'est la faute de mon mari » (25, p. 1141). Celui-ci, à son tour, avoue : « la vie est terrible avec des femmes comme ça. Elle ne veut pas avoir d'enfant. Moi, j'aurais bien voulu. Elle a tout fait pour ne pas en avoir. Je lui disais que si elle avait des enfants, elle s'ennuierait moins. Alors elle a dit oui, mais qu'il fallait d'abord essayer sur des chiens » (25, p. 1143).

La divergence des témoignages concerne aussi les protagonistes de *Délire à deux*. Ceux-ci ne sont pas capables de se souvenir avec exactitude

---

214 W. Wołowski, « L'absence du personnage de théâtre »..., p. 36.

215 *Ibidem*, p. 40.

216 *Ibidem*, pp. 40–41.

de certains faits de leur passé. Rappelons qu'ils ne se souviennent plus qui a choisi leur appartement. Elle constate : « Quelle idée as-tu eu de choisir cette habitation [...] c'est toi qui as choisi la maison » (18, p. 648) ; Lui riposte : « Tu n'as pas de mémoire ou tu le fait exprès. Tu voulais cet appartement pour la beauté de la perspective » (18, p. 648). Cette pluralité des constatations contribue à la contestation de leur véracité. C'est d'ailleurs une démarche connue et assez fréquemment employée par le dramaturge pour discréditer les relations entre ses personnages. D'ailleurs, Ionesco, comme Modiano, ne raconte jamais avec exactitude des faits du passé de ses personnages ; il « réussit [ainsi] à créer une image du type impressionniste, sans vrais contours »<sup>217</sup>.

#### 1.4.4 Êtres atteints d'amnésie

La mémoire non seulement dupe les personnages ionesciens, mais elle ferme brutalement la porte du passé et des rêves. Selon Isabelle Daunais, le personnage de fiction « ne peut exister et fonctionner que dans le régime de la comparaison qui est essentiellement le régime de l'anachronisme »<sup>218</sup>. C'est pourquoi les personnages ionesciens font face à l'oubli qui signifie, pour eux, l'anéantissement. La mémoire, au contraire, constitue le seul moyen du salut. À ce propos, rappelons Bérenger I<sup>er</sup>, qui revendique la mémoire, grâce à laquelle son existence sera prolongée :

Ah, qu'on se souvienne de moi. Que l'on pleure, que l'on désespère. Que l'on perpétue ma mémoire dans tous les manuels d'histoire. Que tout le monde connaisse ma vie par cœur. Que tous la revivent. Que les écoliers et les savants n'aient pas d'autre sujet d'étude que moi, mon royaume, mes exploits... (20, p. 766), ordonne-t-il.

Le roi désire qu'on se souvienne de lui « jusqu'à la fin des temps » (20, p. 767). De plus, la mémoire de Bérenger conditionne la vie de sa deuxième femme Marie : « Si tu m'oublies, si tu m'abandonnes, je ne peux plus exister, je ne suis plus rien » (20, p. 787), constate-t-elle.

La mémoire des personnages ionesciens n'est quand même jamais sûre. Les paroles du Journaliste, qui apparaît dans *Le Piéton de l'air*, résumant bien cette question : « De nos jours, la science ne nous permet plus de compter uniquement sur la mémoire. Il vaut mieux même ne pas y compter du tout. Elle n'est pas sûre. Elle est fautive » (19, p. 707). C'est pourquoi la situation des personnages ionesciens paraît si difficile. La faiblesse de la mémoire laisse une forte empreinte sur leur vie. Ionesco

---

217 E. Uliasz, « Le personnage en quête d'identité »..., p. 49.

218 I. Daunais, « Le personnage et ses qualités »..., p. 18.

jongle avec un bon nombre d'exemples. Nous n'allons présenter que ceux qui sont les plus significatifs.

Commençons par le cas des Martin. Grâce à la scène de la reconnaissance, le lecteur est capable de saisir quelques particularités de leur vie comme, par exemple, Manchester – leur ville originaire, leur déménagement à Londres cinq ans plus tôt, leur adresse. La mémoire des époux est quand même très mauvaise : « C'est possible mais je ne m'en souviens pas » (1, p. 17), répètent-ils sans cesse. Bien qu'ils affirment avoir une fille, grâce à la déduction de Mary, on se rend compte qu'ils ne parlent pas de la même personne, car : « La fillette de Donald a un œil blanc et un autre rouge tout comme la fillette d'Elisabeth. Mais tandis que l'enfant de Donald a l'œil blanc à droite et l'œil rouge à gauche, l'enfant d'Elisabeth, lui, a l'œil rouge à droite et le blanc à gauche » (1, p. 20). En conséquence, tout notre savoir sur leur vie s'écroule. Nous pouvons même constater que Donald et Elisabeth possèdent une fausse biographie qui n'est pas à eux, mais ils n'en sont pas conscients. Mary conclut même que « Donald et Elisabeth n'étant pas les parents du même enfant ne sont pas Donald et Elisabeth » (1, p. 20).

On ne peut pas non plus être sûr des informations sur la biographie des personnages de *Victimes du devoir*. Ainsi, Choubert est incapable de répondre aux questions précises concernant son passé, quoiqu'il fasse des efforts pour remuer ses souvenirs. Il peut seulement se poser des questions : « Quand est-ce que je l'ai connu ? [...] Qu'est-ce qu'il me racontait ? » (9, p. 214). Comme le précise le Policier, Choubert a « des trous dans la mémoire » (9, p. 240). D'ailleurs, ce dernier confirme ce fait, en constatant : « J'ai perdu la mémoire... » (9, p. 227). Ainsi, le témoignage qu'il relate est fragmenté, dispersé chronologiquement. Il se souvient de ses leçons d'histoire. Il revient à son enfance, il revoit ses jouets d'enfant, il se rappelle aussi certaines scènes atroces de sa vie, les images de guerre, le bombardement. Ses souvenirs ne sont pas précis, ils se perdent dans la nuit. Choubert voit seulement des silhouettes qui « surgissent entre les pans des murs. Seuls leurs yeux éclairent dans l'ombre » (9, p. 221).

Les personnages d'*Amédée ou Comment s'en débarrasser* se posent, eux aussi, en vain, des questions concernant l'identité du cadavre qui gît dans la chambre voisine. Ils essaient de se souvenir comment il s'est retrouvé dans leur maison : est-ce le cadavre de l'amant de Madeleine, du père d'Amédée ou peut-être de l'enfant que leur voisine leur a confié un jour, ou enfin d'une femme qu'Amédée n'a pas sauvée ? Quels que soient leurs efforts, leur « mémoire déplorable » (11, p. 295) les déçoit. Jusqu'à la fin de la pièce, ils ne résolvent pas l'énigme concernant l'identité du mort, ni de son assassin éventuel.

Jean, dans *Rhinocéros*, est également l'un des ces personnages ionesiens qui sont atteints d'une sorte d'amnésie. Il oublie les raisons de la dispute avec Bérenger ; il ne se souvient pas non plus de cette querelle : « Quelle histoire ? [...] Quand hier ? Où hier ? [...] Quel rhinocéros ? » (17, p. 593), demande-t-il à Bérenger. Il ne se rappelle pas non plus la situation où il s'est cogné, en avouant : « Je ne sais pas. Je ne m'en souviens pas » (17, p. 595).

On ne peut pas non plus être sûr de la mémoire du Personnage dans *Ce formidable bordel !* Il ne sait pas, par exemple, combien d'années il a passé au bureau. Face aux doutes de Jacques, s'ils ont travaillé ensemble treize ou quinze ans, le Personnage répond : « Disons quatorze » (25, p. 1129). Le Personnage est incapable de se rappeler avec exactitude le nom de son collègue. Bien qu'il se souvienne de son amante Lucienne, il n'arrive pas à préciser son portrait physique (25, pp. 1188–1189). Il ne sait pas combien d'années il a passé avec Agnès. De plus, il l'oublie vite, trop vite. Lorsqu'elle lui rend visite, après des années, il est inapte à la reconnaître, il ne se rappelle pas son nom. Il se souvient seulement de quelques détails insignifiants : « Ah oui, le coup de poing, le coup de poing. C'était beau dans ce temps-là. Et les valises ! » (25, p. 1196).

La mémoire du protagoniste de *Voyages chez les morts* est aussi très faible : « il [lui] a fallu du temps » (27, p. 1309) pour bien retrouver ses souvenirs. Rappelons qu'il a eu du mal à reconnaître la maison de son oncle. Il ne sait pas non plus comment il a trouvé le chemin, il ne se rappelle pas si quelqu'un lui a donné l'adresse (27, p. 1292). Jean ne reconnaît pas non plus sa mère, il la confond quelquefois avec sa grand-mère. Enfin, il avoue : « Je ne sais plus au juste si je l'ai vraiment revue, si je l'ai vraiment retrouvée » (27, p. 1334). Il oublie également sa langue – le roumain. Il ne sait pas quel est son âge : « Je dois être très vieux. Quel est mon âge ? » (27, p. 1336), se demande-t-il. Finalement, Jean l'exprime explicitement : « hélas oui, j'oublie tout » (27, p. 1317). Dans la dernière scène, il constate même que « le souvenir est interdit » (27, p. 1359).

Le Premier Homme, le protagoniste de *L'Homme aux valises*, s'inscrit bien dans la lignée des personnages dépourvus de mémoire. Il ne le nie pas, il en est conscient. Il le répète plusieurs fois : « je ne m'en souviens plus très bien » (26, p. 1209), « je ne me souviens pas » (26, p. 1219), ou « je vois un grand trou » (26, p. 1219), ou bien : « je n'arrive pas à me rappeler » (26, p. 1226). Les autres personnages aperçoivent également son infirmité. À ce propos, il suffit de rappeler les paroles de la Femme qui constate : « Ta mémoire est de plus en plus mauvaise » (26, p. 1209) ou « tu ne te souviens plus » (26, p. 1209). Le Premier Homme oublie non seulement certains fragments de sa biographie, mais aussi son nom et sa langue. Ainsi, les

informations sur la vie du protagoniste ne sont pas tout à fait évidentes. Souvent fragmentées, elles ne garantissent ni leur exactitude ni, avant tout, leur intégralité. Le Premier Homme n'est pas sûr de l'époque dans laquelle il vit. Tout d'abord, il pense que c'est le temps de la révolution ; puis, il constate : « Je ne sais toujours pas si je suis en 1938 ou en 1950 » (26, p. 1207). La question du temps est pour lui, comme d'ailleurs pour tous les personnages ionesciens, peu perceptible. On le voit, lorsqu'il essaie de se souvenir de la date de la mort de sa mère : « Cela fait vingt ans, cela fait trente ans, cela fait quarante ans, cela fait je ne sais plus combien de temps » (26, p. 1219). Il répète même avec obstination qu'il a vu son père « hier » (26, p. 1219), tandis que ce dernier, en réalité, est mort « depuis vingt-cinq ans » (26, p. 1219). Bien qu'il avoue être conscient que le temps passe vite, il ajoute qu'il n'accepte pas que le temps passe « aussi vite que cela » (26, p. 1242), car il appartient à la génération « où les moments sont plus longs » (26, p. 1243). De plus, il ne sait pas non plus où il se trouve, il ne reconnaît pas Paris après les inondations. S'il se rappelle le chemin vers la maison où il est né, après y être arrivé, il dit ouvertement : « je ne reconnais pas ces lieux » (26, p. 1215) et ajoute : « je ne sais pas comment je suis arrivé là » (26, p. 1215). La question de la quête du chemin vers la maison revient plusieurs fois au cours de la pièce. Parfois, le protagoniste avoue qu'il le reconnaît, pour, un moment plus tard, l'oublier. Le souvenir de sa famille se désagrège également. Citons ses paroles adressées au Jeune Homme, lorsqu'ils aperçoivent la maison d'enfance du Premier Homme : « Ton grand-père l'avait quittée quand j'étais tout petit ; quand je suis parti à mon tour, ma mère, ta grand-mère, y vivait encore. [...] Je ne sais plus si ma mère est morte, je ne sais plus si j'ai assisté à son agonie ou s'il me semble seulement » (26, p. 1209). Il ne connaît donc pas le sort de sa mère. Il ne sait pas non plus où elle est, si elle vit. L'Homme aux valises ne se souvient pas du moment où il est venu chez sa mère pour lui annoncer son projet de mariage. Il ne sait pas si sa mère est venue au baptême de son fils. Lorsqu'il apprend que sa mère est morte, depuis vingt ans, il n'arrive pas à le comprendre : « Depuis si longtemps tout seul. [...] Comment ai-je pu vivre sans elle ? » (26, p. 1219), se demande-t-il. Enfin, il oublie la mort de tous ses proches. C'est grâce aux paroles de la Vieille Femme que nous apprenons qu'il a perdu toute sa famille : « [ses] parents, [ses] cousins, [ses] frères et sœurs, les uns après les autres » (26, p. 1220). Il restitue donc sa biographie avec le lecteur, bien qu'il ne puisse pas comprendre pourquoi il l'a oubliée : « Comment ai-je pu ne pas être conscient » (26, p. 1220), se demande-t-il.

L'amnésie peut avoir aussi un caractère positif, thérapeutique, car on peut oublier toutes les angoisses et tous les cauchemars affreux, même la

mort de ses proches. Les personnages ionesciens oublient donc certains faits tout à fait consciemment. Joséphine, dans *Le Piéton de l'air*, comme l'Homme aux valises, oublie la mort de son père : « J'avais oublié qu'il me manquait tant » (19, p. 677), avoue-t-elle. Lorsqu'elle s'en souvient, elle doit constater : « Je sais maintenant combien son absence me faisait mal » (19, p. 677), c'est pourquoi elle préfère l'oublier. Citons encore les paroles de Jean dans *La Soif et la Faim* : « Les liens, je les défais. Les nœuds, je les desserre. Pour ne pas qu'ils m'enterrent, c'est moi qui enterre les souvenirs. Je rejette la mémoire » (21, p. 816), décide-t-il. Ainsi, dans le deuxième épisode de la pièce, Jean se sent soulagé, il renaît. Il ne se rappelle plus d'où exactement il vient. Il se souvient seulement du pays sombre et pluvieux. Cette sorte d'amnésie guérit ses angoisses. Il revoit la nouvelle réalité qui, jusqu'à ce jour-là, était enfermée dans « la nuit de la mémoire » (21, p. 823). Mais, en même temps, il oublie le nom de celle qu'il aime et qu'il attend. Il sait seulement qu'il l'attend – « depuis des siècles » (21, p. 831). Sa « mémoire [est] si défaillante » (21, p. 826), selon l'un des Gardiens. Jean sait que la femme mystérieuse lui a promis de venir, mais il ne se rappelle plus ni où ni quand elle viendra. Ainsi, grâce à la perte de la mémoire, il oublie ses vieux remords, mais de nouvelles blessures mortelles apparaissent. C'est pourquoi, pour le soulager, le Gardien lui souhaite : « qu'il perde la mémoire, que l'oubli le sauve ! » (21, p. 830). L'oubli doit donc à nouveau constituer le moyen de son salut. Les paroles du Gardien agissent donc comme une formule magique, car, dans les épisodes successifs, Jean ne mentionne plus la femme mystérieuse. Il se rappelle seulement qu'il marche depuis « des jours et des jours » (21, p. 851). Il admet qu'il a beaucoup vu et qu'il a survécu à beaucoup d'aventures, mais il se souvient « de moins en moins » (21, p. 860) ; il a « des trous de mémoire depuis quelque temps » (21, p. 860). Il constate même que « la brume s'est étendue » (21, p. 863) sur sa mémoire. Ses souvenirs sont trop vagues. Jean n'est pas apte à répondre à la question d'où viennent son insatisfaction et son angoisse continues. Mais lorsqu'il voit sa famille, la mémoire lui revient : « Je me souviens » (21, p. 892), dit-il. Le retour de la mémoire signifie une nouvelle vie dont les charmes sont inaccessibles.

#### 1.4.5 Biographies minimalistes et banales

Nous n'avons jamais prétendu que Ionesco dotait ses personnages d'un faisceau de traits distinctifs le plus complet possible. Dans un texte littéraire, « par définition, cette liste de propriétés est limitée »<sup>219</sup>. La démarche

---

219 L. Menoud, « Qu'est-ce qu'un personnage de fiction ? », p. 152.

ionescienne est quand même beaucoup plus hardie. Souvent, la biographie des personnages ionesciens est réduite au minimum. Nous pouvons même constater que Ionesco crée des êtres sans passé, sans attaches et, par conséquent, sans biographie, ce qui laisse une empreinte sur leur identité. Ainsi, leur vie dépourvue de passé ne vaut rien, car, comme l'écrit Uliasz, « avoir une identité, c'est avoir une histoire à raconter, l'une n'existe pas sans l'autre »<sup>220</sup>. Les personnages ionesciens n'ont pas beaucoup à raconter. Bien au contraire, dans le cas des Smith, au cours de la pièce, nous n'apprenons presque rien sur leur passé, sauf cette information qu'ils possèdent quelques parents éloignés. Grâce aux explications de Monsieur Smith, nous savons que le Capitaine des pompiers « est un vieil ami de la maison » (1, p. 26). Monsieur Smith fait pourtant des efforts pour développer cette information : « Sa mère me faisait la cour, son père je le connaissait. Il m'avait demandé de lui donner la fille en mariage quand j'en aurais une. Il est mort en attendant » (1, p. 26). Quel que soit son effort, ce propos reste quand même secondaire.

S'il s'agit des informations sur le passé des personnages de *La Leçon*, elles sont également très réduites. Nous savons seulement que les parents de l'Élève « sont assez fortunés [...]. Ils pourront [l']aider à travailler, à faire des études très supérieures » (2, p. 49), car ils sont convaincus qu'« une simple culture générale, même si elle est solide, ne suffit pas à [leur] époque » (2, p. 49). En ce qui concerne le Professeur, on nous signale que « tout le monde [le] connaît » (2, p. 48) ; d'ailleurs il le confirme lui-même : « Il y a trente ans que j'habite la ville » (2, p. 48). Il dévoile aussi quelques détails sur son passé pendant son exposé sur la philologie, mais ils sont assez flous. À la fin de la pièce, on suggère que des crimes, commis sur des élèves, constituent pour lui une sorte de rite : « Et c'est la quarantième fois, aujourd'hui !... Et tous les jours c'est la même chose ! Tous les jour ! » (2, p. 73), lui reproche sa Bonne.

Bien que la biographie du Nouveau Locataire intéresse surtout la Concierge, qui lui pose sans cesse différentes questions, le Monsieur ne se hâte pas de la lui dévoiler, en se limitant seulement à la constatation qu'il n'a pas de famille. En observant la scène où les Déménageurs entrent avec de grandes toiles représentant des personnages « monstrueux de [vieillards] » (12, p. 361), nous pouvons constater quand même que le protagoniste de cette pièce a eu une famille, car, en montrant l'une des toiles, celui-ci dit : « mes ancêtres » (12, p. 361).

Grâce aux propos du Gros Monsieur, dans *Le Tableau*, nous apprenons seulement qu'il a dû surmonter beaucoup d'obstacles pour arriver

---

220 E. Uliasz, « Le personnage en quête d'identité », p. 54.

à son but : « La vie a été pour moi un long combat » (14, p. 385), « je n'ai pas eu de véritable jeunesse » (14, p. 387), avoue-t-il. Comme un jeune garçon, il a été « jeté dans la vie, dans la jungle... » (14, p. 385) ; il a « dormi sur la paille [...], à l'hôpital, n'importe où » (14, p. 387) ; il « [s'est] instruit par [ses] propres moyens » (14, p. 387). Il a dû se relever pour devenir enfin ce qu'il est. En somme, on ne dispose pas de données suffisantes sur son passé. En conséquence, on peut hésiter sur l'objectivité de ces faits, vu, entre autres, la version de sa sœur, Alice, pour qui la vérité est tout à fait différente. Nous ne pouvons qu'admettre que ce qu'il raconte constitue sa version subjective des faits.

En s'appuyant sur les paroles des personnages qui travaillent ou qui vivent avec le Personnage, le protagoniste de *Ce formidable bordel !*, on saisit quelques informations sur le passé de ce dernier. Pourtant, on ne peut pas être sûr de leur objectivité, car on n'a pas l'occasion de les confronter avec les opinions du protagoniste. Généralement, celui-ci se tait. On a quelques détails sur la famille du protagoniste. On apprend, par exemple, que le Personnage n'a pas connu son père. C'est pourquoi il n'a pas connu son oncle d'Amérique – le frère de son père – donc celui qui lui a laissé un grand héritage : « Il ne savait pas lui-même qu'il en avait un. Il a oublié » (25, p. 1119), dit Lucienne. Quant à la mère du Personnage, on nous signale qu'elle est déjà morte. « Elle s'est tuée » (25, p. 1119), constate le Patron qui l'avait connue autrefois. C'était elle qui lui avait demandé d'engager son fils au bureau où le Personnage a passé la majorité de sa vie adulte.

Les faits biographiques, évoqués par les personnages ionesciens, ne possèdent souvent pas de caractère singulier, différentiel. Ils racontent des histoires qui peuvent se référer à tout le monde. Les informations sur la famille du Gros Monsieur confirment cette thèse. Voici les paroles de celui-ci :

Mon père [...] est mort. Mes grands-parents aussi. Ma mère, elle, elle s'est remariée avec un ivrogne. Mon père aussi buvait beaucoup, mais c'était mon père. Tandis que l'autre [...] n'était que mon père adoptif, et encore ! Bref, ma mère est morte aussi (14, p. 385).

Rappelons encore l'histoire de l'enfance d'Elle dans *Délire à deux* :

Quand j'étais petite, j'étais une enfant. Les enfants de mon âge aussi étaient petits. Des petits garçons, des petites filles. On n'était pas tous de la même taille. Il y a toujours des plus petits, des plus grands, des enfants blonds, des enfants bruns, des enfants ni bruns, ni blonds. On apprenait à lire, à écrire, à compter. Des soustractions, des divisions, des multiplications, des additions. Parce qu'on allait à l'école. Il y en a qui apprennent à la maison.

Il y avait un lac, pas loin. Avec des poissons, les poissons vivent dans l'eau. [...] La nuit, on dormait (18, p. 655).

Les faits décrits ci-dessus sont si ordinaires et banaux qu'ils peuvent caractériser l'enfance de chaque personne.

En évoquant le passé, les personnages ionesciens se concentrent souvent sur la présentation des vérités générales. Ils ne découvrent, par conséquent, aucun détail ni de leur vie privée ni intime. Il en témoigne le Monsieur qui apparaît dans *La Jeune Fille à marier*. Il avoue : « De mon temps, les enfants étaient beaucoup plus obéissants... » (10, p. 253), et ajoute : « On dînait pour vingt sous, la nourriture ne coûtait rien à cette époque [...] On avait une paire de bonnes chaussures, et du bon cuir, pour trois francs soixante-quinze centimes... » (10, p. 256). Le témoignage de la Vieille Dame, qui apparaît dans *Ce formidable bordel !*, est pareil. Elle déclare que « c'était bien plus honnête autrefois. Il y avait encore des artisans sérieux, ils croyaient à leur métier, ils aimaient le travail bien fait » (25, p. 1135). Il faut souligner que nous nous limitons ici seulement à la présentation des exemples choisis ; leur nombre est beaucoup plus considérable.

Il convient de dire aussi que les informations sur le passé des personnages ionesciens ne sont pas seulement limitées. On trouve des pièces où elles ne sont guère introduites. La majorité des personnages de *Jeux de massacre* sont dépourvus de biographie. Les cas des personnages dans *Les Salutations*, *Le Maître*, *Le Salon de l'automobile* et *Scène à quatre* sont encore plus hardis. On ne dispose d'aucune information sur leur biographie, même de celle qui serait possible à déduire. Ainsi, Ionesco souligne implicitement qu'il s'agit seulement de « personnages au théâtre » (13, p. 375) qui n'existent que sur la scène. Ceux-ci ne peuvent donc exister que *hic et nunc*.

#### 1.4.6 Êtres déséquilibrés

L'importance du deuxième trait sémantique qui caractérise, d'une façon particulière, les personnages ionesciens se remarque par sa fréquence au cours des dialogues et des monologues. Par ailleurs, il se traduit aussi par le comportement des personnages. En général, nous pouvons le caractériser en tant que conformité à la norme psychique.

Commençons notre analyse par la simple « bizarrerie » qui affecte si souvent les personnages ionesciens. D'abord, il convient de constater qu'il n'est pas facile d'esquisser le « portrait » du Personnage de *Ce formidable bordel !* La pièce ne contient presque aucune information sur son caractère. Nous pouvons donc seulement tâcher de le construire, en nous

appuyant sur les opinions de ceux qui l'entourent et qui parlent de lui. Il semble que bien qu'il paraisse assez stable, le Personnage reste, au moins, singulier, ce qui d'ailleurs est réitéré plusieurs fois. On trouve dans le texte beaucoup d'opinions qui accentuent le côté énigmatique de son caractère. Comme le dit Lucienne, « on ne sait jamais » avec lui. Elle le lui dit explicitement : « Je n'ai jamais pu savoir qui tu étais. Je n'ai jamais pu savoir ce que tu voulais » (25, p. 1127). La femme ajoute également que le Personnage est « si peu clair, si peu précis » (25, p. 1125), « si bizarre » (25, p. 1127). Agnès complète le portrait de cet homme énigmatique. Pour le connaître davantage, elle lui pose des questions incessantes concernant ses ambitions, ses revendications, ses besoins, ses préférences et ses désirs (25, pp. 1182–1183). Pourtant, elle n'obtient aucune réponse. Agnès peut seulement tenter de déduire les traits de son caractère. Ainsi, elle aboutit à la constatation que le Personnage n'est « ni heureux ni malheureux » (25, p. 1172), ce qui, d'après elle, est encore pire que d'être malheureux. Agnès remarque que le Personnage se sent écrasé par la réalité. Vu son malaise existentiel, cette dernière lui demande même s'il n'a pas envie de se suicider (25, p. 1173). Enfin, elle aperçoit la médiocrité de son partenaire : « tu es fou » (25, p. 1189), lui dit-elle. Elle ne sait pas pourquoi elle s'est mise avec lui, ni pourquoi elle l'aime. Elle doute qu'une autre femme puisse supporter la vie avec lui ; elle dit : « avec ta neurasthénie, avec l'ennui que tu dégages. Tu n'as pas pu en avoir une autre que moi » (25, p. 1188).

Le plus souvent, le dramaturge construit ses personnages comme des êtres déséquilibrés. Dans le cas de Mary, Ionesco souligne l'instabilité de son caractère déjà dans les didascalies : « [Elle] éclate de rire. Puis elle pleure. Elle sourit » (1, p. 15). Les autres personnages le saisissent immédiatement. Les paroles de Monsieur Martin le confirment. Ce dernier dit : « Je crois que la bonne de nos amis devient folle... » (1, p. 35). Très gentille à l'égard de ses patrons, Mary devient malhonnête envers leurs hôtes : Madame et Monsieur Martin. Il semble même qu'elle change de personnalité ; elle devient agressive, en criant : « Pourquoi êtes-vous venus si tard ! Vous n'êtes pas polis. Il faut venir à l'heure. Compris ? » (1, p. 15). L'information sur l'état psychique de Mary nous vient de deux sources. Premièrement, il s'agit d'une qualification directe, provenant des didascalies et deuxièmement, de la constatation de Monsieur Martin. Son déséquilibre est déductible aussi de l'« acte fonctionnel »<sup>221</sup> du personnage lui-même, ce qui signifie que le dramaturge tient particulièrement à l'ac-

---

221 Ph. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, [in :] G. Genette, T. Todorov (dir.), *Poétique du récit...*, p. 134.

centration de cette propriété. En examinant d'autres exemples d'êtres déséquilibrés, nous allons voir que cette prédilection pour montrer des actions insensées des personnages est chez Ionesco permanente.

Dans *L'avenir est dans les œufs*, par exemple, le dramaturge montre des êtres déséquilibrés psychologiquement et pleins de contradictions. Occupons-nous seulement de Jacques. Au début, il se montre comme un individu tout à fait insensible au sort de ses proches. Lorsque la famille lui annonce la mort de son grand-père, il ne réagit pas, il constate même qu'il « n'entend pas que grand-père est mort » (5, p. 124). Puis, sous l'influence de sa mère, Jacques « éclate en forts sanglots » (5, p. 125), pour, après un moment, s'arrêter de pleurer et sourire même. Lorsqu'il recommence à pleurer très fort, sa mère conclut, en disant qu'« il exagère » (5, p. 127). Même au moment culminant de sa mission, au moment de la production d'œufs, il constate : « Je veux une fontaine de lumière, de l'eau incandescente, un feu de glace, des neiges de feu » (5, p. 137), ce qui souligne encore davantage son déséquilibre intérieur.

Ionesco ne se contente pas seulement de mettre en relief la « bizarrerie » ou le manque d'équilibre psychique de ses personnages. Son projet est beaucoup plus profond et vaste. Souvent, le déséquilibre des personnages ionesciens est à l'origine de leurs grandes souffrances ; il fait éveiller des cauchemars, des obsessions et, finalement, contribue à leur solitude. C'est le cas de Choubert. Dès le début, il s'intéresse au théâtre. L'intervention de sa femme annonce déjà le sort de son mari. Elle constate qu'il est même « obsédé, [il va] faire une psychose » (9, p. 207). Bien qu'il fasse l'impression d'un individu équilibré et sûr de lui, soumis à l'interrogatoire du Policier, il perd successivement sa sûreté ; il se sent « terriblement fatigué » (9, p. 213). Il a l'impression de patauger dans la boue. Ses fantasmes et phobies se réveillent. Il a peur de vieillir. Il revoit les images de guerre ; il devient enfant de huit ans, lorsque sa mère le « tient par la main » (9, p. 221) ; il évoque ses remords envers son père : « Je haïssais ta violence, ton égoïsme. Je n'ai pas eu de pitié pour tes faiblesses. [...] Mon mépris t'a frappé beaucoup plus fort. C'est mon mépris qui t'a tué » (9, p. 222), avoue-t-il. « Le pauvre » (9, p. 226), comme le caractérise sa femme, souffre « d'un mal inconnu » (9, p. 227) ; il se sent vieux ; sa figure est complètement « mouillée de larmes » (9, p. 227). Il souffre également beaucoup de sa solitude : « Il est très dur d'être seul au monde » (9, p. 233), répète-t-il quelquefois. Selon Madeleine, il est « anormal. C'est un malade » (9, p. 227). Son comportement est infantin. « Il exagère. Il veut qu'on le plaigne » (9, p. 228). Pourtant, tout à coup, toutes les angoisses de Choubert semblent disparaître. « Je n'ai plus peur de mourir » (9, p. 234), constate-t-il et ajoute : « La lumière me pénètre. Je suis étonné d'être, étonné d'être...,

étonné d'être... » (9, p. 236). Madeleine constate que tout ce qu'il raconte est plein de contradictions. Choubert avoue : « Une joie... de la douleur... un déchirement... un apaisement... De la plénitude... Du vide... Un espoir désespéré. Je me sens fort, je me sens faible, je me sens mal, je me sens bien... » (9, p. 229). Comme le conclut bien le Policier, Choubert « est lourd quand il doit être léger, trop léger quand il doit être lourd, il est déséquilibré... » (9, p. 238), ce qui souligne encore davantage son manque de stabilité.

Bérenger, dans *Tueur sans gages*, souffre aussi. Il est exalté, émotif et « trop impressionnable » (16, p. 492). « Vous faites partie de la catégorie des tempéraments poétiques » (16, p. 478), lui dit l'Architecte. Bérenger lui-même réfléchit sur son caractère instable. C'est un personnage égaré. « Vous êtes toujours à la recherche de choses extravagantes. Vous vous proposez des buts inaccessibles » (16, p. 507), lui dit Édouard, ce que Bérenger confirme en constatant : « Je ne respire pas l'air qui m'est destiné » (16, p. 507). Bérenger est incapable de se contenter d'une bonne santé. Quoiqu'il ait une grande soif de bonheur, il y a en lui, à la fois, « un mécontentement, un refus de [se] résigner » (16, p. 507). Au cours de la pièce, il subit une métamorphose. Il oscille entre un grand enthousiasme et une dépression totale. Il l'avoue d'ailleurs explicitement : « Lorsque j'étais enclin à la mélancolie, le souvenir de ce rayonnement éblouissant, de cet état lumineux faisait renaître en moi la force, les raisons sans raison de vivre, d'aimer... » (16, pp. 479–480). Bérenger exprime également le désir de changer de vie : « j'ai tellement besoin d'une autre vie, d'une nouvelle vie. Un autre cadre, un autre décor... » (16, p. 477). Son déséquilibre émotionnel devient évident à travers son attitude envers Dany. Juste après l'avoir vue, il lui propose le mariage et rêve d'une vie en famille : « nous habiterions ici, dans ce quartier, dans cette villa ! Nous serons enfin heureux » (16, p. 484). Étant, si heureux, il y a quelques instants, il se sent à nouveau « hors de tout » (16, p. 487), « envahi par la nuit intérieure » (16, p. 488) et « abattu » (16, p. 493). Il caractérise son état d'âme, en disant : « Je me sens meurtri, fourbu !... Ma fatigue m'a repris... l'existence est vaine ! » (16, p. 490). On voit donc que Bérenger est trop sensible ; il perd vite son équilibre émotionnel.

Dans *Le Piéton de l'air*, Ionesco accentue aussi une métamorphose psychique de son protagoniste. Au début, Bérenger est présenté en tant que personnage accablé par son impuissance littéraire. Il avoue qu'il ne trouve aucune raison d'écrire : « Il y avait autrefois en moi une force inexplicable qui me déterminait à agir ou à écrire malgré un nihilisme fondamental. Je ne peux plus continuer » (19, p. 671). Il échoue donc non seulement en tant qu'écrivain mais aussi en tant qu'homme. Il constate :

« Nous pourrions tout supporter d'ailleurs si nous étions immortels. Je suis paralysé parce que je sais que je vais mourir. Ce n'est pas une vérité neuve. C'est une vérité qu'on oublie... afin de pouvoir faire quelque chose. Moi, je ne peux plus faire quelque chose, je veux guérir de la mort » (19, p. 673). L'existence l'accable : « Je suis triste quand je pense que les années s'en vont comme des sacs que l'on retrouve vides. Je suis triste quand je pense que nous allons nous séparer les uns des autres et chacun de soi-même » (19, p. 701). Ensuite, l'état d'âme de Bérenger change. Il commence à se sentir léger, détendu et même heureux, il n'a plus d'inquiétudes. « Aujourd'hui, le bonheur me remplit, la joie me gonfle » (19, p. 701), avouet-il et ajoute qu'il se sent « soulevé et submergé par la joie » (19, p. 705) qui vient tout à fait spontanément. Il est persuadé qu'il a découvert les causes de son malheur et celles de toute l'humanité : « Vous êtes malheureux sans le savoir. Car de là vient la misère de l'homme ; de ne pouvoir s'envoler, de l'avoir oublié » (19, p. 707). Il se sent puissant ; il regagne sa force, s'envole et disparaît. Puis, de nouveau, Bérenger change. Il est angoissé et accablé : « Plus d'espoir » (19, p. 728), conclut-il.

Sa femme Joséphine est également déséquilibrée. D'une part, elle possède un esprit pratique, très rationnel. Elle essaie, par exemple, de maîtriser les devoirs domestiques. Elle donne des conseils à son mari, en lui suggérant, par exemple, de s'abstenir de boire, ce qui, selon elle, l'empêche de travailler ; elle lui rappelle que le médecin lui a recommandé une vie paisible à la campagne. D'autre part, le lecteur apprend que Joséphine croit aux revenants. Bien qu'elle sache que son père est mort, elle s'adresse à lui : « Père, je veux t'embrasser, montre-toi » (19, p. 676). La disparition de Bérenger l'angoisse. Elle a peur de rester seule : « Je suis seule. Je suis toute seule, abandonnée dans les ténèbres, abandonnée [...] dans les grands bois, loin de tout. J'ai peur » (19, p. 718). La solitude réveille ses fantasmes. Elle se sent vulnérable, « minuscule dans ce monde énorme » (19, p. 720). Ses amis se transforment, selon elle, en « objets vides dans le désert. Monstrueusement impénétrables, indifférents, égoïstes, cruels. Enfermés dans leur carapace » (19, p. 720). Elle n'écoute pas Marthe qui fait des efforts pour lui expliquer que ce qu'elle voit et éprouve n'est qu'une hallucination. Joséphine se laisse impressionner par ses cauchemars affreux. D'après Féal, « dans ses cauchemars, Joséphine sait que quiconque choisit l'autosacrifice en éprouvera un ressentiment assez intense pour engendrer la culpabilité – d'où le premier cauchemar : la scène du jugement – et même la crainte des représailles – d'où le deuxième cauchemar : la possibilité de l'exécution »<sup>222</sup>.

---

222 G. Féal, *Ionesco un théâtre onirique...*, p. 88.

Le protagoniste de *La Soif et la Faim* se révèle également comme un personnage déséquilibré, qui souffre « d'une nostalgie ardente » (21, pp. 820–821). D'après sa femme, il voit « tout en noir. C'est [son] imagination qui est morbide » (21, p. 801). De plus, il souffre de troubles névrotiques : « Si ce n'est pas l'agoraphobie, c'est la claustrophobie » (21, p. 799), constate-t-elle et ajoute : il est « neurasthénique » (21, p. 812). Jean est toujours mécontent, toujours quelque chose lui manque. Il veut atteindre un but inaccessible qu'il n'est pas même capable de définir précisément. Il ne désire que « les aurores » (21, p. 802), « l'océan du soleil » (21, p. 801) ou « des souvenirs [qu'il n'a] jamais eus, des souvenirs impossibles » (21, p. 812). Jean ne peut « supporter [ni son] existence » (21, p. 804) ni « les gens » (21, p. 811). Il désire même oublier qu'il vit, car il n'arrive pas à se débarrasser de ses souvenirs cauchemardesques qui lui pèsent « autant que ces murs, autant que ce plafond qui descend sur [lui] » (21, p. 812). Il lui faut « une énergie neuve, invulnérable » (21, p. 816) qui pourra le ranimer. Ainsi, il est inapte à accepter un simple bonheur familial : « il me faut une joie débordante, l'extase » (21, p. 803), dit-il. Il ne se rend pas compte que la famille est primordiale pour lui ; il ne l'aperçoit pas. Jean est, sans aucun doute, un personnage déséquilibré, car sa détresse n'est pas permanente et inébranlable. Plongé dans sa souffrance, à la fin de la première partie de la pièce, dans le deuxième épisode, il se sent « soulevé par une allégresse [...] [par] une joie abondante » (21, p. 823). Du « pays pluvieux » (21, p. 822) il entre au « royaume de la lumière » (21, p. 822). Ce qui pour Bérenger I<sup>er</sup> était encore impossible, pour Jean devient réalisable<sup>223</sup>. Celui-ci reconnaît cette lumière perdue, en oubliant, en même temps, tous les fardeaux qui l'écrasent. Sa métamorphose devient évidente : « je suis heureux » (21, p. 824), constate-t-il pour, un peu plus tard, se corriger et dire : « Je vais l'être dans un moment, tout de suite. [...] L'espoir, l'attente dans la certitude, c'est cela mon bonheur » (21, p. 824). En tout cas, le bonheur dont il parle n'est qu'éphémère. En attendant une femme mystérieuse, il s'abandonne au vide et au désespoir : « j'ai cherché l'accomplissement et je trouve la torture. [...] J'ai voulu la vie et la vie s'est jetée sur moi de toute sa force. Elle m'accable, elle me tue » (21, p. 830), dit-il. De nouveau, il s'enfonce dans sa douleur, en se posant désespérément une question : « Vais-je souffrir pour l'éternité de cette blessure mortelle ? » (21, p. 829). Jean se sent impuissant, comme Bérenger I<sup>er</sup> ; il sollicite la miséricorde et la compassion, car il n'est qu'un homme (21, p. 830). Les Gardiens, qui l'observent, perçoivent son déséquilibre et son inconséquence : « Quel di-

223 Rappelons que Bérenger, dans *Le roi se meurt*, n'a pas pu se souvenir de sa « patrie [...]. Autre monde, monde perdu, monde oublié, monde englouti » (20, p. 771), à laquelle il a dû revenir.

vorce entre sa tête et son cœur ! [...] Quelle contradiction ! [...] Il ne croit pas ce qu'il pense, il ne pense pas ce qu'il croit » (21, p. 831), constatent-ils. Quelle que soit sa détresse, Jean retrouve en lui des raisons de ne pas s'abandonner à la résignation. Il ne capitule pas. Dans le dernier épisode, il s'avère que Jean, quoique épuisé par un long voyage, retrouve ses forces et son équilibre : « je me sens très bien ici » (21, p. 856), dit-il aux Frères. Lorsqu'il revoit sa famille, il se souvient enfin de son bonheur oublié : « Que je suis heureux, maintenant » (21, p. 892), dit-il et ajoute : « Vous êtes dans une lumière que je n'avais jamais vue » (21, p. 893). Jean est près d'atteindre la plénitude. Pourtant, cette fois-ci, un nouvel obstacle se dresse devant lui, car, comme le dit le Frère Tarabas, « personne n'est dispensé du service social » (21, p. 894). Jean doit s'acquitter de ses dettes qui ne sont pas remboursables. En tout cas, il ne perd pas l'espoir, il veut espérer. C'est pourquoi il s'adresse à sa famille avec ces mots : « La tendresse que j'ai pour vous dépasse les cimes des montagnes. Je vous ai toujours aimées » (21, p. 894).

#### 1.4.7 Pauvres malheureux

Enfin, il faut insister sur le fait que le déséquilibre émotionnel des personnages ionesciens se transforme en tourments psychiques continus. Les brefs moments de bonheur cèdent leur place aux fantasmes, en laissant les personnages en proie à des obsessions, à des remords et à des cauchemars. Rappelons ici Madeleine qui, dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, se sent constamment malheureuse : « Qu'ai-je donc fait pour être si malheureuse... Pour être persécutée comme je le suis... » (11, p. 278), se demande-t-elle. Elle souffre beaucoup, en accusant son mari de supporter plus facilement leur situation : « tu es moins sensible » (11, p. 278), lui reproche-t-elle. Il en résulte que c'est la sensibilité excessive qui est à l'origine de tous les tourments psychiques.

Le cas des personnages de *Jeux de massacre* est semblable. Dès le début, on remarque qu'ils souffrent d'un malaise existentiel. Ils se souviennent avec difficulté de leur bonheur d'autrefois. Pour le Vieux, par exemple, « la vie n'est plus miracle, elle est cauchemar » (23, p. 1019). Il se sent constamment angoissé, car : « le fardeau pèse de plus en plus. Tout est sombre » (23, p. 1021). Il est déchiré intérieurement. D'un côté, il est conscient qu'il a perdu sa vie, de l'autre, il sait qu'il ne peut plus « vivre dans cette ville. Enfermé » (23, p. 1021). Quant au Huitième Homme, il constate tout froidement qu'il est « de la race des désastres ou petits désastres » (23, p. 965). Sa vision du monde est très négative. Il constate : « Le

monde entier était devenu une planète lointaine, impénétrable, en acier, fermée. Quelque chose de tout à fait hostile et étranger. Aucune communication. Tout coupé » (23, p. 965). Puis, il ajoute : « On se demande parfois comment on peut faire pour vivre » (23, p. 965). Il ne demande plus le plaisir de vivre, il veut se contenter « de la neutralité de vivre [pour] pouvoir tranquillement regarder le spectacle sans souffrir » (23, p. 966). Le Cinquième Homme, à son tour, réfléchit s'« il vaudrait mieux mourir ? » (23, p. 965). Ce qui frappe enfin, c'est l'unanimité de certaines opinions des personnages qui ne se « rencontrent » même pas dans la pièce. Pour illustrer notre propos, comparons les paroles du Vieux qui constate : « Je ne peux rester ni assis, ni couché, ni debout. Je voudrais courir. Quelle fatigue » (23, p. 1021) avec celles du Cinquième Homme : « Je ne pouvais rester ni couché, ni assis, ni debout. Je ne pouvais pas marcher parce que ça me fatiguait. Je ne pouvais pas rester sur place » (23, p. 964). Non seulement les témoignages, décrivant leur état d'âme, sont ici unanimes, mais les personnages utilisent les expressions pareilles pour l'extérioriser.

Le Premier Homme, dans *L'Homme aux valises*, appartient également à ce type de personnages. Hanté par différents fantasmes, il éprouve un « remord incurable » (26, p. 1221), il se culpabilise constamment. Il ne peut pas vivre avec le poids de la faute, même celle dont il n'est pas coupable. Il fait des efforts pour prouver son innocence, lorsque la Femme le soupçonne d'avoir « quelque chose sur la conscience » (26, p. 1238). Il essaie de la convaincre, en constatant : « Je vous assure que je n'ai rien fait de mal. Je n'ai commis aucune faute » (26, p. 1238). À ce propos, rappelons encore la quatorzième scène où, après la mort d'une Vieille Femme, le protagoniste tâche de se justifier : « Ce n'est pas ma faute. [...] Je n'ai pas voulu cela » (26, p. 1265). On ne peut pas oublier non plus la scène qui se passe au tribunal où le protagoniste ne sait même pas pourquoi on l'accuse : « Ai-je fait une faute ? » (26, p. 1267), demande-t-il désespérément. Le Premier Homme ressent donc des angoisses inexplicables. Parfois, sa peur le surpasse et le paralyse : « Je n'aime pas les ténèbres. Je vous avoue, j'ai peur, j'ai très peur dans ce pays dangereux. [...] Je me suis mis tout seul dans la gueule du loup. Dans l'ancre du diable. Dans le ventre de la baleine. Aux portes de l'enfer. Dans l'enfer même » (26, p. 1240), dit-il. Le Premier Homme est un personnage apeuré. Selon lui, le « monde est plein de dangers » (26, p. 1276). Nous pouvons même constater qu'il est un phobique. Il craint, par exemple, le voyage en avion (26, p. 1226) et, en même temps, il s'inquiète de rater son train (26, p. 1227). Nous pouvons supposer que ses obsessions ne sont qu'imaginées. À ce propos, citons les paroles de l'Homme à la mitraillette qui lui explique que « le danger, c'est comme

le diable, il suffit d'un mot. Vous l'invoquez, il court à votre appel » (26, p. 1276). De plus, d'un côté, le Premier Homme exprime son désir de l'isolement ; il semble qu'il ait peur des autres : « Je ne veux pas être mêlé à tous ces gens-là que je ne connais pas. Je veux une bonne cabine individuelle » (26, p. 1224) ; les relations avec les autres le déçoivent. De l'autre côté, il craint la solitude : « Ne me laissez pas tout seul » (26, p. 1242), crie-t-il face à des personnages inconnus. Il en résulte que l'Homme aux valises n'est pas un personnage tout à fait équilibré. Le Barman va encore plus loin, en lui disant ouvertement : « vous êtes fou, [...] vous êtes drogué » (26, p. 1278). Notons enfin que le protagoniste, lui-même, avoue qu'il lui manque quelque chose « de l'intérieur » (26, p. 1282). Il se sent « infirme » (26, p. 1282).

Au fur et à mesure que nous lisons le texte de *Voyages chez les morts*, nous apprenons que Jean s'inscrit dans la lignée des personnages non seulement déséquilibrés, mais, avant tout, malheureux. Bien qu'il désire la lumière, il ne possède pas assez de force pour la garder en lui. Il constate : « Hélas, tout s'obscurcit. [...] C'est sombre de nouveau. [...] De nouveau l'obscurité habite mon cœur » (27, p. 1339). Parallèlement, d'une part, il s'adonne à la recherche de sa Mère, il assure qu'il a toujours éprouvé de la crainte de ne plus la voir ; d'autre part, il fait tout pour retarder leur rencontre et enfin la rejeter. Malgré son comportement ambigu, Jean regrette de ne pouvoir « lui être d'aucun secours » (27, p. 1329). Il regrette également de ne pas se réconcilier avec son ancien ami Alexandre : « quelle bêtise de ma part » (27, p. 1342), constate-t-il. Jean se plaint de la fatigue qui l'empêche d'agir. Grâce aux paroles d'Arlette, nous savons qu'il est faible, qu'il « laisse tout tomber, par fatigue ou par scepticisme » (27, p. 1323). Nous apprenons également qu'il aime l'intimité ; il désire donc s'isoler du monde extérieur, c'est pourquoi il est tellement étonné, lorsque le Cinéaste lui fait apprendre qu'« il n'a plus de chambre vraiment privée dans les nouveaux hôtels » (27, p. 1316). Jean ne veut pas habiter dans une chambre occupée par quelqu'un d'autre ; il dit : « j'ai pris de mauvaises habitudes [...], chacun a sa chambre » (27, p. 1318). Il révèle également ses fantasmes : « il y avait des objets dans l'espace, puis tout d'un coup les objets prirent des formes monstrueuses, [...] la chaise était un dragon à deux têtes et l'armoire quelque chose qui ressemblait à un lac. Un drôle de lac, d'où cela venait-il ? » (27, pp. 1318-1319), se demande-t-il. Jean avoue que sa peur était excessive : « J'ai tellement eu peur du vide noir, d'un tunnel sombre dans lequel je me serais précipité, dans lequel je tomberais dans une chute sans fin » (27, p. 1319). C'est pourquoi il travaillait trop : « Je fonctionnais pour oublier ma peur » (27, p. 1318), dit-il. Nous apprenons également qu'il est affamé, ce qui est d'ailleurs typique des

personnages ionesciens : « J'ai faim tout le temps ! Une sorte de boulimie » (27, p. 1332)<sup>224</sup>.

Les personnages ionesciens souffrent donc d'un malaise existentiel incurable qui rend leur vie difficile à supporter ; ils sont toujours angoissés et, avant tout, seuls dans leur malheur.

#### 1.4.8 Êtres de nulle part

Quelles sont les sources des malheurs des personnages ionesciens ? En prenant en considération le cas du protagoniste, analysé ci-dessus (et, à la fois, du dernier protagoniste dans le théâtre ionescien), à savoir celui de Jean, nous pouvons constater qu'il est toujours en quête d'une place dans sa vie. Dans ce cas, ce n'est donc pas le territoire qui constitue « l'effet-personnage », comme le présuppose Hamon<sup>225</sup>, chez Ionesco, c'est plutôt sa recherche, sa quête incessante. Le personnage ionescien est « ignorant d'où il vient et incertain où il va »<sup>226</sup>, c'est pourquoi il est malheureux. D'ailleurs le dramaturge lui-même avoue :

Je ne sais pas moi-même où je vais, où je suis, je ne sais pas ce qu'est ce monde. Je ne sais pas très bien où sont les gens. Le monde me paraît comme un immense chaos dans lequel je me trouve. Cela ne m'empêche pas de voir de façon claire, sur scène, c'est-à-dire sur un petit bout de monde, où placer mes personnages. Je crois que c'est mon angoisse qui constitue elle-même les labyrinthes<sup>227</sup>.

Revenant à Jean qui erre ; il s'interroge : « Si on pouvait avoir une idée quelconque, une petite idée du nouveau pays, si on le savait, il n'y aurait plus de dépaysement » (27, p. 1345). Il dit d'ailleurs ouvertement qu'il cherche « l'espace perdu » (27, p. 1347). Il évoque également le souvenir du moulin habité autrefois<sup>228</sup>. Au cours de son voyage, il le retrouve. La maison est malheureusement démolie : « il n'en reste rien. Pas même le souvenir » (27, p. 1348). Le protagoniste devient donc conscient de la perte

---

224 Cf. H. Chmiel-Bożek, « La soif et la faim, symptômes du traumatisme psychique dans la création ionescienne », *Literaport* 2018, n° 5, pp. 85–93.

225 Ph. Hamon, *Le personnel du roman...*, p. 206.

226 E. Uliasz, « Le personnage en quête d'identité »..., p. 58.

227 M.-C. Hubert, *Eugène Ionesco...*, p. 258.

228 Dans le texte de la pièce, le dramaturge souligne explicitement qu'il s'agit de La Chapelle-Anthenaise (27, p. 1317), c'est-à-dire un petit village de la Mayenne où le dramaturge a passé une partie de son enfance. Dans les souvenirs de Ionesco, ce lieu devient synonyme de paradis. « Quand j'étais à la Chapelle-Anthenaise, je me trouvais hors du temps, donc dans une espèce de paradis », écrit le dramaturge (E. Ionesco, *Journal en miettes...*, p. 172).

de son nid, ce qui l'effraie. Il se souvient de son état d'âme d'autrefois, causé par son dépaysement :

Dire que j'ai eu une telle peur, pas loin d'un siècle, hein, pas loin d'un siècle. Pendant près d'un siècle, je ne savais pas d'où j'arrivais. Je ne savais pas où j'allais, je ne savais pas où j'étais. Et puis, l'inhabituel étant devenu habituel et l'anormalité étant devenue la norme, je me suis dit que j'étais peut-être chez moi tout de même (27, p. 1318).

Au cours de son voyage, il se rappelle l'image d'une ville lumineuse ; pourtant, il ne sait pas si elle existe vraiment : « Était-ce en rêve ou dans la réalité ? » (27, p. 1339). Il se souvient même du nom de cette ville : « je n'ai pas tout perdu puisque je me souviens du nom de la ville. Alumnia, Alumnia. Je peux la retrouver sur des cartes. Dans toutes les cartes des rêves c'est indiqué. Alumnia, ville de mon cœur, Alumnia, ville de mon rêve, Alumnia, ville de ma vraie réalité » (27, p. 1339). Jean est conscient que cette ville est éloignée à des kilomètres ; pourtant, il désire y arriver un jour. C'est le but de son voyage. Il aimerait retrouver sa maison « la plus vraie » (27, p. 1349) où il a vécu avec sa mère, car « les vraies maisons sont celles dont on se souvient, mais aussi et surtout celles dont on se souvient dans les rêves, que l'on retrouve et où l'on entre dans les rêves » (27, p. 1349). Les personnages ionesciens désirent, comme Jean, posséder leur propre lieu. Ne l'ayant pas, ils entreprennent une recherche désespérée. Ainsi, acquièrent-ils une dimension universelle, car : « n'étant de nulle part, ils sont de partout »<sup>229</sup>.

À propos du « territoire » occupé par le personnage, il convient de souligner une certaine convergence de nos résultats avec ceux de Hamon. Quoique nous nous abstenions de toute analyse psychologique, ce que nous l'avons déjà expliqué dans l'introduction, nous pouvons quand même répéter avec Hamon que la crise des personnages est souvent liée à la topographie :

[...] la « crise » psychologique est, presque toujours, une crise qui affecte le personnage franchissant une frontière, crise à la fois de type cognitif [...] (c'est en franchissant une frontière que le personnage perd ou acquiert un souvenir, pose une prophétie, acquiert une information sur l'avenir ou le passé) et de type affectif : « l'inquiétude », le « malaise », le « frisson », « l'agacement » qui affecte alors le personnage n'est, bien souvent, que le signal et le symptôme d'une transformation ultérieure importante...<sup>230</sup>.

---

229 Y.-A. Favre, *Le théâtre de Ionesco ou le rire dans le labyrinthe*, Éditions José Feijoo, Mont-de-Marsan 1991, p. 31.

230 Ph. Hamon, *Le personnel du roman...*, p. 227.

Revenant à la question primordiale de notre étude, c'est-à-dire au problème de l'identité des personnages ionesciens, rappelons que, selon Edgar Morin, la question « Qui sommes-nous ? est inséparable [de la question] où sommes-nous, d'où venons-nous, où allons-nous ? Connaître l'humain, c'est non pas le retrancher de l'univers mais l'y situer »<sup>231</sup>. Les deux axes préférentiels que nous venons d'analyser se rapportent donc à ce besoin primordial de la possession d'une place dans le monde.

Essayons de récapituler nos réflexions. Les personnages ionesciens, étant limités dans le temps, sont souvent dupés par lui. Ils se retournent volontiers vers le passé. En tout cas, ils ne sont pas capables de répondre avec exactitude à la question d'où ils viennent, car soit ils se perdent dans le monde de leur imagination (en idéalisant le passé ou en présentant les témoignages opposés), soit ils perdent la mémoire, ce qui les condamne au sort des « prisonniers de l'oubli »<sup>232</sup>, sans attaches et sans biographie. Par ailleurs, ne pouvant pas supporter la conscience de leurs limites, ne sachant pas non plus où se trouve leur lieu, où ils vont, les personnages ionesciens succombent au déséquilibre psychique et perdent leur bon sens. Par suite, soit ils réussissent à trouver un refuge en s'enfermant dans le monde enfantin, soit ils errent malheureux et tourmentés par les pires obsessions et les fantasmes les plus affreux.

---

231 E. Morin, *L'identité humaine...*, p. 19.

232 E. Uliasz, « Le personnage en quête d'identité »..., p. 50.

## 1.5 Le(s) savoir(s) des personnages ionesciens

En dernier lieu, réfléchissons sur le savoir du personnage ionescien. Nous sommes tout à fait consciente du poids de cette notion<sup>233</sup>. Rappelons que « comme les autres catégories de qualifications et de caractérisations, le savoir fait partie des traits différentiels du personnage dont l'assemblage vise à combler le vide sémantique du nom propre en la chargeant de signification tout au long du texte »<sup>234</sup>. Qui plus est, comme le présuppose Hamon, cette modalité « met en jeu tout le personnage, non seulement dans sa dimension individuelle (son histoire et son statut d'individu), mais aussi dans sa dimension collective, sociale, et institutionnelle (l'école) »<sup>235</sup>. Le personnage créé par Ionesco peut être envisagé de ces deux points de vue. Notons que, dans le cas du théâtre ionescien, cette modalité ne contribue pas à qualifier la « compétence » et la « performance »<sup>236</sup> du per-

---

233 La réflexion sur les limites du savoir humain apparaît aussi dans les journaux de Ionesco. Dans *Journal en miettes*, le dramaturge écrit : « Je déclare que le savoir est inutile. Je déclare que les sciences ne pénètrent pas l'essence de l'être. [...] La connaissance est impossible. Mais je ne peux pas me résigner à ne connaître que les Murs de la prion » (E. Ionesco, *Journal en miettes...*, pp. 53–54).

234 S. Bigot, *Les personnages et leur(s) savoir(s)*, [in :] D. Delbreil (dir.), *Le personnage dans l'œuvre de Raymond Queneau*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2000, p. 165.

235 Ph. Hamon, *Le personnel du roman...*, p. 277.

236 On va employer ces deux termes dans leur « sens usuel et commun, sans connotations linguistiques », ce que souligne Claude Chabrol (C. Chabrol, *De quelques problèmes de grammaire narrative et textuelle*, [in :] *Idem, Sémiotique narrative et textuelle...*, p. 20), en s'appuyant sur les définitions proposées par Algirdas-Julien Greimas. Ce dernier introduit « le concept de performance [...] pour le substituer aux notions trop vagues d'«épreuve», de «test», de «tâche difficile» que le héros est censé accomplir et afin de donner une définition simple du sujet [...] dans son statut du sujet du faire » (A.-J. Greimas, *Les actants, les acteurs et les figures*, [in :] C. Chabrol (dir.), *Sémiotique narrative et textuelle...*, p. 164).

sonnage, mais plutôt à le déqualifier. À ce propos, rappelons les paroles de l'un des personnages de *Ce formidable bordel* ! :

Nous sommes faits pour ne pas savoir. Je peux savoir une seule chose, une seule, c'est que je ne peux pas savoir. Je ne peux rien savoir. Alors, je n'admets pas ça. Ça lui est égal que je l'admette ou non puisqu'il nous a faits ainsi, puisqu'il nous a faits pour ne pas savoir (25, p. 1148).

D'ailleurs, les personnages ionesciens cessent même de se plaindre de leur situation : « mieux vaut ne pas savoir. La vie ne peut plus être comme avant » (26, p. 1220), constatent-ils. En principe, nous n'allons pas nous concentrer seulement sur l'analyse du savoir des personnages ionesciens, quoique cette étude ouvre nos réflexions, mais en nous appuyant sur cette notion de base, nous passerons ensuite à l'examen de « quatre relations privilégiées [...] qui mettent en scène des relations médiatisées entre des sujets et des objets, entre des sujets et des sujets [...] qui consistent en manipulations d'outils [...], en manipulations de signes linguistiques, [...] en manipulation de lois [...], et en manipulation de canons esthétiques »<sup>237</sup>. En d'autres termes, nous allons analyser successivement : savoir-faire, savoir-dire, savoir-vivre et savoir-jouir des personnages ionesciens.

### 1.5.1 Savoir manqué

La première remarque que l'on peut faire est que le manque de savoir affecte, aux niveaux différents, tous les personnages ionesciens. Ionesco n'établit pas la hiérarchie binaire qui servira à diviser sa population en « savants » et « ignorants ». Les personnages ionesciens sont tous, dans un certain sens, ignorants. Dans son théâtre, le savoir ne joue donc pas le rôle d'« une qualification différentielle qui distingue les personnage des autres qui ne le possèdent pas ou le possèdent à un degré moindre »<sup>238</sup>. Commençons donc notre analyse par la présentation des cas les plus évidents.

Une bonne partie de personnages ionesciens est considérée comme des êtres tout simplement stupides. Ce sont des personnages eux-mêmes qui se qualifient mutuellement de cette façon ; en plus, ils le font tout à fait explicitement. Pour preuve, citons les paroles de Monsieur Smith : « Je ne peux pas répondre à toutes tes questions idiotes » (1, p. 14), répond-il

---

237 Ph. Hamon, *Texte et idéologie*, Presses Universitaires de France, Paris 1984, p. 24.

238 S. Bigot, *Les personnages et leur(s) savoir(s)*, [in :] D. Delbreil (dir.), *Le personnage dans l'œuvre de Raymond Queneau...*, p. 171.

à sa femme. Madame Smith, à son tour, en caractérisant son mari, se réfère à une vérité générale : « Ah ! ces hommes qui veulent toujours avoir raison et qui ont toujours tort ! » (1, p. 25). Les personnages de *Scène à quatre* eux-mêmes constatent qu'ils parlent « pour ne rien dire » (13, p. 377), ce qui est d'ailleurs « tout à fait idiot » (13, p. 380). Bien que, selon Martin, « il [ne soit pas] toujours indispensable que les personnages au théâtre soient encore plus bêtes que dans la vie courante » (13, p. 375), il est obligé d'admettre qu'ils sont vraiment stupides. Quant à Jacques grand-père, nous apprenons que même la mort « ne lui a rien appris » (5, p. 128). Dans *L'Impromptu de l'Alma*, Ionesco est présenté en tant que personnalité faible qui doit se soumettre à l'autorité des docteurs. Ceux-ci le jugent très sévèrement en tant qu'« intellectuel [et] homme de théâtre [qui] doit être bête » (15, p.433), qui a « l'esprit vierge » (15, p. 434). N'étant ni sociologue ni avant tout docteur, Ionesco est « imbu de fausses connaissances » (15, p.436). Son esprit « n'a pas été convenablement dirigé... » (15, p. 437) et « il a été déformé » (15, p. 437). En nous appuyant sur les paroles de Jean, nous apprenons que Bérenger, dans *Rhinocéros*, lui aussi, se contredit, qu'il est « incorrigible » (17, p. 548), « impardonnable » (17, p. 552), « maladroit » (17, p. 552), et qu'il lui manque « d'esprit » (17, p. 550). Selon Jean, Bérenger ne réfléchit « jamais à rien » (17, p. 551), car il est « tout à fait dans les brumes épaisses de l'alcool » (17, p. 550). Les protagonistes de *Délire à deux* appartiennent également à la catégorie des personnages dépourvus de savoir. Selon Elle, Lui n'est « capable de rien » (18, p. 644), il lui manque d'imagination (18, p. 660). Il se croit « plus malin que les autres » (18, p. 645), mais, grâce à elle, il est démasqué, il n'est qu'« un crétin » (18, p. 645). Lui, à son tour, reproche à Elle de dire « des sottises » (18, p. 643). Selon lui, ce qu'elle dit est stupide, elle se contredit souvent, il lui manque de logique.

Le voyage du protagoniste de *L'Homme aux valises* peut être considéré comme la quête non seulement de son identité, mais aussi de son savoir. Cette modalité s'autonomise dans cette pièce, en devenant « un thème narratif en soi »<sup>239</sup>. Au cours de toute la pièce, le Premier Homme cherche ce qui lui manque : « je veux savoir » (26, p. 1217), dit-il explicitement. Pourtant, il ne sait pas comment atteindre son but. « Tu erres » (26, p. 1215), lui dit la Vieille Femme. Le protagoniste ne le nie pas, bien au contraire, il le confirme : « Je ne sais plus comment je suis arrivé là » (26, p. 1215), avoue-t-il pour constater finalement : « Je crois que ce n'est pas tout à fait ici que je devais arriver » (26, p. 1282). De plus, il ne sait pas où il se trouve. Il ne se rend pas compte de l'époque à laquelle il vit.

---

239 Ph. Hamon, *Le personnel du roman...*, p. 276.

Il oublie même le but de son voyage. C'est pourquoi il cherche un guide (26, p. 1222). Il veut transmettre une certaine vérité à une Femme rencontrée sur sa route, mais il est inapte à la préciser. Son effort rappelle celui du Vieux dans *Les Chaises*. À la question de la Femme de quelle vérité il s'agit, l'Homme aux valises répond : « Je ne sais plus. Est-ce que je l'ai su ? Je ne sais plus » (26, p. 1283). Son ignorance atteint les sphères de sa vie la plus intime. L'Homme ne reconnaît pas sa famille, il ne sait rien sur sa mère : « Je n'ai pas de ses nouvelles. Je ne sais pas où elle est » (26, p. 1216). Lorsqu'on lui rappelle son passé oublié, il se pose une question rhétorique : « comment ai-je pu ne pas être conscient » (26, p. 1220). Son incompetence générale est prouvée pendant l'interrogatoire entrepris par le Sphinx. Rappelons que cette épreuve finit par l'échec du Premier Homme. Celui-ci est « refoulé » (26, p. 1224) et « expulsé » (26, p. 1224). Ajoutons enfin que le voyage à la recherche du savoir déçoit le protagoniste. Il reproche donc au Jeune Homme : « Vous m'avez promis la clef du mystère, vous deviez me dévoiler le secret du monde. Et maintenant, je ne sais même plus ce que j'ai dans mes valises, même plus cela. [...] Vous ne m'avez rien appris » (26, p. 1266). Lorsqu'il ouvre enfin ses valises, il peut seulement répéter : « Je n'y comprends rien » (26, p. 1270). Il demeure dans son ignorance absolue.

Le Personnage, dans *Ce formidable bordel !*, est également présenté comme un être dépourvu de savoir : « il n'avait aucune idée sur rien » (25, p. 1118), constate Pierre. D'après le Patron, il est tout simplement « bête » (25, p. 1118). La mère du Personnage, qui apparaît dans la dernière scène, elle aussi remarque son échec : « mon enfant, [dit-elle] je te l'avais bien dit, travaille! Je te l'avais bien dit quand tu étais petit. J'aurais préféré une autre vie pour toi. Ah ! si tu avais fait de bonnes études comme je te l'avais conseillé, tu aurais pu être maréchal de France avec un bel uniforme et des décorations, beaucoup de décorations » (25, p. 1198). La mère regrette la vie perdue de son fils. Son maître d'école avoue également qu'il a voulu « faire quelque chose de [lui], être fier de [lui] » (25, p. 1199), mais il n'a pas réussi : « Tu n'étais qu'un vaurien. Tu étais un mauvais élève » (25, p. 1199), lui reproche-t-il.

Grâce à l'exemple du Personnage, analysé ci-dessus, nous pouvons signaler un autre problème accentué par le dramaturge, à savoir le manque d'éducation de ses personnages. Ce que nous apprenons sur Mary, dans *La Cantatrice chauve*, c'est qu'elle « n'a pas l'éducation nécessaire... » (1, p. 36). La même caractéristique concerne le Capitaine des pompiers ; il ne s'appuie que sur sa propre expérience : « la nature, rien que la nature. Pas les livres » (1, p. 31), dit-il. Si le dramaturge introduit les informations sur l'éducation de ses personnages, il les présente tou-

jours comme des mauvais élèves. Le meilleur exemple nous est fourni dans *La Leçon*. Or, au cours de la leçon, l'Élève devient de plus en plus hésitante, inattentive, interrompante, désobéissante et finit par mettre son Professeur dans une colère terrible. Mais l'exemple de l'Élève n'est pas isolé dans le théâtre ioneskien. Bérenger, lui aussi, n'est pas « un homme cultivé » (17, p. 557). Il n'est pas non plus « au courant des événements littéraires et culturels de [son] époque » (17, p. 557). Son ignorance éveille des complexes ; il se sent inférieur : « Moi, je n'ai pas d'avenir, pas fait d'études, je n'ai aucune chance » (17, p. 555), dit-il à Jean, en se comparant à Dudard, « un collègue de bureau : licencié en droit, juriste, grand avenir dans la maison, de l'avenir dans le cœur de Daisy » (17, p. 555). Il le répète d'ailleurs. Pour la deuxième fois, il souligne son ignorance en s'adressant directement à Dudard : « Je n'ai pas fait d'études ; vous, vous avez des diplômes. Voilà pourquoi vous êtes plus à l'aise dans la discussion, moi, je ne sais quoi vous répondre, je suis maladroit » (17, p. 617). L'Académicien, dans *La Lacune*, malgré les apparences, s'inscrit également dans la lignée des ignorants. Bien qu'il paraisse être une grande autorité, possédant non seulement une licence, mais aussi un doctorat, nous apprenons qu'il s'est inscrit à la faculté des lettres sans avoir passé le baccalauréat. Cette lacune, mentionnée d'ailleurs dans le titre de la pièce, éveille ses complexes. Craignant que les autres puissent découvrir son secret, il se décide enfin à repasser cet examen, mais il échoue.

Jean, le protagoniste de *Voyages chez les morts*, avoue ouvertement qu'il n'a jamais été « fort en géographie » (27, p. 1292). Cette idée est soulignée par Pierre qui lui rappelle qu'il était aussi si « mauvais en physique et en chimie » (27, p. 1296) qu'on a dû lui donner des leçons payées, « mauvais en grec, mauvais en sciences ! » (27, p. 1298). C'est pourquoi le Père de Jean ne s'étonne guère lorsqu'il est en retard : « Il a été toujours en retard » (27, p. 1298), dit-il. Pour lui, Jean « n'est bon à rien » (27, p. 1329) et, par conséquent, il « ne fera jamais une belle carrière » (27, p. 1329). Le Père a honte de la conduite de son fils. Il lui dit ouvertement qu'il ne croit pas à son succès : « Je ne croyais pas à ta réussite, je ne croyais pas à ton intelligence » (27, p. 1311). Jean en est conscient et il se culpabilise : « C'est ma faute, c'est ma faute [...]. Il n'y a que le théâtre qui m'intéresse » (27, p. 1329), dit-il et ajoute encore : « J'ai vingt-neuf ans et je n'ai toujours pas obtenu mon diplôme de licence » (27, p. 1328). C'est pourquoi il n'ose pas se montrer à sa Mère. Il en a honte. Lorsqu'il possède enfin son diplôme, il avoue : « Je vais montrer cela à tout le monde, pour que l'on sache que je suis encore capable de passer des examens » (27, p. 1338). Cependant, il apprend qu'on peut essayer de donner son diplôme en échange au guichet à la gare pour obtenir un billet de train. Son diplôme

ne vaut rien. La situation de Jean ne change pas au cours de la pièce. Il reste ignorant jusqu'au bout. De plus, son manque de savoir atteint des dimensions totales : « Je ne sais pas. Je ne sais pas » (27, p. 1357), répète-t-il. Jean finit son monologue final par la même constatation : « Je ne sais pas » (27, p. 1361).

Il faut insister sur le fait que Ionesco renvoie souvent à l'intertextualité, ce qui ne constitue jamais une démarche gratuite. D'après Hamon,

[...] toute apparition dans un texte non seulement d'un code, mais aussi d'une chanson [...], d'un livre, d'une bibliothèque [...], d'une « théorie » [...] ou de n'importe quelle mention de nom d'auteur ou d'objet stylistique [...] peut donc être le signal d'une « mise en relation », d'un renvoi, légitimant ou contestataire, sérieux ou parodique, à une valeur et au système normatif qui la sous-tend<sup>240</sup>.

Le critique développe encore sa pensée en constatant :

[...] on peut [...] poser que l'introduction d'une œuvre d'art [...] qu'elle soit prestigieuse ou [...] naïve et dérisoire [...], introduit sans doute, toujours, une sorte de vacillation et de déstabilisation évaluative dans l'énoncé, la référence aux canons de la « beauté », aux « goûts et aux couleurs », créant toujours une sorte de brouillage des valeurs<sup>241</sup>.

Quant à Ionesco, il semble qu'il utilise le procédé de l'intertextualité pour prouver l'ignorance de ses personnages. Tel est le cas du Gros Monsieur dans *Le Tableau*. Celui-ci se croit capable d'apporter des « amendements indispensables » (14, p. 406) au tableau du Peintre. Il possède sa propre philosophie de l'art qui exclut la logique, car « seule la logique démontre, tandis que l'art suggère » (14, p. 404). Il se croit même spécialiste. Pourtant, il ne connaît ni Rembrandt ni Rubens. Ionesco renvoie exprès aux peintres mondialement connus, pour accentuer l'incompétence de son personnage et discréditer son savoir. Le cas du Gros Monsieur n'est pas unique dans le théâtre ionescien. Quoique les docteurs, dans *L'Impromptu de l'Alma*, se prennent pour des spécialistes, qui s'appuient toujours sur « le traité du grand docteur Bertholus » (15, p. 451), ils ne sont capables que de répéter des clichés : « Bernstein est grand ! Je ne veux connaître que Bernstein !... » (15, p. 453) ou : « Brecht est mon Dieu. Je suis son prophète ! » (15, p. 453). Ils ne connaissent ni Shakespeare ni même Molière. Ils consultent le « Petit Larousse » pour vérifier la nationalité de l'auteur de *Macbett* et confondent Aristote avec Adamov.

---

240 Ph. Hamon, *Texte et idéologie...*, p. 36.

241 *Ibidem*, pp. 123–124.

Les personnages ionesciens sont tout à fait conscients de leur ignorance. Ils avouent explicitement qu'ils ont besoin d'instruction : « apprenez-moi l'indifférence, apprenez-moi la sérénité, apprenez-moi la résignation [...], apprenez-moi comment il faut faire pour acquérir le dégoût de l'existence. Apprenez-moi la lassitude » (20, p. 770), demande Bérenger I<sup>er</sup>, en s'adressant à tous ceux qui ont été déjà mis à l'épreuve de la mort. Jean, dans *La Soif et la Faim*, lui aussi, se souvient avec nostalgie des paroles de celle qui va le guérir : « Je t'apprendrai la joie, je t'apprendrai le goût de vivre que tu n'as jamais connu. [...] Je t'apprendrai la vie » (21, p. 828) ; Jean désire cet apprentissage, il est conscient de sa faiblesse : « qu'elle vienne pour qu'elle m'apprenne » (21, p. 828), répète-t-il.

Une bonne partie des personnages ionesciens répondent volontairement à ces demandes. Ils veulent aider. Quand Roberte, comme le précise Jacqueline, n'arrive pas à couver les œufs, sa mère et sa belle-mère comprennent vite qu'il lui manque un certain savoir-faire pour réaliser son projet. C'est pourquoi sa mère veut l'instruire : « Viens avec maman, je t'apprendrai. Il ne faut qu'un peu de métier. Un peu » (5, p. 129), dit-elle, tandis que sa belle-mère ajoute : « Si mon expérience peut vous servir... Je suis à votre disposition » (5, p. 129). Ainsi, toutes les deux contribuent unanimement à la réussite de l'entreprise et à « l'enthousiasme général » (5, p. 138).

Jean, dans *Rhinocéros*, étant un individu fort, supérieur, mais avant tout plus expérimenté, veut transmettre son expérience à Bérenger. Il lui donne quelques recettes comment devenir « un esprit vif et brillant » (17, p. 555) et se mettre « à la page » (17, p. 555). Outre les indications concernant son allure, il lui recommande de bien profiter de son temps : « Vous avez huit heures de travail [...], mais le dimanche, mais le soir, mais les trois semaines de vacances en été ? Cela suffit avec de la méthode » (17, p. 557). Il lui préconise de s'abstenir d'alcool et de passer son temps de façon intelligente, c'est-à-dire visiter les musées, lire des revues littéraires, aller entendre des conférences : « Cela vous sortira de vos angoisses, cela vous formera l'esprit » (17, p. 557), ajoute-t-il.

La soif de l'instruction, qui caractérise le protagoniste de *L'Homme aux valises*, est également grande. Il fait des efforts pour tout savoir et « connaître à tout prix » (26, p. 1217). Le dramaturge introduit également des personnages secondaires ou même épisodiques qui n'apparaissent que pour instruire le protagoniste. On peut citer, par exemple, l'Oncle qui, comme un homme d'affaires expérimenté et le seul dans la famille qui ait réussi, dit à son neveu : « Tu l'apprendras plus tard. [...] Je te raconterai tout » (26, p. 1216). Il ne faut pas oublier la Femme Blonde qui s'adresse au premier Homme : « venez, je vais vous apprendre à danser » (26, p. 1280).

L'instruction entreprise par les personnages ionesciens n'est pas toujours efficace. Le plus souvent, elle finit par un échec. Rappelons ici le Professeur dans *La Leçon* qui accomplit sa mission avec un dévouement exemplaire, assidûment et continûment, malgré la résistance qu'il rencontre. Au début, il l'entreprend en tant que « serviteur » (2, p. 50), émerveillé par le savoir de son étudiante ; ensuite comme le maître répétant maintes fois les principes et les archétypes arithmétiques et philologiques ; enfin en tant que bourreau « majeur » (2, p. 59) et insensible aux craintes de sa disciple, prononçant des menaces de mauvais augure : « Silence ! Ou je vous fracasse le crâne ! » (2, p. 68) ; pour finalement devenir criminel. Comment peut-on expliquer le dénouement tragique de la pièce ? Or, dans un certain sens, la pièce semble montrer l'échec de la leçon du Professeur.

Le protagoniste de *L'Impromptu de l'Alma* doit se laisser dominer par les critiques : « Oh, que vous êtes savants ! » (15, p. 433), constate-t-il. Selon eux, seuls les docteurs ont « le droit d'avoir des idées... » (15, p. 428), ce qu'ils soulignent d'ailleurs explicitement. Ils conseillent donc au dramaturge d'écouter et de prendre des notes. Enfin, ils constatent qu'il reste seulement « à lui apprendre à écrire » (15, p. 457). Tout gêné, Ionesco entreprend « l'autocritique de son ignorance » (15, p. 443) et confesse ses « erreurs » (15, p. 443) : « je veux bien que vous... m'éclairiez... je ne demande pas mieux... » (15, p. 442), dit-il. Il semble donc que les critiques puissent être contents du résultat de leur travail mais, finalement, ils échouent. Pour accentuer le fiasco de l'entreprise des docteurs, le dramaturge introduit le personnage de Marie, qui domine les docteurs, en constatant que « ces malheureux docteurs n'ont pas à donner des conseils, c'est à eux de prendre des leçons du théâtre » (15, p. 462). Ainsi, le dramaturge dévalue les compétences des docteurs. Il le fait d'ailleurs d'une façon tout à fait consciente. Pour lui, ce ne sont que des « ânes savants »<sup>242</sup>. C'est également une bonne occasion de présenter ses propres points de vue sur la critique. Voici l'opinion du personnage – Ionesco : « Si le critique a tout de même bien le droit de juger, il ne doit juger que selon les lois mêmes de l'expression artistique, selon la propre mythologie de l'œuvre, en pénétrant dans son univers... » (15, p. 465)<sup>243</sup>.

---

242 E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve...*, p. 51.

243 Il faut signaler ici un parallèle entre la constatation du personnage – Ionesco et Ionesco lui-même. Dans *Entre la vie et le rêve*, nous pouvons lire : « Il y a certaines choses que je continue de croire [...]. C'est notamment que la critique n'est pas psychologique, n'est pas politique, mais qu'il doit y avoir un système de critique approprié à l'œuvre. Lequel ? Je crois que nous devons juger d'après les lois, les règles qu'une œuvre nouvelle nous impose. Est-elle conforme à ses propres buts ? Qu'elle

Dans *Le Piéton de l'air*, Bérenger entreprend l'apprentissage des autres avec enthousiasme : « Je vais vous dire ce qu'il faut faire » (19, p. 710), « c'est tout à fait facile. Il suffit de vouloir » (19, p. 710), explique-t-il et assure encore : « l'homme peut voler beaucoup plus haut qu'un criquet [...]. Ce n'est qu'une habitude à reprendre » (19, p. 709). Bérenger se concentre aussi sur l'apprentissage de sa fille : « je vais t'apprendre, [lui dit-il]. [...] Tu vas voir. C'est un jeu. Un jeu d'enfant. Il y a, bien sûr, des règles à respecter, mais elles sont simples » (19, p. 711). Il l'incite aux efforts : « Essaie. [...] Tu vois, ce n'est pas plus difficile que d'aller à bicyclette » (19, p. 713). Pourtant, son effort finit par un échec. Les gens n'apprennent pas à voler, car ils ne le veulent pas.

Agnès dans *Ce formidable bordel !*, elle aussi, envisage l'apprentissage de son bien-aimé : « Je vous apprendrai à vivre chaque instant, je vous apprendrai le bonheur » (25, p. 1173), promet-elle au Personnage et ajoute encore : « Je vous tiendrai par la main et je vous conduirai sur notre route. Laissez-vous faire, suivez-moi » (25, p. 1173), « je te guiderai » (25, p. 1174) lui dit-elle enfin. Agnès lui explique qu'il a pris une mauvaise route, mais avec elle, il trouvera la bonne car elle connaît « la direction » (25, p. 1175). Elle y croit jusqu'à la fin de leur liaison : « Je pensais qu'avec moi sa maladie s'arrangerait » (25, p. 1192), avoue-t-elle enfin.

## 1.5.2 Savoir-faire

Après avoir analysé les cas de l'ignorance des personnages ionesciens, après avoir vu les exemples de l'échec de leur apprentissage, rappelons les paroles citées par Hamon : « Savoir, ce n'est jamais qu'un degré – Un degré pour être. Il n'est de véritable savoir que celui qui peut se changer en être et en substance d'être, c'est-à-dire en acte »<sup>244</sup>. Le manque de compétence va donc influencer sur les possibilités performatives des personnages ionesciens. Nous allons voir que l'impuissance concerne toute leur activité. Elle devient visible à travers tout leur savoir-faire ou, en d'autres termes, à travers ces endroits dans le texte où « le personnage se servira de son corps, entrera en relation avec le monde par la médiatisation d'outils, c'est-à-dire utilisera des moyens régis par des règles technologiques »<sup>245</sup>.

Les personnages ionesciens ne font guère preuve de leurs compétences technologiques. Les paroles de l'un des personnages de *L'Homme*

---

détermine elle-même ses critères immanents, cela paraît bizarre, paradoxal. Qu'est-ce que cela veut dire ses critères propres ? Il faudra creuser tout cela » (E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve...*, pp. 22–23).

244 Ph. Hamon, *Le personnel du roman...*, p. 275 (cité d'après P. Valéry, *Tel quel*).

245 *Idem*, *Texte et idéologie...*, p. 60.

*aux valises* en témoignent suffisamment : « J'aurais dû sauver le monde. Au moins tenter de le faire. Un échec généreux vaut-il mieux qu'une belle réussite ? Les pompes d'orgueil sont funèbres. Je suis triste. La pyramide est renversée » (26, p. 1274). Le Père, dans *Voyages chez les morts*, dit, à son tour, que « personne n'a réussi à rien faire, [car] le monde n'est à personne, le monde est à Satan, si Dieu ne le lui arrache de ses mains, Il est le seul à pouvoir donner un sens à la création que Satan a salie et barbouillée, et cassée. Tout cela sera peut-être lavé et réparé et on y comprendra quelque chose » (27, p. 1301). Les personnages ionesciens essaient pourtant d'agir car « l'essai porte son but en lui-même » (21, p. 842). Le problème du savoir-faire occupe la place centrale dans tout le commentaire évaluatif concernant le personnage. Nous allons nous limiter à la présentation des exemples les plus typiques et les plus développés, bien qu'il faille noter que leur nombre est vraiment considérable.

Commençons par l'analyse du cas des Vieux dans *Les Chaises*. Leur vie et toute leur activité consiste à recommencer quotidiennement les mêmes jeux, à évoquer le passé et leurs projets échoués. Quoique la Vieille vante la qualité de la vie de son mari, en constatant que c'est « une vie modeste mais bien remplie... deux heures par jour, il travaille à son message » (6, p. 153), nous pouvons hésiter sur l'objectivité de sa constatation. Rappelons que le Vieux lui-même avoue qu'il était « le collectionneur de désastres, le paratonnerre des catastrophes » (6, p. 175). Pour donner un sens à sa vie, il veut donc transmettre un message. N'ayant pas assez de talent, il décide d'engager un orateur de métier. Pourtant, ses efforts sont vains, car cette démarche, elle aussi, finit par un échec. Le savoir-faire manqué semble concerner aussi l'Orateur qui, malgré ses efforts désespérés, est incapable de réaliser le projet des Vieux (nous reviendrons à ce problème, en examinant le savoir-dire des personnages ionesciens).

*Victimes du devoir* offrent aussi un matériel intéressant pour réfléchir au problème du savoir-faire. Tout au début, nous pouvons nous demander si l'impossibilité de se souvenir de Mallot est, chez Choubert, une question de sa volonté ou plutôt il s'agit de son incapacité qui est indépendante de lui. Selon le Policier, la situation est claire, Choubert est paresseux, et il ne veut pas se souvenir de Mallot : « Tu ne veux pas ! [...] Il faut vouloir, tu peux bien ! » (9, p. 244), l'accuse-t-il et ajoute : « Ce n'est que de la mauvaise volonté de sa part » (9, p. 245). L'opinion de Madeleine confirme ce point de vue. Selon elle, Choubert « a toujours été paresseux. Il n'arrive jamais à rien » (9, p. 232). Toutefois, Choubert se défend : « Je ne peux pas... » (9, p. 214), dit-il et ajoute : « C'est pas ma faute... » (9, p. 237).

Le cas d'Amédée est semblable à celui de Choubert. Il cherche toujours des explications : « Je n'ai pas d'inspiration. Avec ce qui pèse sur

la conscience... la vie que nous menons... l'atmosphère n'est guère favorable » (11, p. 266), constate-t-il et ajoute : « je ne peux pas travailler, je ne peux pas travailler ! Je n'ai pas les conditions normales du travail intellectuel » (11, p. 274). Sa femme ne le comprend pas ; selon elle, il est « têtu, incorrigible » (11, p. 272). Bien qu'il lui promette de travailler, il ne fait que chercher des excuses pour ne pas écrire et « rester là à ne rien faire » (11, p. 274). Les reproches de Madeleine contribuent à mettre en relief l'impuissance du savoir-faire de son mari. Selon elle, « il est bon à rien » (11, p. 336) et « il ne peut rien faire de bon tout seul » (11, p. 337). Amédée est, pour elle, un auteur dramatique manqué. Depuis plusieurs années, il n'arrive pas à écrire<sup>246</sup> : « ça n'a pas l'air d'avancer. Tu en es toujours à la première scène. Tu ne la termineras jamais ! » (11, p. 266), le critique-t-elle. Elle se moque de ses efforts : « vas-y, travaille, écris tes chefs-d'œuvre !... » (11, p. 267), dit-elle malicieusement. Selon Madeleine, il n'a pas d'initiative ; il est « paresseux, indolent, désordonné » (11, p. 292) ; elle lui reproche aussi un manque de conséquence : « Tu entreprends toujours un tas de choses que tu n'achèves jamais. Tu abandonnes tes projets. Tu lâches tout » (11, p. 292).

Quant au savoir-faire des personnages de *Tueur sans gages*, Bérenger loue d'abord le savoir-faire de l'Architecte : « Je tiens à vous féliciter » (16, p. 472), dit-il ; « c'est concret, palpable, solide. Votre méthode est la bonne, vos précédés sont rationnels » (16, p. 482). L'Architecte lui-même mentionne, avec fierté, tous les détails de son entreprise : « C'est calculé, c'est fait exprès. Rien ne devait être laissé au hasard dans ce quartier » (16, p. 473). Il souligne plusieurs fois le rôle « de la tech-ni-que ! » (16, p. 476). Pourtant, malgré les apparences, l'Architecte ne réussit pas à réaliser son projet car, comme il le dit lui-même, « le danger n'est pas écarté » (16, p. 487). Bien que Bérenger lui propose quelques solutions, l'Architecte constate, résigné : « techniquement, cela n'est pas possible » (16, p. 495). Son projet échoue, parce que l'Architecte est inapte à empêcher le mal : « nous faisons tout ce que nous pouvons » (16, p. 490).

Bérenger, à son tour, veut se charger du « devoir-faire » délaissé par l'Architecte : « Il faut faire quelque chose ! Il faut, il faut, il faut ! » (16, p. 496), crie-t-il. Tout d'abord impuissant, dès qu'il trouve la clé du mystère dans la serviette d'Édouard, il commence à croire à la possibilité d'arrêter le criminel : « Nous avons là sa profession de foi, sa doctrine...

---

246 Rappelons qu'Amédée écrit, comme il le précise lui-même, « une pièce dans laquelle [il prend] le parti des vivants contre les morts. [...] [Il est] pour l'engagement, [il croit] au progrès [...]. Une pièce à thèse contre le nihilisme, pour un nouvel humanisme, plus éclairé que l'ancien » (11, p. 323).

[...] Nous pouvons le faire arrêter » (16, p. 515), dit-il. Il est persuadé non seulement de son savoir-faire, mais aussi de son pouvoir-faire :

Regardez-moi, [dit-il au Tueur], regardez comme je suis plus fort que vous. D'une chiquenaude, d'une chiquenaude, je peux vous faire tomber. Je vous mets dans ma poche. M'avez-vous compris ? Vous-ne-me-fait-tes-pas-peur ! Je pourrais vous écraser comme un ver de terre (16, p. 528), dit-il.

Il y croit jusqu'au bout, en criant : « je vais t'abattre, après je te foulerai aux pieds, je t'écraserai... » (16, p. 535). Puis, il commence à hésiter : « que ma force est faible contre ta froide détermination... » (16, p. 535), avoue-t-il pour, finalement, capituler, en constatant : « Mon Dieu, on ne peut rien faire ! » (16, p. 535).

*Délire à deux* montre également l'échec du savoir-faire des personnages, surtout celui de Lui. C'est Elle qui le souligne particulièrement. Pour elle, Lui échoue en tant que mari et en tant qu'homme, surtout en confrontation avec son premier mari. C'est pourquoi Elle accentue plusieurs fois que Lui n'est qu'un séducteur. Sa première réplique nous fournit déjà cette information : « La vie que tu m'avais promise ! Celle que tu me fais ! J'ai quitté un mari pour suivre un amant. Le romantisme ! Le mari valait dix fois mieux, séducteur ! » (18, p. 641). Selon elle, Lui est « la personnification de la malchance » (18, p. 651) ; elle le lui dit ouvertement : « Les sorties que tu trouves sont toujours mauvaises » (18, p. 657). Contrairement à son premier mari, Lui n'a pas non plus de métier. Pour elle, c'est un attribut très important. Lui n'est pas non plus doté d'un savoir ni d'une expérience suffisante pour faire des travaux de rénovation à la maison. Elle lui reproche qu'il est, avant tout, incapable de changer leur situation, d'apprendre par la pratique : « Les expériences de la vie ne te servent à rien. Elles te rendent philosophe » (18, p. 659), conclut-elle.

Au début du *Piéton de l'air*, Bérenger est présenté comme un personnage dépourvu de savoir-faire, épuisé et accablé par son impuissance littéraire. Il constate : « la critique me fatigue, mauvaise ou bonne [...], le théâtre me fatigue, les comédiens me fatiguent ; la vie me fatigue » (19, pp. 672–673). Il est parti pour l'Angleterre pour se reposer, « pour fuir le travail » (19, p. 670). Il avoue qu'il ne trouve aucune raison d'écrire ; l'activité littéraire qui « devrait être un passage vers autre chose [...] ne l'est pas » (19, p. 671). Par conséquent, il n'a rien à dire et cette évidence le paralyse. Bérenger est conscient de la nécessité du « renouvellement intérieur » (19, p. 672) et du besoin de trouver un nouveau message derrière lequel « il y aura quelque chose [qu'il ne connaît pas] encore mais qui se dévoilera peut-être... de lui-même... dans la fiction... » (19, p. 672). Il revendique la littérature qui est « une exploration intéressante » (19, p. 673). De

toute façon, il ne sait pas comment atteindre son but ; il ne connaît pas de moyens satisfaisants, c'est pourquoi il n'arrive pas à écrire.

*Le roi se meurt* montre aussi l'échec du protagoniste surtout sur le plan de sa volonté et de son savoir-faire. Au début, Bérenger est inconscient de sa situation ; il est même persuadé d'être doté non seulement de son libre arbitre, mais avant tout du pouvoir : « Je mourrai quand je voudrai » (20, p. 751), dit-il et ajoute : « J'y pense, et je guéris. Le roi se guérit lui-même » (20, p. 751). Bérenger n'écoute ni Marguerite ni Médecin qui ne veulent que lui révéler la vérité : « Vous avez perdu le pouvoir de décider seul, Majesté » (20, p. 751), constate son Docteur, tandis que la femme du roi ajoute avec force : « Tu n'as plus de pouvoir sur toi ; plus de pouvoir sur les éléments. Tu ne peux plus empêcher les dégradations, tu n'as plus de pouvoir sur nous » (20, p. 751). Cependant, Bérenger n'y croit pas et il n'y renonce pas : « je prouve que je veux, je prouve que je peux » (20, p. 753), constate-t-il. Il se révolte pour prouver, d'une façon empirique, que tous ont tort. Ses efforts sont quand même vains. L'impuissance de sa volonté est d'ailleurs soulignée plusieurs fois. Tout d'abord, Bérenger somme son Garde d'arrêter et d'enfermer dans la tour tous ses détracteurs. Son serviteur n'accomplit cependant pas l'ordre de son maître. Le roi ordonne donc que les têtes de ses traîtres tombent. L'effet de son entreprise est inverse. Marguerite le dit clairement : « Jamais la tête du Médecin n'a mieux tenu sur ses épaules, jamais elle n'a pas été plus solide » (20, p. 755). Même sa seconde femme, bien aimée, est inapte à le soulager. Bien qu'elle désire « réussir l'impossible » (20, p. 755), ses efforts finissent aussi par un échec. Le roi donne encore quelques ordres, mais toujours avec le même résultat. Selon Marguerite, la splendeur du règne de Bérenger I<sup>er</sup> appartient déjà à l'histoire, il est sur sa pente : « Finie la réussite. Tu dois t'en rendre compte » (20, p. 754), lui dit-elle. Toutefois, Bérenger ne capitule pas. Il ne veut pas mourir, il n'accepte pas son sort et ordonne que « le temps retourne sur ses pas » (20, p. 757). Il n'est pas préparé à sa mort. Alors, Marguerite lui reproche de se comporter « comme un écolier qui se présente à l'examen sans avoir fait ses devoirs. [...] Comme un comédien qui ne connaît pas son rôle le soir de la première [...] Comme un orateur qu'on pousse à la tribune, qui ne connaît pas le premier mot de son discours... » (20, pp. 759-760). Il lui manque donc un certain savoir-faire. Bref, il ne sait pas mourir. Bien que Bérenger crie qu'il ne cédera jamais, le Médecin aperçoit déjà le changement de son attitude : « puisqu'il dit qu'il ne le veut pas, c'est un signe qu'il va se résigner. Il met cette résignation en question. Il pose le problème » (20, p. 764). Finalement, Bérenger cesse de protester ; conscient de son état, il constate froidement : « Je meurs. Je ne peux pas. Je meurs » (20, p. 778). Le syndrome de la mort progresse. D'après le

Médecin, le roi « ne sait plus ce qu'il veut. Son cerveau dégénère, c'est la sénilité, le gâtisme » (20, p. 780). Bérenger devient indifférent, tout cesse de l'intéresser. Enfin, c'est Marguerite qui le guide. Elle lui conseille de tout oublier : « Renonce [...] à cet empire. Renonce aussi aux couleurs » (20, p. 795), lui dit-elle, afin qu'il ne ressente plus ni soif ni peur. Finalement, Bérenger se laisse guider par sa femme, en acceptant paisiblement son sort.

Jean, dans *La Soif et la Faim*, appartient également à ce type de personnages ionesciens auxquels il manque la compétence du savoir-faire. Non seulement il est inapte à atteindre ses buts, mais il n'est même pas capable de les préciser. D'ailleurs, dès le début, le personnage lui-même souligne son impuissance, en s'adressant à la femme en flammes : « Oui, je sais, tu me tendais les bras, tu criais, tu avais peur, tu avais mal. J'aurais bien voulu ; je n'ai pas pu. Pardonne » (21, p. 813). Le projet du voyage qu'il entreprend pour trouver le pays « où la loi [...] interdit de mourir » (21, p. 815) témoigne aussi de l'échec de son savoir-faire. La voie qu'il choisit est fautive. Jean ne connaît pas l'itinéraire, il ne possède pas non plus un savoir efficace pour y arriver, il erre. En conséquence, Jean n'est pas capable de retrouver sa plénitude. La recherche d'une femme mystérieuse, qui le guérira de son mal, est donc tout à fait justifiée. Il est persuadé que c'est elle qui va lui montrer un chemin exact et lui fournira le moyen de regagner son savoir-faire. Cependant, elle ne vient pas. Au troisième épisode, Jean à nouveau est confronté à son impuissance. Il ne trouve aucun moyen pour escalader le mur : « Je dois donc m'arrêter, je ne peux pas m'arrêter, comment passer outre ? » (21, p. 841), s'interroge-t-il.

Ionesco souligne également l'échec du savoir-faire des personnages dans *Jeux de massacre*. Dès que le mal apparaît, toute leur activité se limite à la recherche désespérée d'un moyen effectif pour vaincre la maladie et la mort. Tous cherchent un savoir-faire efficace. Ils ne veulent pas accepter la vérité qu'« il en est ainsi pour rien » (23, p. 995). Chacun cherche son propre savoir-faire pour éviter la contamination. Chacun y croit. À titre d'exemple, évoquons le cas du Maître de la maison qui ordonne à ses domestiques de purifier et désinfecter tout. Il est persuadé qu'il possède « les parfums qui purifient » (23, p. 976). Il croit aussi que « la distance [...] hygiénique » (23, p. 977) et sa propre volonté le protègent : « si vous ne le voulez pas, le mal n'entrera pas dans cette maison » (23, p. 978), explique-t-il. Pourtant, un moment plus tard, il est déjà mort. Nous trouvons une situation analogue dans la cinquième scène où le Premier Bourgeois est persuadé que « rien ne [lui] arrivera à [lui]. Ni à [sa] famille » (23, p. 985), qu'il est à l'abri. Il croit que son savoir-faire, qui le protège, résulte de sa prudence et de sa méfiance. Sa sécurité n'est qu'illusoire.

Il doit enfin accepter qu'il n'y a aucun médicament pour lui, et que, lui aussi, n'est qu'« un homme mort » (23, p. 987).

Quels que soient les efforts des personnages, chaque solution est manquée, même la « science est impuissante » (23, p. 1013). Le Fonctionnaire l'aperçoit et l'avoue d'ailleurs tout au début : « Nous ne connaissons pas de remède au mal. Nous pouvons essayer de le limiter » (23, p. 974). Il est convaincu qu'ils sont « pris comme dans un piège » (23, p. 973). Les paroles des médecins le confirment. Ceux-ci avouent explicitement qu'ils ne sont pas capables de guérir les malades : « Nous ne savons pas ce que c'est. C'est une épidémie étrange. Il n'y a pas de signes précurseurs. Nous ne pouvons soigner personne. Et les autopsies ne donnent rien » (23, p. 983). Toute l'action est donc inutile. Les médecins sont conscients que la mort concerne même ceux qui s'opposent à cette vérité et qui la traitent en tant qu'exception : « Vous ne voulez pas prendre la mort en considération. C'est elle qui nous prend en considération. Nous ne pouvons pas l'empêcher » (23, p. 1016), constate le Premier Docteur. La recherche désespérée du savoir-faire finit donc par le fiasco général.

Le dramaturge accentue aussi le manque de savoir-faire chez le Personnage dans *Ce formidable bordel !* Au début, nous apprenons qu'il « n'était pas un bon employé » (25, p. 1117). Selon Jacques, son incompetence résulte de sa paresse, c'est pourquoi sa retraite n'est pas « une grande perte » (25, p. 1117) pour l'entreprise. L'incompétence du Personnage ne concerne pas uniquement son travail. Il est également « maladroit » en relations avec les autres. Il est inapte, par exemple, à extérioriser sa reconnaissance envers le Patron pour s'acquitter de sa « dette morale » (25, p. 1118). Il ne sait pas se battre ni se défendre. Agnès utilise un euphémisme et constate que celui-ci est « inoffensif » (25, p. 1169). En confrontation avec le Révolté, le Personnage apparaît visiblement impuissant.

L'Homme aux valises ne possède pas non plus la compétence du savoir-faire, ce que dévoile déjà le Peintre, en s'adressant à lui : « vous ne pouvez rien faire, déposez donc vos bagages sur la rive et attendez » (26, p. 1207). On a une scène analogue, lorsque le Premier Homme se trouve à l'hôpital-prison et demande désespérément ce qu'il peut faire pour en sortir. Cette fois-ci, c'est le Vieillard qui lui dit : « Attendez, que l'on vienne ouvrir » (26, p. 1260). Tous les efforts du protagoniste sont donc vains. Il faut ajouter que le Premier Homme n'exerce aucun métier. Il n'est qu'« un existant » (26, p. 1256). Bien qu'il tâche de porter sa valise, bien qu'il répète avec obstination : « Je la porterai moi-même » (26, p. 1207), en rejetant toute aide, en réalité, cet effort l'épuise. D'ailleurs, il ne cache pas son échec : « Je n'ai jamais réussi à être un vrai touriste » (26, p. 1240), constate-t-il. Toute la douzième scène accentue le fiasco du savoir-faire

du protagoniste. Il est incapable même de téléphoner. Tantôt il se trompe, en choisissant le numéro, tantôt il ne remet pas le jeton, tantôt les lignes qu'il choisit sont occupées. Finalement, il n'a plus de jeton. Malgré ses efforts, il n'arrive pas à améliorer son sort. Lorsqu'il se trouve à un hôpital psychiatrique, il répète : « Je veux sortir » (26, p. 1263), « Je veux mon visa » (26, p. 1263), mais sans résultat.

Le manque de savoir influe finalement sur le savoir-faire du protagoniste de *Voyages chez les morts*. Ce dernier avoue que pendant toute sa vie, il a dû lutter contre sa paresse (27, p. 1336). La pièce présente sa quête infinie de la Mère. Le protagoniste ne connaît pas son adresse ; en conséquence, il ne sait pas non plus où il peut la retrouver ; c'est pourquoi il erre. Jean trouve toujours des explications pour ne pas arriver à son but : « J'ai des circonstances atténuantes » (27, p. 1327), assure-t-il. Il le répète plusieurs fois au cours de la pièce. Jean ne sait qu'attendre ; il y est toujours prêt ; il le dit ouvertement : « Je peux attendre » (27, p. 1297). Bien qu'il essaie d'aider financièrement sa famille, en réalité, il ne fait rien. L'activité de Jean se limite à attendre son Père. Parfois, il répète désespérément : « Que faire, que faire » (27, p. 1329), mais il n'obtient aucune réponse précise. Jean se trouve dans une situation analogue, lorsqu'il apprend la mort de sa mère : « Donne-moi quand même le livre où il est écrit ce qu'il faut faire pour quelqu'un qui vient de mourir » (27, p. 1335), demande-t-il à son Père. Jean veut donc agir, mais il n'a pas de moyens ; il ne dispose d'aucune indication. Tantôt il ne sait pas ce qu'il faut faire, tantôt il pense qu'il n'y a « plus rien à faire » (27, p. 1336). Le manque de savoir-faire devient donc évident. Jean avoue enfin à son Père que tout ce qu'il a fait n'est que « de la paille, de la paille pourrie » (27, p. 1301).

L'impuissance des personnages ionesciens et leur savoir-faire manqué résultent, entre autres, de leur manque de pouvoir. Autrement dit, les personnages ionesciens n'ont pas de moyens pour agir « conformément à leur vouloir »<sup>247</sup>.

### 1.5.3 Savoir-dire

Passons maintenant à l'analyse du savoir-dire pour porter un jugement sur l'état des compétences langagières des personnages ionesciens. Selon Hamon, « le maximum de puissance du personnage coïncide [...] avec [...] une "prise de parole" du personnage, avec sa maîtrise du langage et

---

247 Ph. Hamon, *Le personnel du roman...*, p. 260.

À la question du vouloir des personnages ionesciens, nous reviendrons encore dans la deuxième partie intitulée : « Les fonctions des personnages ionesciens ».

des moyens de communication »<sup>248</sup>. Il ne faut pas oublier que « chaque fois qu'un personnage [...] ouvrira la bouche pour lire ou dire quelque chose [...], un discours d'escorte évaluatif [...] pourra venir apprécier sa parole »<sup>249</sup>. En marge, nous pouvons ajouter que le problème du langage des personnages ionesciens a été plusieurs fois analysé par de nombreux critiques<sup>250</sup>. N'oublions pas non plus que le dramaturge lui-même s'est souvent exprimé sur cette question<sup>251</sup>.

---

248 Ph. Hamon, *Le personnel du roman...*, pp. 262–263.

249 *Idem*, *Texte et idéologie...*, p. 25.

250 À titre d'exemple, rappelons quelques opinions répandues : « À quoi s'amuse cet Ionesco ? À démolir le langage à coup de répétitions, d'énumérations, de chaînes de mots, d'automatismes, de proverbes truqués, de jeux de sonorités, d'enchaînements absurdes de calembours. Ionesco à la fois joue avec le langage et lui règle son compte : d'une part, il exploite toutes les possibilités linguistiques, à la Queneau, et il dénonce de l'autre la crise de la pensée dont le langage figé, désagrégé, n'est que le signe » (J. de Jomaron, *Le théâtre en France II de la Révolution à nos jours*, Armand Collin, Paris 1989, p. 416) ; Ionesco se méfie du langage, en le mettant en doute comme un instrument imparfait qui « par sa nature même, [...] dit trop ou trop peu, fige ce qui est passager, fausse ce qui est incertain, alourdit ce qui est flottant, cristallise ce qui est trouble » (E. Jacquart, *Le théâtre de dérision...*, p. 204) ; ou : « À entendre "parler" ainsi, on ne pouvait croire que l'auteur fût roumain, tant sa maîtrise était grande de tous les tics verbaux et lieux communs éculés, typiques de la petite bourgeoisie française » (G. Serreau, *Histoire du « nouveau théâtre »...*, p. 38) ; ou encore : « Ses personnages [...] utilisent les mots de tout le monde dans les formes de tout le monde ; ils ne maîtrisent plus le langage. Si bien que celui-ci finit par fonctionner seul, selon ses mécanismes propres. La machine parfois grince, se détraque, fabrique des monstres. Mais le langage "suit son cours". Hors des personnages, ou plutôt à travers eux, "on" parle, quelque chose se fait et se défait » (C. Abastado, *Eugène Ionesco...*, p. 233). De plus, selon Vernois, le dialogue, dans le théâtre d'Ionesco, est « frappé de mort et devient lui-même signe du néant » (P. Vernois, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco...*, p. 229). D'après Bigot, l'échec du cours d'arithmétique, dans *La Leçon*, est « avant tout celui du langage. Parce qu'ils ne s'entendaient pas sur le sens des mots, les deux interlocuteurs capitulent » (M. Bigot et M.-F. Savéan, *La Cantatrice chauve et La Leçon d'Eugène Ionesco...*, p. 134). Notons que cette liste pourrait être beaucoup plus longue. Finalement, il faut mentionner l'article de Brian Paul Maguire (B. P. Maguire, « L'Anti-théâtre : le langage », *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 1963, vol. V, c. 2, pp. 43–65). Soulignons encore que, d'après Annick Brillant-Annequin, le dramaturge conteste trois fonctions fondamentales du langage, à savoir la fonction psychologique, la fonction sociale et la fonction référentielle du langage (A. Brillant-Annequin, « Teatr absurdu: narodziny współczesnej estetyki », *Ruch Literacki* 1995, c. 4, pp. 495–494). Le problème de la destruction de la fonction référentielle du langage a été présenté dans l'un de nos articles (H. Chmiel-Bożek, « La disparition de la fonction référentielle du langage dans le théâtre d'Eugène Ionesco », *Kwartalnik Neofilologiczny* 2004, c. 4, pp. 517–529).

251 Ionesco révèle explicitement son projet de la destruction du langage : « s'attaquer à un langage périmé, tenter de le tourner en dérision pour en montrer les limites, les insuffisances ; tenter de le faire éclater, car le langage s'use, se sclérose, se

Quant au langage des personnages ionesciens, envisagé du point de vue de la conception de Hamon, le dramaturge doit se rendre parfaitement compte du fait que « la meilleure façon de disqualifier un personnage, c'est de le disqualifier dans un rapport au langage : soit en montrant qu'il ne "possède" pas la parole [...], qu'il n'en est ni le maître, ni l'origine, qu'il n'en est donc pas le "sujet" d'énonciation [...] ; soit en montrant qu'il ne devrait pas traiter les "sujets" [...] qu'il traite dans son discours »<sup>252</sup>. Ionesco discrédite le savoir-dire de ses personnages à tous les niveaux possibles, c'est-à-dire il disqualifie « deux catégories de compétences qui correspondent respectivement à ses capacités à produire un énoncé respectant les normes langagières (savoir langagier référentiel) et à saisir les paramètres de la situation concrète de son discours (savoir énonciatif ou compétence communicative) »<sup>253</sup>. Nous omettons, tout à fait consciemment, l'analyse de la « tragédie du langage »<sup>254</sup>, dans la *Cantatrice chauve*, où « le gâchis à la fin devient sans limites [et] le grotesque verse dans l'ineptie »<sup>255</sup>. C'est le cas cité et analysé déjà maintes fois, entre autres, dans les ouvrages cités dans la note ci-dessous<sup>256</sup>. En revanche, nous allons nous concentrer sur quelques autres exemples significatifs.

---

vide [...], c'est la fonction de tout "créateur" » (E. Ionesco, *Notes et contre-notes...*, p. 84) ; ou encore : « l'effort de tout créateur authentique consiste à se débarrasser des scories, des clichés d'un langage épuisé, pour retrouver un langage simplifié, essentialisé, renaissant, pouvant exprimer des réalités neuves et anciennes, présentes et inactuelles, vivantes et permanentes, et à la fois, universelles » (*Ibidem*, p. 134) ; pour conclure finalement : « après avoir désarticulé des personnages et des caractères théâtraux, après avoir rejeté un faux langage de théâtre, [...] il faut tenter de le réarticuler – purifié, essentialisé » (*Ibidem*, p. 20).

Dans *Notes et contre-notes*, Ionesco explique aussi la genèse de *La Cantatrice chauve* : « Il y a déjà quelques années, j'eus l'idée, un beau jour, de mettre, l'une à la suite de l'autre, les phrases les plus banales, faites des mots les plus vides de sens, des clichés les plus éculés que j'ai pu trouver dans mon propre vocabulaire, dans celui de mes amis ou, d'une manière plus réduite, dans des manuels de conversation étrangère » (*Ibidem*, p. 65). Cf. H. Chmiel-Bożek, *La « méthode » ionescienne ou comment enseigner et apprendre le français*, [in :] A. Grabowska, J. Graca (dir.), *Problemy współczesnej neofilologii. Wybrane zagadnienia*, Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Tarnowie, Tarnów 2013, p. 192.

252 Ph. Hamon, *Texte et idéologie...*, p. 144.

253 S. Bigot, *Les personnages et leur(s) savoir(s)*, [in :] D. Delbreil (dir.), *Le personnage dans l'œuvre de Raymond Queneau...*, p. 185.

254 E. Ionesco, *Notes et contre-notes...*, p. 159.

255 C. Abastado, *Eugène Ionesco...*, p. 61.

256 Pierre Larthomas aboutit à la même constatation, en soulignant que « le texte de *La Cantatrice chauve* [...] est trop connu, trop classique déjà, pour qu'on lui consacre un long commentaire » (P. Larthomas, *Le langage dramatique*, Presses Universitaires de France, Paris 1980, p. 244). Il rappelle aussi qu'à la fin de la pièce,

Notre première remarque portera sur les personnages des *Chaises*. Ceux-ci sont persuadés qu'il ont un « message » à transmettre. Ils le répètent l'un à l'autre : « tout n'est pas brisé, tout n'est pas perdu, tu leur diras tout, tu expliqueras, tu as un message... » (6, p. 146), constate la Vielle, ce que confirme son mari, en disant : « J'ai un message, tu dis vrai, je lutte, une mission, j'ai quelque chose dans le ventre, un message à communiquer à l'humanité, à l'humanité » (6, p. 147). Quel que soit son engagement, le Vieux est conscient de ses limites : « j'ai tant de mal à m'exprimer » (6, p. 148), avoue-t-il explicitement. Il cherche une solution, car il ne veut pas se résigner : « Ce n'est pas moi qui parlerai, j'ai engagé un orateur de métier, il parlera en mon nom » (6, p. 148). Pourtant, Ionesco ne se contente pas d'accentuer seulement l'incompétence langagière du Vieux. Son projet est beaucoup plus hardi. Lorsque l'Orateur apparaît enfin sur scène, « il fait comprendre à la foule invisible qu'il est sourd et muet ; il fait des signes de sourd-muet : efforts désespérés pour se faire comprendre » (6, p. 182). L'infirmité de l'Orateur anéantit donc totalement la possibilité du dialogue. D'ailleurs, son cas n'est pas isolé. L'incapacité langagière concerne aussi Bartholoméus dans *L'Impromptu de l'Alma*. Rappelons que les critiques exercent un métier où la parole joue un rôle fondamental ; toutefois, dans la pièce, ils se contredisent, en disant, par exemple : « Soyez Ionesco en n'étant plus Ionesco ! » (15, p. 458) ou : « plus on reste, plus on s'en va... » (15, p. 446) ; ils créent aussi des néologismes incompréhensibles : « costumidiste » (15, p. 462) ou « philosophicailleurs » (15, p. 463). Geneviève Serreau conclut : « Dans *L'Impromptu*, Ionesco tente, par les procédés comiques [...], de ruiner de l'intérieur le langage de certains critiques »<sup>257</sup> ; et il le réussit parfaitement.

Le savoir-dire de Bérenger, dans *Tueur sans gages*, est également manqué. Au début de la pièce, il l'avoue déjà : « Je m'exprime confusément, n'est-ce pas ? » (16, p. 478). Ainsi, le fiasco de son « dialogue » avec le Tueur

---

les personnages deviennent « la proie d'un délire verbal dont il convient de souligner les caractères. Les répliques elles-mêmes n'ont rien de compréhensible, et, sur le plan syntaxique, comportent les types les plus courants de phrases affirmatives ou jussives. Mais on est très loin de la conversation courante, essentiellement pour deux raisons : d'abord, du point de vue du sens, les répliques n'ont aucun rapport ni entre elles, ni avec la situation. Ensuite elles sont liées par la similitude des types syntaxiques et le jeu des sonorités ; d'où naît le rythme. Là, encore [...] les constructions, les mots s'appellent les uns les autres, comme si tout à coup les personnages ne maîtrisaient plus leurs propos, comme si le langage tout à coup se déroulait de façon autonome et perdait sa fonction de communication, devenait aussi gratuit que ces phrases des manuels de conversation qui ont servi à l'auteur de modèles. C'est ainsi qu'Ionesco tourne en dérision le langage parlé » (*Ibidem*, p. 244).

257 G. Serreau, *Histoire du « nouveau théâtre »...*, p. 51.

peut être considéré comme l'échec de leur savoir-dire ou plutôt du savoir-dire de Bérenger. Ce dernier a tort en croyant qu'il y a entre lui et le Tueur un lien inséparable, c'est-à-dire « un langage commun » (16, p. 533). Il convient de préciser que le Tueur ne répond que par des haussements d'épaules et des ricanements. Ainsi, malgré les efforts de Bérenger, les deux interlocuteurs ne peuvent pas se comprendre. Finalement, Bérenger doit renoncer, en constatant : « Le dialogue n'est pas possible avec vous ! » (16, p. 531).

L'échec de l'humanité, dans *Rhinocéros*, peut être également considéré comme un fiasco de savoir-dire. Voici les paroles de Bérenger adressées à Dudard, qui en témoignent :

J'en ai pas fait d'études ; vous, vous avez des diplômes. Voilà pourquoi vous êtes plus à l'aise dans la discussion, moi, je ne sais quoi vous répondre, je suis maladroit. [...] Mais je sens, moi, que vous êtes dans votre tort... je le sens instinctivement, ou plutôt non, [...] je le sens intuitivement, voilà le mot, intuitivement (17, pp. 617–618).

C'est pourquoi Bérenger cherche le soutien chez le Logicien qui est « un intellectuel subtil, érudit » (17, p. 618). Pourtant, c'est une démarche vaine. À l'aide de son propre langage, Bérenger ne peut pas convaincre Daisy. Selon elle, il n'a pas assez d'arguments. Bérenger est inapte également à persuader tous ceux qui se sont déjà transformés en rhinocéros. Il est conscient que « pour les convaincre, il faut leur parler. Pour leur parler, il faut [apprendre] leur langage » (17, p. 637), mais Bérenger doute que les rhinocéros communiquent, en se servant d'un langage intelligible. « Ils n'ont pas de langage » (17, p. 633), constate-t-il. Soulignons que, finalement, Bérenger ne sait pas non plus quelle langue il parle lui-même.

Bien que Bérenger, dans *Le Piéton de l'air*, fasse des efforts pour expliquer à sa famille une relation compliquée entre la réalité et l'Anti-Monde et décrire ce qui est, à vrai dire indescriptible, il se rend compte de ses limites, surtout des limites de son savoir-dire dont il n'a pas honte : « pour avoir des explications plus précises, il faudrait en demander à un homme de science. Moi, je suis incapable d'en dire plus » (19, p. 690), avoue-t-il. Son impuissance langagière est soulignée aussi par sa femme ; d'après elle, Bérenger parle sans réfléchir et sans précision, c'est pourquoi ce qu'il dit est vague : « Avec toi, [dit-elle] les mots ne veulent plus rien dire. On ne s'y reconnaît pas » (19, p. 698). Au fur et à mesure du développement de l'action, son incompetence devient de plus en plus perceptible. Finalement, Bérenger devient conscient de la perte totale de son savoir-dire. Bien qu'il essaie, il ne sait ni quoi dire ni comment le dire : « Que vous dire ? Que puis-je vous dire ? » (19, p. 732), répète-t-il.

La dégradation des compétences du protagoniste, dans la pièce *Le roi se meurt*, englobe aussi son savoir-dire. Déjà au début de la « cérémonie », le Docteur l'aperçoit et le fait savoir à Marie : « il ne peut plus parler, il est pétrifié. Il ne vous écoute plus. C'est un symptôme caractéristique. Médicalement, c'est très net » (20, p. 753). Ensuite, c'est Marguerite qui remarque qu'au lieu de prononcer « de belles phrases exemplaires » (20, p. 761), Bérenger ne répète que des banalités inspirées par sa peur ; « il beugle » (20, p. 761). C'est pourquoi Marguerite ordonne au Médecin d'apporter la chronique : « Nous lui prêterons les belles paroles des autres. Nous en inventerons au besoin » (20, p. 761). Quels que soient ses efforts, la perte de la compétence du savoir-dire du roi devient de plus en plus nette. Celui-ci est incapable d'exprimer ce qu'il sent au moyen du langage verbal : « Je meurs, vous entendez, je veux dire que je meurs, je n'arrive pas à le dire, je ne fais que de la littérature » (20, p. 769), dit-il. La perte de la compétence du savoir-dire progresse jusqu'au moment où le roi est capable seulement de prononcer des mots, mais il ne les comprend plus. En voici un fragment :

Le Roi : Marie ?

Marguerite (à Marie) : Tu vois, il ne comprend plus ton nom.

Juliette (à Marie) : Il ne comprend plus votre nom.

Le garde : [...] Le Roi ne comprend plus le nom de Marie !

Le Roi : Marie ! [...]

Marie : Il le prononce.

Le Médecin : Il le répète sans le comprendre.

Juliette : Comme un perroquet. Ce sont des syllabes mortes (20, p. 789).

Le langage du roi, réduit à la répétition des syllabes connues, perd totalement sa signification. Ce n'est plus le langage qui « ne veut plus rien dire »<sup>258</sup>, c'est plutôt un langage qui ne peut plus rien dire. Il devient un système imprécis qui s'use, qui devient vide. Le langage est inapte à traduire la pensée et les sentiments des personnages. Rappelons que, juste avant sa mort Bérenger, perd même la faculté de prononcer des syllabes. Le fait que le roi ne parle plus constitue l'un des signes de la mort qui approche. Marguerite constate : « Et voilà, tu vois, tu n'as plus la parole » (20, p. 796) ; cela signifie qu'il est mort.

Le savoir-dire n'est pas non plus le côté fort du protagoniste de *Ce formidable bordel !* car, généralement, celui-ci se tait. Les paroles de Lucienne le confirment : « Tu n'as jamais beaucoup parlé. Mais, tout de

---

258 E. Ionesco, *Notes et contre-notes...*, p. 108.

même, de temps en temps, tu disais quelque chose » (25, p. 1127). Cependant, au moment où Lucienne lui demande s'il veut son adresse, et plus tard, lorsqu'elle lui pose la question s'il se sent malheureux, celui-ci est incapable de lui répondre. Il continue à se taire, même lorsqu'elle lui ordonne désespérément : « Dis. Parle » (25, p. 1127). Au moment où elle le quitte, le Personnage essaie de lui dire quelque chose, mais il ne finit pas son propos : « Je... Je... » (25, p. 1128), prononce-t-il seulement. À l'occasion Lucienne vante les avantages des paroles écrites : « Je n'aurais pas dû te dire ce que je t'ai dit. J'aurais mieux fait de te l'écrire. On réfléchit mieux quand on écrit. On explique mieux les choses » (25, p. 1127), lui dit-elle, en lui demandant enfin : « Écris-moi. Je crois que tu m'écriras » (25, p. 1128) pour, après un moment, ajouter avec résignation : « Oh, je ne le crois pas vraiment » (25, p. 1128). Finalement, elle ne compte plus ni sur les paroles prononcées par le Personnage ni sur celles qui sont écrites. Quant à Agnès, elle aperçoit aussi l'incompétence du Personnage : « vous ne savez pas vous expliquer » (25, p. 1174), constate-t-elle. Généralement, il lui répond en faisant « oui de la tête » (25, p. 1182). Plus tard, le Personnage ne réagit plus à ses questions, même les plus fondamentales, lorsqu'elle lui demande, par exemple, s'il est heureux. Les didascalies accentuent le « silence du Personnage » (25, p. 1184).

L'incompétence du savoir-dire est aussi propre à l'Homme aux valises. Il faut insister pourtant sur le fait que le Premier Homme perd la capacité de parler au moment où le Policier lui pose la question sur le sens de son voyage. À la question « pourquoi » (26, p. 1234), l'Homme aux valises répond seulement « je ne comprends pas » (26, p. 1234). Il semble donc que celui-ci oublie sa langue. Pourtant, de l'autre côté, nous pouvons supposer qu'il ne sait pas s'exprimer et qu'il préfère, par conséquent, que le Policier traduise ses pensées. Rappelons que lorsque le Policier exprime les désirs du Premier Homme, en disant que celui-ci « est venu dans le but de savoir des choses cachées, secrètes » (26, p. 1235), ce dernier retrouve, au moins partiellement, sa compétence oubliée : « Je n'ai pas tout à fait oublié la langue » (26, p. 1235), avoue-t-il. Lorsque le Deuxième Policier se met à traduire ses paroles, il le fait tout à fait à l'inverse des intentions du protagoniste. En jonglant habilement avec certaines expressions ambiguës, il fait du Premier Homme l'« ennemi de l'autorité » (26, p. 1236) et le représentant de la politique opposée. Bien que le Policier lui explique enfin le chemin vers l'Ambassade, le Premier Homme est inapte à profiter de ces renseignements. Tout désespéré, il constate : « Je ne connais plus la langue du pays. C'est écrit aussi en latin. J'ai oublié le latin. Comment faire ? » (26, p. 1238). Il en résulte que l'impuissance du protagoniste affecte non seulement ses compétences inculquées de la naissance (on

pourrait dire même innées), mais aussi le savoir postérieur. Enfin, c'est son savoir-dire manqué qui est à l'origine de son errance. Les paroles du Premier Homme le confirment. Lorsque personne ne reconnaît l'Homme aux valises ni ne l'aide à trouver le chemin exact vers l'Ambassade, le protagoniste conclut : « Je n'ai pas su leur parler. Je n'ai certainement pas su leur parler » (26, p. 1242).

L'incompétence concerne aussi le savoir-dire de Jean, dans *Voyages chez les morts*. D'abord, le protagoniste oublie son ancienne langue maternelle, il oublie le roumain, même le roumain moderne. En ouvrant l'un des vieux livres, il constate : « Ce sont des caractères étranges, des hiéroglyphes. [...] C'est à peine compréhensible, ils sont même tout à fait incompréhensibles » (27, p. 1303). L'oubli de la langue détermine l'incompétence générale du protagoniste. Jean avoue :

Tous ces livres que je ne comprends pas. Cela doit être des livres où il est écrit ce qu'il faut faire quand on va mourir ou bien quand on vient de mourir, mais ce qui est écrit, est-il encore vrai ? Ce sont de vieux livres, ce sont des expériences déjà bien anciennes qu'on y décrit, bien anciennes, de toute façon, je ne les comprends pas, j'ai oublié la langue (27, p. 1308).

Le savoir-dire manqué influe aussi sur le savoir religieux du protagoniste. Les livres religieux en latin, qui contiennent toute la théologie, deviennent pour lui « à peu près incompréhensibles. Avant je les comprenais, j'ai oublié, je me suis séparé de la religion » (27, p. 1333), affirme Jean. Dans la dernière scène, son incompétence langagière devient totale. Jean lui-même l'aperçoit : « Je n'ai plus mon langage. Plus je dis, moins je parle. Plus je parle, moins je dis » (27, pp. 1357–1358). Il se contredit même : « Les énigmes ne meurent ni ne vivent. Je ne m'attendais pas à cela. Si, je m'y attendais » (27, p. 1357), constate-t-il. Le protagoniste se rend compte que ce qu'il dit n'a rien à voir avec ce qu'il voit et essaie d'exprimer. La destruction du langage utilisé par Jean commence à rappeler celle dans *La Cantatrice chauve*. Ainsi, le projet ionescien tourne en rond. L'incompétence et l'inefficacité deviennent donc une caractéristique permanente et fondamentale du savoir-dire des personnages ionesciens. À nouveau, Ionesco souligne la perte du pouvoir de ses personnages, incapables, cette fois-ci, de manipuler habilement des signes linguistiques.

#### 1.5.4 Savoir-vivre

Selon Philippe Hamon, « le personnage est, par excellence, comme "être social" en relation avec autrui »<sup>259</sup>. Il nous semble donc intéressant de ré-

---

259 Ph. Hamon, *Texte et idéologie...*, p. 185.

fléchir sur les compétences des personnages ionesciens, relatives à la médiation des lois, des rituels et des codes sociaux, n'oubliant pas que le rite, entre autres, reste un lieu privilégié « de polarisation, de regroupement et de concentration des systèmes normatifs »<sup>260</sup>.

En premier lieu, notons que le dramaturge attribue à ses personnages un certain savoir-vivre, mais il le réduit à une compétence assez mécanique. Comme l'aperçoit Robert Jouanny, les conversations, malgré la structure très cohérente de chaque phrase prise isolément, ne parviennent pas souvent à établir un vrai dialogue entre les personnages : « insupportables formules de politesse, schémas traditionnels des bonnes manières, déroulement idéal des conversations mondaines. Mais là, tout est poussé jusqu'à l'absurde, jusqu'à la démence. Les conversations tournent à vide... », écrit-il<sup>261</sup>. L'un des exemples significatifs apparaît dans *Les Chaises*. Les Vieux respectent strictement des convenances à l'égard de leurs convives. Ils saluent ces derniers, ils les présentent les uns aux autres, ils les aident à s'installer sur les chaises. D'abord, c'est le Vieux qui dit : « Bonjour, madame, donnez-vous la peine d'entrer. Nous sommes enchantés de vous recevoir » (6, p. 150) et : « C'est un honneur étonnant pour moi... je.... je... je ne m'attendais pas... bien que... pourtant... bref, je suis très fier de recevoir, dans ma demeure discrète, un héros de votre taille... » (6, p. 153). Ensuite, les Vieux entreprennent une conversation mondaine sur le temps, le progrès et complimentent leurs invités pour leur élégance. Puis, c'est la Vieille qui s'adresse à la Dame : « Oh ! quel joli tailleur... un corsage tricolore... » (6, pp. 150–151). Parfois, ils leur proposent quelque chose à manger : « Vous prenez bien quelques biscuits... Vous n'êtes pas grosse... non... potelée... » (6, p. 151). Enfin, leur savoir-vivre se traduit par les remerciements finaux. Le Vieux dit : « Je m'adresse à vous tous, sans distinction d'âge, de sexe, d'état civil, de rang social, de commerce, pour vous remercier, de tout mon cœur » (6, p. 178).

Le savoir-vivre des personnages de *Victimes du devoir*, surtout au début de la pièce, s'inscrit dans la même lignée. Voici ce que dit 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 [...] Je suis vraiment navré de vous déranger » (9, p. 209). Dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, au moment où le Facteur rend visite aux époux, Madeleine dit : « Nous regrettons de ne pas vous offrir un verre de vin, monsieur, nous n'en avons pas à la maison » (11, p. 282). Plus tard, elle révèle les raisons de leur embarras lié

---

260 *Ibidem*, p. 108.

261 R. Jouanny, *La Cantatrice chauve, La Leçon d'Eugène Ionesco*, Hachette, Paris 1975, p. 26.

à la présence du cadavre dans leur maison : « Que vont dire les gens ! Que vont dire les gens ! » (11, p. 292), répète-t-elle, en avouant aussi sa crainte la plus cachée : « On nous montrera du doigt » (11, p. 291) ; tout cela prouve que l'observation des convenances est pour elle très importante.

Le savoir-vivre reste aussi une faculté assez importante, quoique plutôt mécanique, chez les personnages de *Tueur sans gages*. Ils prononcent facilement des formules de politesse. Par exemple, pendant la présentation de Dany à Bérenger, ce dernier, en tant qu'homme charmant, voulant offrir des fleurs à Dany, dit : « Et prenez ces violettes, au moins ! » (16, p. 485). Face à Édouard, il constate : « Votre présence me fait toujours plaisir » (16, p. 504). Après avoir appris la mort de Dany, Édouard, à son tour, réagit subitement, en présentant à Bérenger ses félicitations et ses condoléances : « Vous ne m'aviez jamais parlé de vos projets de mariage. Mes félicitations. Mes condoléances aussi » (16, p. 506).

Dans *Rhinocéros*, la compétence du savoir-vivre reste visible, quoiqu'elle ne soit pas exposée au premier plan. Les personnages savent se saluer et se présenter gentiment. Dudard, par exemple, suggère à Bérenger que les mots utilisés envers les rhinocéros ne sont pas convenables : « soyez plus polis. On ne parle pas de la sorte à des créatures... » (17, p. 619). Les personnages pensent souvent aux règles du savoir-vivre pour expliquer leur comportement. C'est la situation où Bérenger explique pourquoi il est allé à l'anniversaire de son ami : « Je n'ai pas pu refuser. Cela n'aurait pas été gentil... » (17, p. 543). Le comportement de Jean est analogue. En expliquant ses raisons d'aller avec les amis à la brasserie, il dit : « J'ai promis d'y aller. Je tiens mes promesses » (17, p. 559).

Il convient de dire que les personnages secondaires, dans *Le Piéton de l'air*, se caractérisent par une politesse parfois excessive. Ce sont surtout les Anglais qui soulignent l'importance de cette compétence, en l'expliquant à leurs enfants : « Ce n'est pas convenable. Il faut demander pardon à la dame » (19, p. 668) ; ou : « Veux-tu dire "I am sorry" ou je te donne la fessée » (19, p. 700) ; ou encore : « Ce n'est pas poli de te mêler de la conversation des grandes personnes » (19, p. 708). Les personnages en question savent non seulement apprécier le comportement honnête, en disant, par exemple : « Vous avez une petite fille bien élevée » (19, p. 669), mais aussi exprimer leur mépris à l'égard des attitudes incongrues : « Oh ! méchant petit garçon » (19, p. 668) ; ou : « Oh ! quel vilain petit garçon ! » (19, p. 669). Le savoir-vivre reste une compétence importante aussi pour Joséphine. Elle craint le ridicule, c'est pourquoi elle réprimande constamment son mari : « Soigne tes expressions, Herbert » (19, p. 733) ; « on te regarde. [...] Calme-toi. Ton exubérance est excessive » (19, p. 702) ; « tu donnes un très mauvais exemple [...] Cela n'est pas convenable » (19, p. 703). D'ailleurs, Joséphine

adresse les mêmes reproches à l'égard de sa fille : « Tais-toi. Tu es folle. On va se moquer de nous » (19, p. 703).

Le Frère Tarabas, dans *La Soif et la Faim*, est doté d'un savoir-vivre exceptionnel. C'est Jean qui souligne ses qualités. D'après lui, le Frère est généreux et possède la vocation de l'amitié. Celui-ci ne le nie pas : « Nous aimons beaucoup accueillir des visiteurs chez nous » (21, p. 852), dit-il et ajoute : « Rien ne nous rend plus heureux que de recevoir des visites. Mangez à votre faim ; buvez à votre soif » (21, p. 856). Il s'excuse au nom de ses confrères (21, p. 857). Il leur reproche de ne pas respecter le protocole établi par le Frère Supérieur et leur rappelle qu'il « exige que l'on respecte les règles, les bonnes manières » (21, p. 871).

Les personnages de *Ce formidable bordel !* eux aussi, essaient d'être gentils, surtout au restaurant. Ils se proposent mutuellement à boire ; ils portent des toasts. « Les dames sont invitées. On est galant » (25, p. 1123), constate le Patron. Pourtant, il faut souligner que la compétence du savoir-vivre, si mécanique soit-elle, est souvent imprégnée d'une certaine fausseté. Le moment où le Personnage apparaît sur scène l'illustre bien. Après tant d'insultes que ses collègues ont prononcées sur lui, finalement, ils le reçoivent comme un vrai ami. Voici un fragment de dialogue qui illustre bien cette attitude :

Pierre : [...] Vous voilà, cher ami.

Jacques : C'est gentil de venir voir ses copains.

Le Patron : [...] Vous avez de la chance. Je vous félicite.

Lucienne : Je suis bien contente de vous voir.

Pierre : Nous sommes tous contents de vous voir.

Jacques : Nous sommes contents pour vous.

Pierre : Et c'est sincère, sans jalousie (25, p. 1120).

À ce propos, citons encore un fragment de *L'avenir est dans les œufs* où les Roberte apprennent la mort de Jacques grand-père. « Va donc présenter tes cordoléances » (5, p. 125), dit Roberte mère à sa fille, en commettant une faute de prononciation, et son mari ajoute : « Allons-y nous aussi, puisque maintenant nous sommes de la famille » (5, p. 125). Ensuite, nous assistons à une longue scène de présentation de « chaleureuses cordoléances » (5, p. 126) mécaniques, ainsi que des remerciements : « Mille fois merci ! Merci ! Merci ! Je n'y manquerai pas, merci ! Enchantée, merci ! » (5, p. 126). Les personnages de *L'avenir est dans les œufs* disent également des compliments et se félicitent. Ils se congratulent, lorsqu'ils aperçoivent les premiers œufs, ainsi qu'à des moments assez incongrus. Quand Jacques

mère gifle son fils, les parents Roberte répondent : « Oh, félicitations, madame, toutes nos félicitations » (5, p. 127).

Après avoir analysé les exemples ci-dessus, nous pouvons constater que le savoir-vivre mécanique tourne souvent en dérision. Cette démarche préméditée de Ionesco vise à discréditer cette compétence chez ses personnages. Rappelons que, selon Stéphane Bigot, « les règles du savoir-vivre font [souvent] l'objet d'un traitement parodique ou comique »<sup>262</sup>. Tel est le cas du savoir-vivre des personnages des *Salutations*. Ceux-ci sont dotés d'un certain savoir-vivre, ils se saluent d'ailleurs sans cesse, ce qui constitue une sorte de rite présent dans toute la pièce. D'après Emmanuel Jacquart, les personnages, « emportés par une mécanique implacable, se font mille et une politesses burlesques »<sup>263</sup>. Cependant, leur dialogue, comme le bien caractérise l'un des Spectateurs, n'est qu'un « prétexte pour un jeu d'acteur » (3, p. 81). Jacquart constate que « ce sketch est une curiosité, un exercice de style à la Queneau »<sup>264</sup>. Nous pourrions ajouter que c'est une parodie à la Ionesco, ce que confirment d'ailleurs les dernières paroles du Premier Monsieur : « Nous nous portons ionescamment » (3, p. 83).

Dans *Macbett*, nous trouvons également des fragments qui témoignent du poids accordé à la compétence du savoir-vivre. Généralement, tous les personnages se saluent gentiment. Il suffit de rappeler Banco et Macbett qui saluent Glamiss et Candor (24, pp. 1042, 1043), ou les salutations adressées au souverain : « Je vous salue bien bas, Votre Altesse » (24, p. 1057), dit Macbett. Les personnages savent aussi exprimer leur reconnaissance : « Nous vous remercions de toute notre âme [...] de toute notre âme qui se ferait damner pour Votre Gracieuse Altesse » (24, p. 1059), disent-ils à Duncan. Mais il y a des situations où les personnages oublient également cette compétence. Lorsque Banco appelle son soldat « maudit, merde, crétin » (24, p. 1055), Lady Duncan l'excuse et constate : « c'est tout à fait normal en temps de guerre. Les gens sont plus nerveux qu'en temps de paix, forcément, le principal c'est de gagner. Si quelques gros mots peuvent vous y aider, tant mieux » (24, p. 1055). Pour Lady Duncan, un soldat qui veut se donner la mort – pour ne pas la fatiguer pour rien – est « au moins [...] poli » (24, p. 1053). Ainsi, le savoir-vivre devient ridicule.

Les personnages épisodiques de *Voyages chez les morts* sont également dotés du savoir-vivre ; cela constitue une bonne occasion pour ironiser sur cette compétence. Tous les personnages savent bien ce qui est

---

262 S. Bigot, *Les personnages et leur(s) savoir(s)*, [in :] D. Delbreil (dir.), *Le personnage dans l'œuvre de Raymond Queneau...*, p. 179.

263 E. Jacquart, *Notice*, [in :] E. Ionesco, *Théâtre complet...*, p. 1505.

264 *Ibidem*, p. 1507.

convenable, ce qui ne les empêche pas d'être parfois grossiers. Voici un fragment de conversation :

Le Vieux Bonhomme : Il n'y a plus de terres inconnues depuis la découverte du pôle Nord.

La Dame : Il y a d'autres pôles Nord.

Le Vieillard : Ce sont les pôles Nord, les pôles Nord des autres manifestations de la divinité, je les connais tous et je vous dis merde à tous.

La Demoiselle : Ne soyez pas grossier, j'ai été élevée dans d'autres principes. Je n'ai encore tué personne (27, p. 1326).

Cependant on trouve également des exemples où le dramaturge prive ses personnages de la compétence du savoir-vivre. *Jacques ou la Soumission* offre un exemple intéressant de manque de cette faculté. Lorsque les Roberte apparaissent sur scène, les familles ne se saluent pas, elles veulent seulement conclure un marché. C'est pourquoi les Jacques traitent Roberte comme un objet à vendre. Ils la regardent successivement de près, la touchent ; enfin, ils la pelotent et flairent, tandis que les Roberte les y encouragent tout le temps. Enfin, ils s'insultent mutuellement : « C'est votre faute à tous ! bande de salauds ! » (4, p. 103), crie Roberte mère. Dans *L'avenir est dans les œufs*, nous trouvons des exemples analogues de grossièreté envers les proches. Tel est le cas, par exemple, de Roberte mère, qui s'adresse à son mari : « Calme-toi » (5, p. 118) ou de Jacqueline qui crie à son frère « Tais-toi » (5, p. 127), ou de Roberte père qui caractérise la mère Jacques en disant : « Elle est toujours à beugler. On ne lui demande pas son avis » (5, p. 118).

La scène de la visite de la tante Adélaïde, dans *La Soif et la Faim*, nous fournit également des informations sur la compétence du savoir-vivre des personnages. Ainsi, Jean ne reçoit pas sa tante d'une façon polie. Bien qu'il dise qu'elle ne les gêne pas du tout, il l'accuse des mensonges et souligne que, par exemple, sa « place n'est pas sur le canapé » (21, p. 805). La tante en est consciente : « Vous me détestez à cause de ma gloire » (21, p. 806), dit-elle. Celle-ci n'est pas gentille non plus : « Vous êtes fous tous les deux [...]. Vous m'avez toujours calomniée, toujours » (21, p. 811), leur reproche-t-elle.

Dans des situations difficiles, surtout lorsque leur vie est menacée, les personnages ionesciens perdent leur compétence du savoir-vivre. L'exemple de la dix-septième scène, dans *Jeux de massacre*, illustre bien cette thèse. Face aux actes de l'anthropophagie, l'un des personnages constate : « Tout est humain, voyez-vous, tout est humain. C'est à cause de la maladie que nous en sommes là. Nécessité objective. Autrement,

normalement, nous nous aimerions ou nous nous détesterions sans nous manger » (23, pp. 1029–1030).

La question du savoir-vivre est totalement contestée par les Révoltés dans *Ce formidable bordel !* Ils prônent « la révolution pour le plaisir » (25, p. 1164), en rejetant, en même temps, la politesse qui, selon eux, est une notion périmée : « La politesse est bourgeoise » (25, p. 1178), constate le Jeune Homme.

La compétence liée aux codes sociaux n'est pas le point fort des personnages créés par Ionesco. Souvent, elle est si mécanique qu'elle devient grossière. Le savoir-vivre des personnages ionesciens tourne souvent en dérision ou disparaît complètement.

### 1.5.5 Savoir-jouir

Passons enfin à la question du savoir-regarder ou du savoir-jouir du personnage ionescien. Nous allons nous concentrer plus particulièrement sur son regard qui est toujours accompagné « d'un commentaire évaluatif sur sa "compétence" à regarder, sur son savoir-voir »<sup>265</sup>. En principe, le dramaturge ne développe pas excessivement cette compétence de ses personnages. Ceux-ci révèlent assez rarement leurs impressions. Le savoir-jouir occupe donc une place mineure du point de vue quantitatif.

Paradoxalement, bien que les personnages ionesciens ne l'extériorisent pas souvent, ils sont assez sensibles à la beauté, ils aiment s'entourer d'objets d'art. Dans les didascalies de *L'avenir est dans les œufs*, nous lisons : « Le tableau "n'exprimant rien", sur le mur au fond, au milieu, est remplacé, à présent, par un grand encadrement contenant le portrait du grand-père Jacques, c'est-à-dire le grand-père Jacques lui-même » (5, p. 117). Les Vieux possèdent, eux aussi, un certain sens du beau. Lorsque la Belle et son mari leur offrent un tableau, ils remercient chaleureusement et constatent : « Oh ! comme c'est beau ! Merci, monsieur... » (6, p. 157) ; plus tard, ils ajoutent : « ... il est charmant, il est éblouissant » (6, p. 157) Enfin, le Vieux conclut : « Je suis très ému » (6, p. 157) et sa femme propose de l'accrocher au mur. Même le Nouveau Locataire se montre sensible à l'art, bien que ce soit une sensibilité à rebours. Il ordonne aux Déménageurs d'accrocher, dans sa pièce, les toiles qui représentent ses ancêtres. Ensuite, comme le précisent les didascalies, il « contemple les tableaux [...] d'un air satisfait » (12, p. 362). Enfin, il conclut brièvement : « C'est bien accroché » (12, p. 362). Ses goûts esthétiques semblent être bien déterminés, car il refuse catégoriquement d'accrocher un paysage d'hiver, appor-

---

265 Ph. Hamon, *Texte et idéologie...*, p. 106.

té par les Déménageurs : « Non. Jamais » (12, p. 363). Lorsque ces derniers retournent le tableau de sorte qu'on voit seulement « le dos du tableau, son cadre sombre, les ficelles » (12, p. 363), le Monsieur constate : « Ah, oui, c'est plus joli, plus sobre [...] Comme ça on ne verra plus rien » (12, p. 363). Lui, dans *Délire à deux*, est aussi l'un des personnages ionesciens sensibles à l'art et à la beauté, surtout, face à la statue de Vénus de Milo : « C'est la statue de la Beauté. J'aime la Beauté » (18, p. 654), constate-t-il. Pour cette raison, il regrette de ne pas pouvoir réaliser ses rêves concernant sa vie professionnelle, ou plutôt, artistique. Au cours de la pièce, il parle souvent de ses regrets : « Je ne suis pas n'importe qui [...]. J'avais des idées géniales, j'aurais pu les écrire, on me l'aurait demandé. J'aurais été un poète » (18, p. 645) ; ou : « j'aurais pu être sculpteur » (18, p. 654).

Dans *Le Piéton de l'air*, c'est surtout Marthe qui est présentée comme un personnage émotif et exalté. Pour elle, tout est beau, elle est enchantée par le paysage anglais : « comme elle est belle cette prairie » (19, p. 678), dit-elle. Elle montre à ses parents « le joli petit train. On dirait un jouet » (19, p. 683). Elle apprécie la tenue de sa mère et raconte, avec enthousiasme, la visite au magasin où elles ont vu « un beau sac [...] clair de couleur [...] avec des fleurs qui bougeaient, se fermaient, s'ouvraient, se renfermaient, comme de vraies fleurs » (19, p. 681). Son exaltation devient contagieuse. Ainsi, Bérenger souligne la beauté du paysage, en s'adressant à sa femme : « Regarde cette herbe, regarde, en face, les bois de l'autre côté de la vallée. Réjouis-toi... » (19, p. 682). Puis, tous les trois, comme le précisent les didascalies : « s'exclament tout simplement : Oh ! Ah ! regarde, comme c'est beau ! » (19, p. 686).

Bérenger, dans *Le roi se meurt*, est un personnage profitant de la vie et sensible à ses charmes. Il avoue qu'il aime « la musique de Mozart » (20, p. 773) et « le pot-au-feu ; avec des légumes, des pommes de terre, des choux et des carottes, qu'on mélange avec du beurre et qu'on écrase avec la fourchette pour en faire de la purée » (20, p. 776). Juste avant sa mort, il souligne encore la beauté et la merveille de la nature et de toute l'existence : « Tu marches, tu prends un panier, tu vas faire les courses. Tu dis bonjour à l'épicier. [...] Comme c'est merveilleux. [...] Extraordinaire, incroyable. Un conte de fées » (20, p. 775). Bref, les plaisirs de la vie ne lui sont pas indifférents, c'est pourquoi il ne voudra pas ou plutôt il ne saura pas y renoncer.

Dans *Jeux de massacre*, il y a un personnage que Ionesco dote aussi de la compétence du savoir-regarder et, à la fois, du savoir-jouir. Tel est le cas de la Vieille qui, malgré l'épidémie, est capable d'apprécier la beauté du paysage : « Il fait si beau aujourd'hui. Regarde le couchant. N'est-ce pas

que c'est beau. [...] Tout est beau. Même les égouts » (23, p. 1018), dit-elle à son mari.

Jean, dans *Voyages chez les morts*, lui aussi, possède un certain savoir-jouir ou plutôt un certain savoir-regarder. Surtout dans ses rêves, il voit les images des villes inattendues, toute neuves, très harmonieuses où les habitants se sentent bien, chez eux et « ont tout ce qu'il faut » (27, p. 1293). Il lui arrive de devenir soudain joyeux : « C'est vert, c'est beau, c'est ensoleillé, quelles couleurs, quelle lumière ! » (27, p. 1315), crie-t-il et ajoute encore plus tard : « Qu'il fait beau. [...] J'aime bien cette ville, avec la Seine au bord de la Tamise » (27, p. 1323). Généralement, il est sensible à la beauté de la nature : « Nous sommes entourés par les bois, les lacs, les montagnes. Ce qu'il fait beau ! » (27, p. 1324), explique-t-il et ajoute : « Vraiment quel beau temps, ça donne envie de chanter » (27, p. 1324). Jean sait apprécier également certains moments de sa vie : « C'est merveilleux de se reposer. C'est bon d'exister » (27, p. 1307). Nous apprenons également que « la contemplation est supérieure à la possession » (27, p. 1317), ce que Jean essaie de vérifier, en sentant l'odeur et en regardant les seins d'une femme allongée qu'il ne peut pas toucher.

Il en résulte que les personnages ionesciens sont sensibles à la beauté. C'est pourquoi ils veulent s'entourer de chefs-d'œuvre. Il ne faut pas oublier que l'accentuation du savoir-regarder ou du savoir-jouir constitue une bonne occasion de discréditer le personnage. Selon la conception de Philippe Hamon :

[...] le spectacle valorisé, mis en relief, valorise en retour le personnage-spectateur (focalisateur), donc tend à le mettre lui-même en relief en lui faisant dosser rétroactivement un certain nombre de compétences et de qualifications (sens du beau, émotivité devant la nature, compétence esthétique, etc.) traditionnellement valorisées<sup>266</sup>.

Ionesco y renvoie assez souvent. En ce qui concerne Bérenger, dans *Tueur sans gages*, Ionesco le présente en tant que personnage sensible à la beauté, mais le dramaturge discrédite en même temps son savoir sur l'art. La réaction de Bérenger sur l'architecture de la Cité radieuse le confirme : « Oh, la jolie maison ! la façade est exquise, j'admire la pureté de ce style ! Du XVIII<sup>e</sup> ? Non, du XV<sup>e</sup> ou fin XIX<sup>e</sup> ? En tout cas, c'est classique et surtout, que c'est coquet, que c'est coquet... » (16, p. 474), dit-il.

Rappelons encore le cas du Gros Monsieur. Déjà au premier coup d'œil, on voit que c'est un personnage plein de contrastes. D'une part, c'est un homme sûr de lui, une personnalité dominante, durcie par

---

266 *Ibidem*, p. 111.

les lois de la bourse, qui découvre, d'autre part, son « âme d'artiste » (14, p. 387), étant inaccompli et malheureux. « J'ai toujours eu le goût des arts : la bonne musique, la bonne littérature, la bonne peinture, le cinéma... » (14, p. 387) ; « Je suis avide de beauté. Ça me manque [...]. Mon goût pour les arts, je dirais même ma passion, je n'ai jamais réussi à la satisfaire. Moi qui, par ailleurs, ai tout réussi, je n'ai pas trouvé, par exemple, une femme qui m'eût compris, qui me comprenne, qui me comprendrait » (14, p. 389), dit-il. L'art devient donc pour lui une sorte de substitut de ce qui lui manque : « si je pouvais avoir l'image, la photo, le reflet de la beauté dans la maison » (14, p. 390), dit-il avec nostalgie et ajoute : « Une toile, c'est quand même une toile. Pourvu que ce soit une œuvre d'art, c'est tout ce que je demande ! Ça garnira le mur ; ça ornera un peu ce triste intérieur, il me sera moins pénible d'y vivre... » (14, p. 397). Il rêve du plaisir de « contempler un beau visage, une silhouette gracieuse » (14, p. 390). Il regrette même de ne pas avoir appris la peinture : « à présent, il est trop tard » (14, p. 414). Mais notons bien que l'art ne l'intéresse que « dans certaines limites financières, c'est un principe » (14, p. 393). Enfin, il conclut : « le prix d'abord, l'esthétique suit » (14, p. 393).

Dans *La Soif et la Faim*, Ionesco présente également des personnages sensibles à l'art et surtout à l'architecture. Cette fois-ci, le dramaturge dévoile leur ignorance, car ils ne sont pas capables de préciser ni l'époque ni le style du mur qu'ils contemplent. Pour le Monsieur : « c'est un monument du XII<sup>e</sup> ou XIII<sup>e</sup> siècle » (21, p. 835), tandis que selon la Dame, c'est « plutôt Renaissance » (21, p. 835). Elle en est persuadée, car elle s'appuie sur l'opinion de son ami. Elle discrédite le savoir de son mari en disant : « Tu as vu des centaines de monuments ; tu ne t'y connais toujours pas » (21, p. 835). La Dame conteste ouvertement l'opinion de son mari, selon qui, quel que soit le style du mur, il est quand même beau. D'après elle, son conjoint se trompe, car « c'est n'est pas beau du tout » (21, p. 835).

On peut conclure en disant que l'analyse du savoir reste une démarche capitale pour embrasser tout « l'effet-personnage » ionescien. Le dramaturge y renvoie souvent pour dévaluer non seulement la compétence, mais aussi la performance de ses personnages. Le personnage ionescien se perd dans le monde des connaissances ; son savoir se limite aux idées reçues et stéréotypées ; il ne maîtrise jamais un savoir particularisé ; malgré ses efforts, il reste ignorant. Il est dépourvu de compétences technologiques ; présenté le plus souvent en train d'effectuer un travail manqué, il ne l'achève jamais ; les buts qu'il se fixe restent toujours inaccessibles. Chaque personnage semble être caractérisé par sa maladresse. Le dramaturge ne lui donne la parole que pour le discréditer.

diter. Le personnage ionescien ne sait jamais s'exprimer, son savoir-dire reste toujours inefficace. Bien qu'il n'ignore pas l'étiquette, il ne sait pas jongler habilement avec les formules de politesse ; il le fait d'une façon mécanique, souvent dérisoire ou grossière. Seul le savoir-jour, quoiqu'il occupe une place mineure quantitativement, s'avère lui servir à confesser les émotions et lui donner l'occasion d'éprouver de rares moments de satisfaction.

## 1.6 Bilan

Ni l'analyse détaillée de l'étiquette sémantique des personnages ionesciens ni le passage à la conclusion de cette partie ne sont évidentes. Étant limités par la dimension de la présente monographie, nous avons réussi à rapprocher seulement quelques problèmes qui nous ont paru les plus importants, vu les méthodes choisies. Nous nous rendons compte qu'il existe encore beaucoup de questions à envisager, ce que nous avons parfois signalé au cours de notre propos. Souvent, il a fallu omettre certains aspects ou exemples secondaires, trop nombreux. Dans la seconde partie, nous aborderons encore le problème du fonctionnement, du rapport à autrui des personnages ionesciens, ce qui sans doute élargira la perspective de la perception des personnages. À présent, pour terminer cette partie de notre étude, nous proposons de dresser quelques conclusions.

Commençons par le signifiant des personnages ionesciens. Nous avons vu que, malgré les efforts, la majorité des personnages, sans division en principaux et secondaires, restent en quelque sorte anonymes. Même lorsqu'il semble que ceux-ci ignorent le fait d'être désignés par le nom de leur fonction, numérotés ou dotés d'une étiquette vague, les personnages ionesciens ne cessent de chercher leur identité, bien que ce soit souvent une démarche vaine. Nous avons même tracé le schéma du passage, typique de ces personnages, de la phase de l'ignorance vers la quête d'identité. Quel que soit le type d'anonymat qui les affecte, nous pouvons nous poser la question pourquoi Ionesco les condamne à ce sort. Est-ce que, comme dans le cas des personnages modianesques, « cette incertitude les rend plus fascinants puisqu'ils sont prêts à actualiser un

nombre infini des possibles »<sup>267</sup> ? Peut-être. Cette opinion semble d'ailleurs convergente avec celle, citée par Isabelle Daunais, selon qui « ne pouvoir vivre qu'une vie, c'est comme ne pas vivre du tout »<sup>268</sup>. Notons cependant que la difficulté liée à la question de l'identité n'affecte pas seulement les personnages ionesciens. Nous pouvons même dire que ce phénomène constitue, comme le constate Krystyna Modrzejewska, un trait différentiel propre au personnage dramatique du XX<sup>ème</sup> siècle<sup>269</sup>. D'après Edyta Uliasz, le personnage perd son identité, car il n'a pas le moyen d'être soi-même, il ne peut avoir une personnalité : « D'abord, la vie ne lui donne pas ce qu'il pourrait attendre. Ensuite, les autres, le regard des autres l'empêche de rester dans ce qu'il croit devoir être "lui-même". Et enfin... l'homme n'arrive pas à être lui-même »<sup>270</sup>. À ce propos, citons Daniel Bougnoux qui écrit : « Qui n'a deux, trois, cinquante hommes en lui ? [...] Cette indétermination revendique inconsciemment une vie générale totale, qui réaliserait les désirs et les possibilités anthropologiques »<sup>271</sup>. L'anonymat des personnages ionesciens découle donc des sources plus profondes et plus universelles. Selon Hamon, les effets déceptifs concernant l'étiquette sémantique du personnage, avec le problème de l'anonymat en tête, sont à l'origine de la « polyphonie évaluative » du personnage qui « le relativise et lui restitue une certaine ambiguïté »<sup>272</sup>. Ajoutons que ce procédé, trop généralisé, comme l'écrit Hamon, va « contre la lisibilité globale du personnage, et contre le "sérieux" »<sup>273</sup>, ce qui paraît être déjà similaire avec l'idéal ionescien. Ionesco constate : « si l'on se prend trop au sérieux, il n'y a plus de liberté, c'est la prison, c'est l'étouffement. [...] On ne bouge plus, on est pris, on est collé aux choses, on n'a plus la distance nécessaire pour voir. Il faut être à moitié sérieux »<sup>274</sup>. Hamon précise que « l'anonymat, ce n'est donc pas une simple perte d'étiquette [...], cela peut être le signe plus profond d'une perte de vouloir, d'une dépossession de

267 E. Uliasz, « Le personnage en quête d'identité »..., p. 72.

268 I. Daunais, « Le personnage et ses qualités »..., p. 24 (cité d'après M. Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*).

269 K. Modrzejewska, *Postać męska we francuskim dramacie XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2004, p. 207.

270 E. Uliasz, « Le personnage en quête d'identité »..., p. 73 (cité d'après R. M. Albérés, *Les hommes traqués*).

271 D. Bougnoux, *Le principe d'identification*, [in :] P. Glaudes, Y. Reuter (dir.), *Personnage et histoire littéraire...*, p. 191 (cité d'après E. Morin, *L'Homme et la mort*).

272 Ph. Hamon, *Le personnel du roman...*, p. 128.

273 *Ibidem*, p. 128.

274 E. Ionesco, *Journal en miettes...*, p. 62.

vouloir qui peut empêcher le sujet d'accéder au statut de sujet réel »<sup>275</sup>, ce que nous avons vu, chez Ionesco, en analysant surtout le savoir-faire de ses personnages. Le personnage ionescien n'arrive jamais ni au statut du « sujet compétent »<sup>276</sup> ni avant tout à celui du « sujet performant »<sup>277</sup>.

Nous devons ajouter, qu'en parlant de l'anonymat des personnages ionesciens, nous avons exclu la question de « la motivation »<sup>278</sup> des signifiants discontinus. Ionesco n'utilise pas souvent les procédés sur lesquels cette motivation pourrait jouer, notamment : les procédés visuels, acoustiques, articulatoires ou morphologiques dont parle Hamon<sup>279</sup>. La recherche de cette motivation pourrait d'ailleurs poser pas mal de problèmes. Selon Glaudes, « l'analyse onomastique doit se frayer un chemin entre deux écueils également redoutables : ignorer les effets de sens produits par le nom ou les surestimer par des interprétations dont l'ingéniosité ne garantit pas toujours sa pertinence »<sup>280</sup>. Quant à Hamon, il est d'avis que la recherche de la motivation « n'exclut pas des stratégies déceptives »<sup>281</sup>. Nous pensons que les exemples des désignations, attribuées aux personnages ionesciens, s'inscrivent bien dans la lignée de celles où la recherche de la motivation constitue une démarche vaine, sinon secondaire<sup>282</sup>. C'est pourquoi nous l'avons omise d'une façon tout à fait

---

275 Ph. Hamon, *Le personnel du roman...*, p. 134.

276 A.-J. Greimas, *Les actants, les acteurs et les figures*, [in :] C. Chabrol (dir.), *Sémiotique narrative et textuelle...*, pp. 164–165.

277 *Ibidem*, p. 165.

278 En raison des dimensions limitées de notre étude, il a fallu omettre le problème auquel Hamon consacre beaucoup d'attention (Ph. Hamon, *Le personnel du roman...*, pp. 110–128).

279 Selon Hamon « le lecteur a presque toujours tendance à isoler, à l'intérieur du nom propre, des radicaux, suffixes, préfixes, morphèmes divers qu'il analysera, par rétroaction, en fonction du signifié du personnage ou qui, inversement, lui serviront, s'il les reconnaît d'emblée, de référence prospective, d'horizon d'attente pour "prévoir" le personnage : suffixes [...] connotés péjorativement [...], l'article [...], la particule [...], le titre [...], le redoublement expressif [...], certains prénoms culturellement valorisés [...], le prosaïsme d'état civil [...] fonctionnent comme autant de signaux renvoyant à tel ou tel contenu moral, esthétique, caractériel, idéologique, stéréotypé... » (Ph. Hamon, *Le personnel du roman...*, p. 149).

280 P. Glaudes, Y. Reuter, *Le personnage...*, p. 63.

281 Ph. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, [in :] G. Genette, T. Todorov (dir.), *Poétique du récit...*, p. 150.

282 Il existe bien sûr des essais visant à expliquer certains noms qui apparaissent dans le théâtre ionescien. À titre d'exemple, nous pouvons citer quelques interprétations des désignateurs qui apparaissent dans *La Soif et la Faim*. Emmanuel Jacquart suggère, par exemple, les consonances chrétiennes dans le choix de leurs prénoms bien qu'il souligne, en même temps, que le dramaturge veille à ne point

consciente. D'ailleurs le dramaturge lui-même avoue qu'il a choisi les noms de ses personnages « un peu par hasard », « inconsciemment, ou mi-inconsciemment », car « il y a des choses qui nous viennent d'on ne sait où, et que l'on connaît sans savoir qu'on les connaît »<sup>283</sup>.

Passons donc aux conclusions concernant la question du signifié du personnage ionescien. Quant à son portrait, nous pouvons constater, avec exactitude, que le texte ionescien n'est jamais « pressé » « à la succession aussi immédiate que possible, de l'apparition, de la description du personnage », ce que présuppose Hamon<sup>284</sup>. Bien au contraire, les personnages ionesciens ne sont jamais dotés d'un portrait complet. Tantôt Ionesco retarde le plus possible l'esquisse du portrait de ses personnages, tantôt il ne le définit guère, il le laisse en suspens. Quel que soit le choix du dramaturge, notons que les descriptions ne sont jamais données « en bloc, en coïncidence avec la première apparition »<sup>285</sup>. C'est pourquoi le dramaturge n'utilise pas de procédés qui tendraient à isoler, à objecti-

---

figer « ses personnages en figures allégoriques » (E. Jacquart, *Notice*, [in :] E. Ionesco, *Théâtre complet...*, p. 1749). Le prénom de Jean, selon le critique, renvoie donc aux « trois figures : l'auteur lui-même ("Ionesco" signifiant "fils de Jean") ; le disciple qui assista à la Passion et reçut la garde de Marie ; enfin, saint Jean de la Croix » (*Ibidem*, pp. 1748-1749). Les prénoms de la femme et de la fille du protagoniste témoignent aussi de l'analogie avec la Bible : « à l'instar d'une des saintes femmes qui assistèrent à la Passion du Christ, [écrit Jacquart] l'héroïne se prénomme Marie-Madeleine, et sa fille, Marthe, comme la sœur de Marie et de Lazare de Béthanie » (*Ibidem*, p. 1748). La symbolique biblique devient perceptible dans le prénom du frère Tarabas qui, selon Jacquart, renvoie à Barabbas.

Le nom de Bretcholl – « un mot valise » (S. Benmussa, *Eugène Ionesco...*, p. 37), comme le caractérise Simone Benmussa, renvoie ici à tout un autre contexte à savoir, à Bertolt Brecht, l'auteur maintes fois évoqué et critiqué par Ionesco. Dans la pièce, nous rencontrons aussi la tante Adélaïde – inspirée du personnage réel – de la tante Sabine du dramaturge, évoquée par Jacquart (E. Jacquart, *Notice*, [in :] E. Ionesco, *Théâtre complet...*, p. 1768) et par Benmussa (S. Benmussa, *Eugène Ionesco...*, p. 15) ; et enfin Tripp – le nom qui « rappelle volontairement "tripes", celui qui a faim » (*Ibidem*, p. 15).

Ionesco lui-même ne nie pas ces interprétations, mais il ne leur prête pas beaucoup d'attention. Parfois, il avoue même qu'il attribue des désignateurs à ses personnages d'une façon intuitive ou même inconsciente. Rappelons ce qu'il dit sur le choix du nom « Schäffer » : « J'ai eu une longue discussion à ce sujet avec mon jeune psychanalyste, qui était jungien. Chez les jungiens, la psychanalyse se fait dans la conversation, les rêves éveillés, etc. Il m'a demandé si je savais l'allemand. Je lui ai dit : "absolument pas". Lui savait très bien l'allemand puisqu'il était suisse. Il m'a dit : "Vous ne savez pas ce que veut dire Schäffer en allemand ! Cela veut dire berger" » (M.-C. Hubert, *Eugène Ionesco...*, p. 248).

283 *Ibidem*, p. 245-246.

284 Ph. Hamon, *Le personnel du roman...*, p. 157.

285 *Ibidem*, p. 161.

ver le portrait. Il n'en a pas besoin. S'il mentionne parfois quelques particularités physiques de ses personnages, il n'attribue à ce fragment du texte aucune autonomie ; le portrait ne possède jamais un caractère « détachable »<sup>286</sup>. Les informations sur l'aspect physique des personnages, si elles sont transmises, semblent apparaître par hasard, excepté celles qui figurent dans les didascalies initiales, mais qui restent souvent insignifiantes. Les portraits des personnages ne sont pas posés seuls, d'où la prédilection du dramaturge pour accentuer la ressemblance des personnages ou, au contraire, la qualification différentielle. De plus, le portrait ionescien est souvent mis en corrélation avec un autre portrait du même personnage, surtout lorsque le dramaturge accentue sa métamorphose.

En ce qui concerne la fonction du portrait ionescien, il n'est jamais « une pure et neutre description, une simple nomenclature de traits à fonction purement référentielle destinée à produire un simple vraisemblable narratif, mais c'est un endroit du texte où se surdétermine d'une part un système logique [...] et d'autre part un système évaluatif »<sup>287</sup>. En considérant le portrait ionescien comme un « faisceau de traits sémantiques simultanés et textuellement juxtaposés »<sup>288</sup>, nous constatons que cette juxtaposition ne prend presque jamais la forme d'un système logique, car selon le dramaturge, « la logique est en dehors de la vie »<sup>289</sup>. Par la contestation du principe de non-contradiction, le dramaturge favorise le manque d'organisation logique, d'où la prolifération des métamorphoses et l'apparition des monstres qui traversent librement le monde ionescien. En rejetant la logique, le dramaturge montre aussi sa prédilection pour l'in vraisemblance et avant tout pour l'ingéniosité. Ionesco précise :

Je ne veux avoir d'autres limites que celles des possibilités techniques de la machinerie. [...] On peut accuser l'auteur d'être arbitraire : mais l'imagination n'est pas arbitraire, elle est révélatrice. Sans la garantie d'une liberté totale, l'auteur n'arrive pas à être soi-même, il n'arrive pas à dire autre chose que ce qui est déjà formulé : je me suis proposé, pour ma part, de ne reconnaître d'autres lois que celles de mon imagination<sup>290</sup>.

Malgré cette ingéniosité, voire l'imprévisibilité, qui caractérisent le portrait ionescien, et malgré son caractère secondaire, si souvent observé, le portrait chez Ionesco assume quelques fonctions traditionnelles dont

---

286 *Ibidem*, p. 155.

287 *Ibidem*, p. 175.

288 *Ibidem*, p. 170.

289 E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve...*, p. 127.

290 *Idem*, *Notes et contre-notes...*, p. 32.

parle Hamon. Il arrive qu'il assume « la fonction anaphorique-cataphorique », c'est-à-dire qu'il pose un horizon d'attente lié au destin du personnage. Bien que l'avenir du personnage ionescien ne soit pas toujours prévisible, le portrait sert parfois à suggérer son sort. Comme exemple, rappelons la description des syndromes de la rhinocérite, de l'épidémie étrange qui affecte les personnages de *Jeux de massacre*, ou enfin, les derniers moments de Bérenger I<sup>er</sup>. De plus, malgré les apparences, le portrait ionescien remplit parfois « la fonction démarcative »<sup>291</sup>, autrement dit, il est capable de souligner la démarcation importante de l'action. Le cas du portrait de Roberte, dans *Jacques ou la Soumission*, en témoigne le mieux. La dernière fonction qu'on pourrait lui attribuer, serait « une fonction d'emphase, de mise en relief du personnage », qui est, selon Hamon, la plus importante<sup>292</sup>. Chez Ionesco, cette dernière fonction est souvent secondaire, vu tous les personnages médiocres et interchangeables qui dominent dans son théâtre.

Ionesco rejette consciemment l'accentuation de la psychologie chez ses personnages<sup>293</sup>. Ainsi, selon Yves-Alain Favre, les personnages ionesciens acquièrent « mieux une dimension universelle »<sup>294</sup>. C'est pourquoi nous avons écarté toute analyse psychologique ou personnaliste<sup>295</sup>, en nous concentrant, suivant le projet de Philippe Hamon, sur l'analyse des axes préférentiels. Passons donc à la synthèse de nos résultats. Nous avons envisagé le personnage ionescien par rapport au temps et à la norme psychique. Cette dichotomie des axes préférentiels, que nous avons distingués, n'est pas accidentelle. Ces deux axes dominent dans toute la création ionescienne. L'obsession de la mort<sup>296</sup>, la nostalgie du

---

291 Ph. Hamon, *Le personnel du roman...*, p. 184.

292 *Ibidem*, p. 183.

293 Cf. la note n° 60 dans l'introduction.

294 Y.-A. Favre, *Le théâtre de Ionesco ou le rire dans le labyrinthe...*, p. 31.

295 Hamon critique ouvertement ce modèle d'analyse qui confond, selon lui, « personne et personnage, expérience (réelle) et expérimentation (textuelle) » (Ph. Hamon, *Le personnel du roman...*, p. 11). François Mauriac aboutit à la même constatation : « les personnages [...] forment une humanité qui n'est pas une humanité de chair et d'os, mais qui en est une image transposée et stylisée. [...] Il faut se résigner aux conventions et aux mensonges de [l']art », écrit-il (F. Mauriac, *Le romancier et ses personnages*, Buchet/Chastel, Paris 1933, pp. 154-155).

296 Ce sujet est omniprésent dans toute l'œuvre ionescienne, non seulement dans ses pièces, mais aussi dans ses ouvrages théoriques et ses confessions (*Notes et contre-notes, Journal en miettes, Entre la vie et le rêve, Présent passé. Passé présent*), ainsi que dans ses interviews. À titre d'exemple, nous pouvons citer quelques fragments des confessions du dramaturge : « Quand les cloches sonnent pour un enterrement, je suis pris d'une angoisse mystérieuse, d'une sorte d'attrance. On connaît tous ceux

passé<sup>297</sup>, l'oubli<sup>298</sup>, quoique conjugués différemment, constituent des motifs constants du théâtre ionescien. Ainsi, ses personnages sont toujours limités dans le temps, condamnés à l'oubli, stressés, enfantins, excessivement sensibles, obsédés, bref anormaux. Nous pouvons même dire qu'« il paraît que [leur] vie ne serait pas possible s'il n'y avait pas les mystères et les angoisses et la peur et les frissons » (27, p. 1322). D'ailleurs, Ionesco constate explicitement que sa littérature est « névrotique », car elle « exprime la séparation entre la terre et le ciel. Tantôt, en effet, c'est la lourdeur, l'épaisseur, la terre, l'eau, la boue, tantôt c'est le ciel, la légèreté, l'évanescence »<sup>299</sup>, écrit-il pour ajouter encore que ce qu'il écrit est « donc

---

qui meurent » (E. Ionesco, *Journal en miettes...*, p. 10) ; « on ne peut rien savoir sauf que la mort est là qui guette ma mère, ma famille, moi... » (*Ibidem*, p. 30) ; « C'est surtout à la mort que je demande : "pourquoi ?" avec effroi. Elle seule peut fermer, elle seule fermera ma bouche » (*Ibidem*, p. 43) ; « Cette angoisse de tous les instants me saisit à la gorge. Comment ai-je encore peur de la mort... » (E. Ionesco, *Présent passé. Passé présent*, Mercure de France, Paris 1968, p. 59). Dans le dernier entretien, le dramaturge répète : « Je me dis avec horreur que je vais mourir. Je me dis avec une angoisse infinie que mourront ma fille, ma femme, et qu'il n'y a pas de merci, quoi qu'on fasse il n'y a pas de merci » (E. Ionesco, « Tout finit dans l'horreur (entretien inédit avec Gabriel Luceanu) », *Magazine littéraire* 1995, n° 335, p. 23). D'après Saint Tobi, « la littérature [...] devient, dans ce sens, le dernier moyen de l'homme Ionesco de s'opposer à sa propre mort. [...] Ionesco évoque la Mort pour se libérer de sa terreur » (S. Tobi, *Eugène Ionesco ou à la recherche du paradis perdu*, Gallimard, Paris 1973, p. 117).

297 La nostalgie du passé se manifeste à travers les souvenirs du dramaturge. Voici quelques exemples : « Dans quelles profondeurs chercher cette lumière ensevelie ? Plusieurs cycles de vie ont passé depuis. Des siècles et des siècles. Des siècles me séparent de moi-même » (E. Ionesco, *Présent passé. Passé présent...*, p. 36) ; « Je me souviens d'un matin très heureux, très lumineux où j'allais en habit du dimanche vers l'église. Je vois encore le ciel bleu, et, dans le ciel, la pointe de l'église. [...] C'est maintenant que j'essaie de m'expliquer pourquoi l'on se sentait tellement heureux. En ce temps-là, je vivais ce paradis » (E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve...*, p. 16) ; « il y a l'âge d'or : c'est l'âge de l'enfance, de l'ignorance ; dès que l'on sait que l'on va mourir, l'enfance est terminée. Comme je l'ai dit, elle a fini pour moi très tôt » (E. Ionesco, *Journal en miettes...*, p. 31).

298 Le leitmotiv de l'oubli apparaît aussi fréquemment dans ses confessions. Citons quelques exemples : « Il me semble, il me semble que les images du village et du moulin s'effacent, petit à petit ou lentement s'engloutissent, ou plutôt, elles sont de plus en plus pâles, plus fanées, elles se dessèchent comme les feuilles en automne » (E. Ionesco, *Présent passé. Passé présent...*, p. 16) ; « J'ai oublié mon enfance, je m'en suis séparé davantage ces derniers mois que ces derniers vingt ans » (*Ibidem*, pp. 18-19) ; « Il ne me reste plus maintenant que le souvenir des souvenirs, le souvenir de ces quelques souvenirs » (*Ibidem*, p. 37) ; « Nous perdons tous la mémoire. J'ai l'impression de la perdre davantage que les autres » (*Ibidem*, p. 38) ; « Quand j'essaie de me souvenir de cette joie, je ne vois plus que des images détachées de moi-même, impénétrables... » (E. Ionesco, *Journal en miettes...*, pp. 113-114).

299 E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve...*, p. 38.

l'expression d'un déséquilibre entre terre et ciel, un défaut de synthèse, d'intégration, l'expression d'une manière de névrose »<sup>300</sup>. C'est pourquoi ses personnages sont toujours en quête. En tout cas, ils ne satisferont jamais ni leur soif ni leur faim.

Passons encore à la question du temps et du passé des personnages ionesciens. Rappelons que le rôle de la mémoire et des souvenirs ne peut jamais être secondaire. Selon Hamon, « la mémoire d'un personnage n'est que la métaphore de l'unité de sa "personne", de l'unité de l'effet-personnage, et de l'unité du texte qui le met en scène »<sup>301</sup>. Le critique souligne aussi le rôle du souvenir qui « est un procédé essentiellement démarcatif et anaphorique permettant de scander une histoire en récupérant, pour le personnage "émietté" en états successifs, la continuité d'un destin individuel »<sup>302</sup>. Isabelle Daunais est d'avis que « la capacité d'action du personnage [...] tient à ce qu'il provient du passé »<sup>303</sup>. Dans cette perspective, nous pouvons constater que Ionesco en prive ses personnages tout à fait consciemment. Son projet vise donc à accentuer l'émiettement de ses personnages, leur déchirure intérieure. Le déséquilibre psychique ne peut que renforcer cet effet. Rappelons que selon Edyta Uliasz, la mémoire seule est capable de faire ressusciter les émotions d'autrefois, seule la magie du souvenir est capable de se soustraire à la loi du temps. Ainsi, seulement grâce à la mémoire et aux souvenirs, les personnages retrouvent « encore une fois les sensations d'antan, goûtent les rares moments du bonheur et revivent les instants fugitifs des amours perdus »<sup>304</sup>. Chez Ionesco, les personnages font des efforts pour retrouver leur mémoire ; pourtant, celle-ci est trop faible, impuissante, c'est pourquoi les moments du bonheur sont très rares. Les personnages ionesciens sont ainsi perpétuellement malheureux.

En ce qui concerne le savoir des personnages ionesciens, nous avons abouti à la constatation qu'en disqualifiant généralement leur savoir, le dramaturge ne se sert pas de cette modalité en tant qu'élément différentiel. Nous n'avons pas trouvé d'exemples où Ionesco accentuerait l'opposition entre les personnages dotés d'un savoir et les ignorants. Les personnages ionesciens appartiennent tous au groupe des ignorants. Nous pouvons donc constater, en paraphrasant la constatation de Hamon, que le non-savoir devient ici total, il embrasse le non-savoir sur le monde, sur

---

300 *Ibidem*, p. 38.

301 Ph. Hamon, *Le personnel du roman...*, p. 284.

302 *Ibidem*, p. 284.

303 I. Daunais, « Le personnage et ses qualités »..., p. 19.

304 E. Uliasz, « Le personnage en quête d'identité »..., p. 50.

les autres personnages, et aussi sur soi<sup>305</sup>. C'est pourquoi Ionesco n'a pas besoin de hiérarchiser son personnel, selon le savoir technologique, langagier ou social. Tous ses personnages peuvent répéter avec leur créateur : « Nous ne pouvons faire un pas au-delà de notre impuissance »<sup>306</sup>.

Est-ce qu'il existe une compétence dominante qui caractériserait particulièrement les personnages ionesciens ? En nous appuyant toujours sur les résultats de notre analyse, nous devons souligner que le critère quantitatif ne va pas ici de pair avec le critère qualificatif. Autrement dit, bien que le dramaturge consacre beaucoup de place à l'évocation des savoirs technologiques, langagiers et sociaux de ses personnages, il ne le fait que pour les discréditer. En revanche, le savoir esthétique, le seul, fournit des commentaires positifs. Ainsi, le faire, le dire et le vivre s'effacent devant le jouir. En paraphrasant la thèse de Stéphane Bigot, nous pouvons constater que parmi les modalités, c'est le savoir-jouir (ou plutôt la quête de ce savoir) qui construit le personnage ionescien<sup>307</sup>. D'ailleurs, le dramaturge lui-même se compare à « une sorte de Dieu impuissant [qui n'est pas] seulement un regard. Je suis aussi celui qui éprouve les passions, désirs »<sup>308</sup>, écrit-il. Ses personnages, eux aussi, sont avant tout ceux qui sentent et souffrent.

Pour achever nos considérations, nous pouvons conclure qu'au niveau de surface, Ionesco ne dote pas ses personnages de traits différentiels exceptionnels. Nous n'avons pas non plus remarqué l'exemplarité du protagoniste. Si Ionesco distingue le protagoniste, il le peint, comme d'ailleurs tous ses personnages, comme un être médiocre qui se perd dans la foule. Le personnage ionescien semble donc s'inscrire bien dans la tradition appelée « contre le héros toujours un peu trop exemplaire »<sup>309</sup>. Autrement dit, il s'agit de « mettre en scène l'homme d'en bas [...], c'est-à-dire l'homme des foules, et l'homme foulé, porteur de pulsions anonymes, ou collectives ; le fossoyeur de la superstructure idéologique, esthétique, noble ou héroïque... [de] montrer l'homme quelconque, ou "sans qualité"... »<sup>310</sup>. Mais cette médiocrité du personnage ionescien ne veut pas dire son insignifiance. Nous allons vérifier si l'analyse fonctionnelle va confirmer ces résultats.

---

305 Ph. Hamon, *Le personnel du roman...*, p. 303.

306 E. Ionesco, *Journal en miettes...*, p. 39.

307 S. Bigot, *Les personnages et leur(s) savoir(s)*, [in :] D. Delbreil (dir.), *Le personnage dans l'œuvre de Raymond Queneau...*, p. 187.

308 E. Ionesco, *Journal en miettes...*, pp. 48–49.

309 D. Bougnoux, *Le principe d'identification*, [in :] P. Glaudes, Y. Reuter (dir.), *Personnage et histoire littéraire...*, p. 188.

310 *Ibidem*, p. 188.



## DEUXIÈME PARTIE

# Les fonctions des personnages ionesciens

*Le statut du personnage n'est pas qu'il est  
mais qu'il fonctionne*

(Michel Autrand, *Le dramaturge et ses personnages*)

## 2.1 Les fondements théoriques de l'analyse fonctionnelle des personnages ionesciens

Après avoir analysé le personnage ionescien au niveau de la structure de surface, en tant qu'« individu » textuel, passons à l'examen de son fonctionnement et précisons ce que fait le personnage ionescien ou, surtout, ce qu'il veut faire. Nous allons donc l'envisager du point de vue des « actions qu'il accomplit, [et] par la façon dont il s'inscrit dans la fable en devenant le support et le vecteur de forces agissantes »<sup>311</sup>. Nous ne nous éloignerons pas cependant de notre objectif premier, c'est-à-dire de la définition du personnage créé par Ionesco. Nous essayerons uniquement d'adopter un point de vue différent, notamment celui de la grammaire narrative et, par conséquent, d'envisager les personnages ionesciens sous un angle plutôt intérieur, pour voir leur fonctionnement dans la « structure profonde »<sup>312</sup> du texte.

Cette approche n'est pas accidentelle. Conformément à notre projet visant à examiner les qualifications et les fonctions des personnages ionesciens, dans cette partie de notre étude, nous proposons l'analyse des rapports entre les personnages, c'est-à-dire l'examen de leurs fonctions, remplies dans le système des forces dramaturgiques. Au XX<sup>e</sup> siècle, dans les années soixante, à l'apogée de l'œuvre ionescienne, toutes les sciences humaines sont marquées par le structuralisme qui, comme l'écrit Herman Parret, suggère « le sérieux, le systématique et l'exhaustif »<sup>313</sup>. « L'ordre lin-

---

311 J.-P. Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre...*, p. 118.

312 Cf. la note n° 74.

À ce propos, il faut citer l'opinion de Chabrol qui constate que « la grammaire narrative s'est surtout préoccupée d'élaborer le niveau profond » (C. Chabrol, *De quelques problèmes de grammaire narrative et textuelle*, [in :] *Idem, Sémiotique narrative et textuelle...*, p. 14).

313 H. Parret, « Approches sémiologiques », *Recherches en communication* 1999, n° 11, p. 43.

guistique constitue le paradigme d'analyse devant être utilisé, à l'exclusion de tout autre, par les sciences humaines », écrit Olivier Dekens<sup>314</sup>. Les linguistes sont convaincus que leurs découvertes concernant le langage, comme un système composé d'éléments finis et identifiables, peuvent être étendues à toutes les œuvres de culture, « à la totalité des produits de la culture, et même au-delà, à la totalité des phénomènes humains »<sup>315</sup>. Pourquoi donc ne pas essayer de les appliquer à l'œuvre ionescienne ?

Malgré l'attitude sceptique de certains critiques sur la possibilité de chercher cette structure profonde, entre autres, dans l'œuvre ionescienne<sup>316</sup>, nous essayerons de le faire tout à fait consciemment et, avant tout, conséquemment, en analysant toutes les pièces de l'auteur de *La Cantatrice chauve*. À partir des années soixante, la portée de la sémiotique et de la syntaxe narrative s'est élargie considérablement. Selon Parret, la sémiotique de cette époque n'est ni morte ni dépassée : « Les analyses textuelles de cette sémiotique des récits n'ont rien perdu de leur puissance. [...] Avec tout ce qu'elle a hérité des années soixante, [la sémiotique] garde une place honorable parmi les sciences sociales et ouvre jusqu'à ce jour des perspectives valables »<sup>317</sup>. D'ailleurs, nous ne sommes pas les premiers à essayer d'appliquer les « théorisations narratologiques » à l'étude des personnages dramatiques des années cinquante du XX<sup>e</sup> siècle. Dans son article consacré au personnage dramatique, André Petit Jean cite, par exemple, les expérimentations de Nicole Everaert-Desmedt sur *En attendant Godot*<sup>318</sup>.

Revenons quand même au personnage qui n'est jamais isolé. Comme le confirme Glaudes, l'importance du personnage consiste dans le fait qu'il « intègre dans le récit des unités de tous niveaux qu'il fait fonctionner en système ; il constitue le soubassement nécessaire à la construction des configurations sémantiques, et il organise le texte, de la superstructure aux marques linguistiques les plus fines »<sup>319</sup>. Michel Autrand, à son

---

314 O. Dekens, *Le structuralisme*, Armand Colin, Paris 2015, p. 7.

315 *Ibidem*, p. 7.

316 Nous pouvons citer l'opinion de Jan Błoński qui, en se concentrant sur la méthode proposée par Souriau, constate qu'elle s'applique à un type de théâtre et non pas au théâtre en général (J. Błoński, « Teoria sytuacji dramatycznych Souriau », *Dialog* 1960, n° 8, p. 86.) et l'opinion d'Anna Krajewska qui parle de l'impossibilité d'appliquer la méthode de Souriau à la dramaturgie d'avant-garde (A. Krajewska, *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja...*, p. 29).

317 H. Parret, « Approches sémiologiques »..., p. 58.

318 A. Petit Jean, « Problématisation du personnage dramatique », *Pratiques* 2003, n° 119/120, p. 73 (l'auteur cite le texte suivant : N. Everaert-Desmedt, *Le rôle de l'arbre dans En attendant Godot* [in :] *Sémiotique du récit*, De Boeck Université 2000).

319 P. Glaudes, Y. Reuter, *Le personnage...*, p. 63.

tour, constate que « le personnage seul n'existe pas [...] Nous n'avons pas affaire à des personnages, plus ou moins nombreux, plus ou moins variés mais à un système de personnage : le mot constellation [...] y prend tout son sens »<sup>320</sup>. Nous reviendrons au développement de cette citation un peu plus tard, en étudiant la conception des fonctions dramaturgiques proposée par Étienne Souriau. Pour l'instant, nous retenons que ni la conception de Pierre Glaudes ni celle de Michel Autrاند ne sont tout à fait originales. Robert Abirached aboutit à une constatation semblable, puisqu'il écrit que le personnage « n'est définissable que comme un ensemble de rapports »<sup>321</sup>, tandis que pour Roland Bourneuf, le personnage est inséparable de l'univers fictif auquel il appartient, c'est pourquoi « il ne peut exister dans notre esprit comme une planète isolée : il est lié à une constellation et par elle seule il vit en nous avec toutes ses dimensions »<sup>322</sup>.

Nous allons donc examiner les personnages qui « existent » dans « la forêt des personnages »<sup>323</sup>, dans un système où la notion de « fonction » est capitale. En fait, dans la perspective sémiologique contemporaine, on considère le personnage en tant que « lieu de fonctions, et non plus la copie-substance d'un être »<sup>324</sup>. D'ailleurs, nous n'avons pas choisi cette perspective par hasard. Comme l'écrit Abirached, le théâtre des années cinquante ôte au personnage ses attributs les plus significatifs, en le réduisant rageusement « au schéma d'une fonction »<sup>325</sup>.

La critique littéraire adopte un point de vue identique. Les solutions proposées par Vladimir Propp, Étienne Souriau, puis par Algirdas-Julien Greimas, Claude Bremond, Roland Barthes et Anne Ubersfeld ont beaucoup de points communs<sup>326</sup>. Elles se réduisent, à vrai dire, à l'analyse des fonctions des personnages dans un système de forces. Ces critiques

---

320 M. Autrاند, *Le dramaturge et ses personnages...*, pp. 36–37.

321 R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne...*, p. 28.

322 R. Bourneuf, *L'univers du roman*, Presses Universitaires de France, Paris 1972, p. 150.

323 M. Autrاند, *Le dramaturge et ses personnages...*, p. 31.

324 A. Ubersfeld, *Lire le théâtre...*, p. 119.

325 R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne...*, p. 392.

326 Nous pensons ici aux analyses des fonctions des personnages, présentées dans les ouvrages suivants : V. Propp, *Morphologie du conte*, Éditions du Seuil, Paris 1970 (parution en russe 1929) ; É. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Flammarion, Paris 1950 ; A.-J. Greimas, *Sémantique structurale*, Larousse, Paris 1966 ; C. Bremond, *Logique du récit*, Éditions du Seuil, Paris 1973 ; R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale du récit*, [in :] G. Genette, T. Todorov (dir.), *Poétique du récit*, Éditions du Seuil, Paris 1977 ; A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1978.

traitent le personnage comme « un fil conducteur »<sup>327</sup> de l'œuvre. Vladimir Propp constate : « Les éléments constants, permanents, du conte sont les fonctions des personnages, quels que soient ces personnages et quelle que soit la manière dont ces fonctions sont remplies »<sup>328</sup>. Bien que les opinions des chercheurs, mentionnés ci-dessus, ne soient pas unanimes, ils définissent le personnage « par sa participation à une sphère d'actions »<sup>329</sup>. Ainsi, ces propositions s'inscrivent sur le même plan, en se complétant. D'après Patrice Pavis, il est possible d'en dégager une idée fondamentale correspondant à un certain modèle ; on peut « répartir les personnages en un nombre minimal de catégories de façon à englober toutes les combinaisons effectivement réalisées dans la pièce ; [et] dégager, au-delà des caractères particuliers, les véritables protagonistes de l'action en regroupant ou en démultipliant les personnages »<sup>330</sup>. Bien que Pavis ne le constate pas littéralement, il en résulte que la distinction des fonctions constitue une tâche primordiale. Hamon propose une définition assez proche, en écrivant que « l'actant [...] est une classe d'acteurs, de personnages définie par un groupe permanent de fonctions et de qualifications original »<sup>331</sup>. Finalement, selon Ubersfeld, il s'agit d'« un petit nombre d'éléments animés ou non, présents dans toutes les histoires, les actants, [qui] possèdent une fonction, établissant ainsi des liaisons structurales »<sup>332</sup>. En somme, l'aboutissement à l'analyse fonctionnelle constitue le point convergent à toutes ces approches.

En tout cas, pour accomplir notre tâche et analyser les fonctions des personnages ionesciens, nous nous appuyerons particulièrement sur le système d'analyse proposé par Étienne Souriau, « proppien sans le savoir », comme le caractérise André Petit Jean<sup>333</sup>, en le considérant comme la méthode la plus adaptée à l'analyse des œuvres théâtrales. Il est à noter que la pensée de Souriau, bien qu'elle remonte aux années cinquante du XX<sup>e</sup> siècle ou même avant, ne perd pas son actualité dont témoignent

---

327 B. Tomachevski, *Thématique*, [in :] T. Todorov (dir.), *Théorie de la littérature*, Éditions du Seuil, Paris 1965, p. 293.

328 C. Chabrol, *De quelques problèmes de grammaire narrative et textuelle*, [in :] *Idem, Sémiotique narrative et textuelle...*, p. 14, (cité d'après : V. Propp, *Morphologie du conte*).

329 R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale du récit...*, p. 35.

330 P. Pavis, *Dictionnaire du Théâtre...*, p. 3.

331 Ph. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, [in :] G. Genette, T. Todorov (dir.), *Poétique du récit...*, p. 137.

332 A. Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre...*, p. 7.

333 A. Petit Jean, « Problématisation du personnage dramatique... », p. 73.

les articles publiés au XXI<sup>e</sup> siècle<sup>334</sup>. D'ailleurs, l'utilité de ce système, surtout dans l'analyse des œuvres dramatiques, est aussi soulignée par Irena Sławińska<sup>335</sup>. Quant à Algirdas-Julien Greimas, selon lui « l'intérêt de la pensée de Souriau consiste dans le fait d'avoir montré que l'interprétation actantielle pouvait s'appliquer à un type de récits – les œuvres théâtrales – bien différent du conte populaire et que les résultats pouvaient être comparables aux premiers »<sup>336</sup>. À son tour, Anne Ubersfeld souligne que, pour pouvoir analyser les œuvres théâtrales, les méthodes d'analyse proposées par Greimas, Propp ou Bremond devraient subir certaines modifications, car « le caractère conflictuel de l'écriture dramatique rend difficile [...] le repère d'une succession fixe de fonctions du récit »<sup>337</sup>. Pierre Glaudes, enfin, considère le modèle de Souriau comme « relativement souple d'utilisation »<sup>338</sup>. Toute réflexion faite, dans notre étude, comme nous l'avons déjà constaté, nous allons nous concentrer particulièrement sur l'approche proposée par Souriau, mais nous n'allons pas oublier les méthodes d'investigation postérieures, surtout celle de Greimas et d'Ubersfeld, qui peuvent nous conduire à des solutions intéressantes et fructueuses.

*Les deux cent mille situations dramatiques* constituent, comme le constate l'auteur, « une sorte d'algèbre théâtrale »<sup>339</sup> qui a pour but de discerner les principales « fonctions dramaturgiques », d'étudier leurs combinaisons et de noter comment elles s'enchaînent et se modifient en animant l'action théâtrale. Avant de présenter la définition des fonctions dramaturgiques, Souriau expose quelques idées générales sur le théâtre. Il admet qu'il existe une certaine dualité conventionnelle dans la présentation théâtrale. D'après lui, le théâtre doit exprimer tout l'univers, ainsi le monde « microcosmique » qu'on nous présente sur la scène, si serré et limité qu'il soit, exprime tout « le macrocosme théâtral ». « Sans ce débordement du microcosme scénique par l'univers de l'œuvre, il n'y a pas

---

334 À titre d'exemple, on peut citer *Nouvelle revue d'esthétique* 2017, n° 19, entièrement consacrée à l'œuvre d'Étienne Souriau.

335 I. Sławińska, *Teatr w myśli współczesnej...*, p. 11.

336 A.-J. Greimas, *Sémantique structurale...*, p. 175.

337 A. Ubersfeld, *Lire le théâtre...*, p. 64.

338 P. Glaudes, Y. Reuter, *Le personnage...*, p. 46.

339 É. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques...*, p. 7.

L'idée que la littérature ou l'art, en général, n'exclut pas le calcul n'est pas nouvelle. C'est, entre autres, Artaud qui a voulu « constituer le langage chiffré du théâtre en une sorte de mathématique rigoureuse » (R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne...*, p. 363) ; d'ailleurs Abirached lui-même constate à propos des nouvelles dramaturgies, y compris l'œuvre de Ionesco, qu'elles « obéissent au plus strict des calculs » (*Ibidem*, p. 415).

de théâtre »<sup>340</sup>, écrit-il. Le microcosme scénique, qui a donc le pouvoir de représenter tout le macrocosme théâtral, constitue, selon Souriau, une sorte de noyau autour duquel circule l'organisation de l'œuvre<sup>341</sup>. Le chercheur revient ainsi à l'idée de la « mimésis » qui a pour but de « donner du monde une image aussi complexe et aussi organisée dans le détail que le monde lui-même [et de] produire un microcosme en modèle réduit de l'univers »<sup>342</sup>.

Cette constatation préalable constitue le fondement de la notion de « situation » théâtrale<sup>343</sup>. Hamon donnera à ceci le nom de « nébuleuse »<sup>344</sup>. Pour préciser la conception de la situation et élaborer sa définition, Souriau se sert d'une image. Il compare la situation dramatique à un problème d'échecs sur l'échiquier :

[...] l'auteur prend (dans une boîte d'échecs) quatre ou cinq personnages, entités isolées dont chacune représentera un caractère, une condition [...] et il les posera sur son échiquier comme on construit un problème d'échecs. [...] Qu'ils soient placés dans une situation initiale arbitraire et provisoire, dans un rapport de forces en équilibre instable. Et voyons ce qui arrivera. Suivant le jeu des forces, la modification nécessaire des rapports, les dispositifs variés qui en résulteront, de situation en situation jusqu'au moment où tout s'arrêtera [...] bref jusqu'à un dénouement<sup>345</sup>.

---

340 É. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques...*, p. 27.

341 La réflexion de Souriau sur la dualité conventionnelle, dans la représentation théâtrale, est d'ailleurs convergente avec l'opinion de Ionesco lui-même. Dans *Notes et contre-notes*, le dramaturge présente sa propre conception de la mimésis : « Je tâche de projeter sur scène un drame intérieur [...] me disant, toutefois, que, le microcosme étant à l'image du macrocosme, il peut arriver que le monde intérieur, déchiqueté, désarticulé, soit, en quelque sorte, le miroir ou le symbole des contradictions universelles » (E. Ionesco, *Notes et contre-notes...*, p. 136). Ces paroles prouvent que le dramaturge ne vise pas à anéantir la notion de mimésis, mais bien au contraire. Comme l'écrit Abirached, il s'agit de « restaurer la mimésis d'une manière acceptable pour la société industrielle moderne, en la décapant de ses fards et en la dégageant de ses faux-semblants » (R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne...*, p. 389).

342 *Ibidem*, p. 64.

343 Cette problématique a été analysée aussi en Pologne. Il faut noter ici la parution de quelques articles comme, par exemple : J. Błoński, « Teoria sytuacji dramatycznych Souriau », *Dialog* 1960, n° 8, pp. 81–86 ; S. Skwarczyńska, « Koncepcja sztuki teatralnej Étienne Souriau », *Dialog* 1958, n° 6, pp. 106–117 et É. Souriau, « Czym jest sytuacja dramatyczna », *Pamiętnik literacki* 1976, c. 2, pp. 259–282 (trad. B. Labuda).

344 Ph. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, [in :] G. Genette, T. Todorov (dir.), *Poétique du récit...*, p. 139.

345 É. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques...*, pp. 29–30.

La situation dramatique est donc une sorte de forme, d'où le dramaturge construit ses personnages, en les enrichissant progressivement. Leur comportement dépend des situations dans lesquelles ils se trouvent. Déjà Aristote a constaté : « C'est de par leur caractère que les hommes sont ce qu'ils sont, mais c'est de par leurs actions qu'ils sont heureux, ou le contraire. Les personnages n'agissent donc pas pour imiter des caractères, mais leurs caractères leur adviennent du fait de leurs actions »<sup>346</sup>. La conception aristotélicienne du personnage est donc totalement soumise à celle de l'action. Cette constatation est d'ailleurs similaire à celle de Paul Claudel, citée par Michel Autrand : « Nous sommes continuellement en train de nous faire, comme on dit, à une situation »<sup>347</sup>. La situation, selon Souriau, est donc considérée comme un système de forces qui, à un moment donné, résident dans les personnages, en codant leurs actes. Elle transcende les personnages, elle les dépasse et surmonte. Il faut noter ici la différence entre l'idée de la situation dramatique d'Étienne Souriau et celle de Paul Ginestier qui dit : « les situations dont je suis témoin révèlent les caractères et les caractères déterminent les situations »<sup>348</sup>. Jean-Paul Sartre, à son tour, écrit : « Ce que le théâtre peut montrer de plus émouvant est un caractère en train de se faire, le moment du choix, de la libre décision qui engage une morale et toute une vie. La situation est un appel ; elle nous cerne ; elle nous propose des solutions, à nous de décider »<sup>349</sup>. Les personnages de Sartre semblent donc posséder une sorte de « libre arbitre », tandis que la conception de Souriau les réduit à une fonction de pions prédestinés à jouer un rôle concret et déterminé à l'avance. Chez Souriau, la situation est une notion tout à fait dynamique ; c'est une force en travail qui influe sur les personnages mais elle dépend, à la fois, de tout l'univers où ils sont plongés<sup>350</sup>.

Ces constatations primaires mènent Souriau jusqu'à une notion de base de son étude sur les lois de l'art théâtral, c'est-à-dire à la notion

---

346 Aristote, *Poétique*, Éditions Mille et une nuit, Paris 1997, pp. 18–19.

Glaudes, lui aussi, recourt à la notion aristotélicienne de qualité déterminée par « la nécessité du caractère par rapport au déroulement de l'histoire : le personnage peut être faible ou méchant si ces traits sont indispensables à l'action » (P. Glaudes, Y. Reuter, *Le personnage...*, p. 17). Il cite aussi Henry James qui pose des questions rhétoriques : « Qu'est-ce qu'un personnage sinon la détermination de l'action ? Qu'est-ce que l'action sinon l'illustration du personnage ? » (*Ibidem*, p. 25).

347 M. Autrand, *Le dramaturge et ses personnages...*, p. 39 (cité d'après P. Claudel, *Hommage à Jacques Copeau*).

348 P. Ginestier, *Le théâtre contemporain dans le monde*, Presses Universitaires de France, Paris 1961, p. 10.

349 J.-P. Sartre, *Un théâtre des situations*, Gallimard, Paris 1973, p. 20.

350 É. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques...*, pp. 38–46.

de « fonctions dramaturgiques ». Il définit un certain nombre fini de fonctions qui déterminent les lignes de la situation théâtrale. Pourtant, il sépare nettement la notion du personnage de celle de la fonction dramaturgique. Il définit cette dernière comme « une sorte de signature astrale venue du dehors, ou de force fonctionnelle »<sup>351</sup>, tandis que les personnages constituent des « pions réels sur l'échiquier théâtral »<sup>352</sup>. Ainsi, différentes fonctions dramaturgiques peuvent se réunir ou se séparer, s'incarnant dans tel ou tel personnage. Ubersfeld présente une opinion pareille, en soulignant la différence entre le personnage et l'actant : « ainsi le personnage ne se confond pas avec l'actant quoi qu'il ait le plus souvent un rôle actantiel [écrit-elle] : l'actant est un élément d'une structure syntaxique, le personnage est un agrégat complexe sous l'unité d'un nom »<sup>353</sup>.

De plus, Souriau insiste sur le fait de ne pas confondre les fonctions dramaturgiques avec la personnalité ou avec le caractère des personnages<sup>354</sup>. Ce qui intéresse l'auteur, c'est la fonction dramaturgique en tant que « signature astrale » actuelle et provisoire<sup>355</sup>. Il sépare donc strictement les deux notions distinctes : la fonction et le caractère. Greimas, lui aussi, donne la primauté à l'analyse fonctionnelle, bien qu'il n'exclue pas la complémentarité de deux analyses : fonctionnelle et qualificative. Le personnage peut « agir conformément à sa propre morale »<sup>356</sup>, écrit-il. Błoński commente le cas inverse où le personnage assume une fonction tout à fait contradictoire à son caractère<sup>357</sup>. En tout cas, précisons que ce qui est le plus important pour Souriau, c'est le fait que « selon les révolutions du ciel dramatique, tantôt un personnage tantôt un autre peut être sous l'ascendant de cet Astre, de cette force dramaturgique, puis être

---

351 *Ibidem*, p. 68

352 *Ibidem*, p. 64.

353 A. Ubersfeld, *Lire le théâtre...*, p. 126.

354 Cette idée n'est pas nouvelle. Souriau est près de la conception du théâtre bourgeois qui affirme la supériorité de la fable sur les caractères et « conduit à privilégier l'intrigue et à lui subordonner caractères, comportements et discours » (R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne...*, p. 109). Cette constatation paraît intéressante surtout dans la perspective quand les dramaturges des années cinquante, y compris Ionesco, tentent de réviser l'héritage du théâtre bourgeois.

355 Notons, encore une fois, la divergence entre la conception de Souriau et celle de Ginestier. Selon ce dernier, l'étude des situations dramatiques n'est concevable utilement « qu'en fonction de la réalité concrète des matériaux utilisés, c'est-à-dire des caractères humains » (P. Ginestier, *Le théâtre contemporain dans le monde...*, p. 6).

356 A.-J. Greimas, *Sémantique structurale...*, p. 172.

357 J. Błoński, « Teoria sytuacji dramatycznych Souriau »..., p. 83.

abandonné de cet astre et recevoir l'influence d'un autre signe »<sup>358</sup> ; ce que Ubersfeld définit, à son tour, de cette façon : « Si le personnage peut être assimilé à un lexème, il est pris dans une structure syntaxique et en tant que tel, il apparaît avec sa fonction "grammaticale" [...] le personnage peut donc ou bien occuper la même case actantielle qu'un autre [...] ou bien il occupe deux cases différentes dans deux modèles actantiels différents »<sup>359</sup>. Or, ce sont ces fonctions dramaturgiques transitoires qui constituent l'objet des études de Souriau.

Passons à la question du nombre des fonctions dramaturgiques. Les recherches préalables de ce qui constitue la situation dramatique ont poussé Souriau à faire la distinction entre six<sup>360</sup> grandes fonctions dramaturgiques :

- ♁ Le Lion ou la Force thématique – une tendance clef, une passion qui réside dans l'un des personnages, l'astre générateur de toute la situation dramatique,
- ☉ Le Soleil ou le Représentant de la Valeur – l'incarnation du bien souhaité (ou du mal redouté) par le Lion,
- ♀ La Terre ou l'Astre Récepteur – « l'obtenteur » éventuel du bien ou du mal,
- ♂ Mars ou l'Opposant – une force antagoniste, un obstacle, l'astre générateur de luttes et de conflits,
- ⚖ La Balance ou l'Arbitre de la Situation – l'attributeur du bien,
- ☾ La Lune ou le Miroir de Force – l'adjuvant, le complice, l'aide aux fonctions dramaturgiques<sup>361</sup>.

---

358 É. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques...*, p. 83.

359 A. Ubersfeld, *Lire le théâtre...*, p. 131.

360 Souriau critique, en même temps, le nombre des fonctions proposé par ses prédécesseurs – Gozzi, Goethe et Polti – qui ont distingué 36 leitmotifs. Selon lui, leur liste est décevante, désordonnée, même paradoxale et résulte seulement d'une revue empirique de la littérature théâtrale (É. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques...*, p. 13).

La division proposée par Georges Polti est vraiment beaucoup plus complexe, et, par conséquent, moins souple lors de l'utilisation. Celui-ci distingue : les rôles, les emplois, les types professionnels, les caractères – types, les caractères plus individuels, le portrait ; en plus, il divise les personnages en : comiques, tragiques, sérieux, parodiques, paradoxaux, personnages jusque-là odieux, présentés sympathiquement, personnages jusqu'ici sympathiques, présentés sous un aspect répugnant ou misérable, ridicules, les personnages ordinairement épargnés, sérieux et sympathiques, les personnages jusque-là grotesques ; le critique réfléchit aussi aux tempéraments (G. Polti, *L'art d'inventer les personnages*, Éditions d'aujourd'hui, Paris 1980, pp. 48–77).

361 Souriau se sert du symbolisme emprunté à l'astrologie, en assurant qu'il ne le fait que pour les raisons de clarté de son étude. À cause de la difficulté technique de l'usage des symboles proposés par l'auteur (le programme Word ne dispose pas de ces

Chacune de ces forces est spécifique et distincte. Cependant, elles ne peuvent exister indépendamment, car elles ne sont pas tout à fait autonomes. Elles constituent un système de corrélations, de dépendances. Greimas, dans son modèle actantiel, propose la distinction entre trois paires de catégories actantielles qui ressemblent au schéma des fonctions dramaturgiques de Souriau. Au premier coup d'œil, il semble que ce qui différencie ces deux modèles concerne, avant tout, la terminologie adoptée par les deux chercheurs. Greimas, lui-même, suggère explicitement l'analogie entre son modèle et celui de Souriau. Ainsi, la catégorie « Sujet » vs « Objet » renvoie à la relation du Lion et du Soleil. Ensuite, le rapport « Destinateur » vs « Destinataire » semble illustrer le cas du lien entre la Balance et la Terre. Pourtant, bien que Greimas n'ait aucun doute, en constatant explicitement que : « La description de Souriau ne pose pas de difficulté. La catégorie Destinateur vs Destinataire y est franchement marquée, comme l'opposition entre l'Arbitre, attributeur du Bien vs l'Obtenteur virtuel de ce Bien »<sup>362</sup>, on peut avoir des doutes. Précisons que, d'après Souriau, l'Arbitre est celui qui attribue le bien désiré, tandis que dans le modèle de Greimas, il représente celui qui « confie au héros, à la suite d'un contrat implicite, la mission de sauver »<sup>363</sup>. Bien que la différence ne soit pas énorme, on remarque une divergence délicate<sup>364</sup>. En dernier lieu, Greimas propose la catégorie actantienne « Adjuvant »

---

symboles), nous allons les simplifier graphiquement et user soit les dénominations complètes, soit la symbolique suivante :

- ♁ le Lion – **L**
- ☉ le Soleil – **S**
- ♀ la Terre – **T**
- ♂ Mars – **M**
- ♎ la Balance – **B**
- ☾ la Lune, le complice – **C**

362 A.-J. Greimas, *Sémantique structurale...*, p. 178.

363 *Ibidem*, p. 183.

364 Il faut noter qu'Ubersfeld constate que Greimas, dans son modèle a omis, à juste raison, la septième fonction de Souriau celle de l'Arbitre : « Notons que Greimas a déjà tordu le cou (légitimement, semble-t-il) à la 7<sup>e</sup> fonction du modèle de Souriau, la fonction d'arbitre à laquelle on ne peut assigner de fonction syntaxique et qu'une analyse plus fine ramène toujours à l'une des autres fonctions actantielles... » (A. Ubersfeld, *Lire le théâtre...*, p. 69). Cette constatation est fautive pour des raisons suivantes :

- 1) finalement, Souriau ne propose que six fonctions quoiqu'il ait quelques temps hésité entre six et sept ;
- 2) Greimas ne conteste pas la fonction de l'Arbitre de Souriau, mais il affirme explicitement, dont nous avons déjà parlé, qu'il remplace la fonction de l'Arbitre par celle du Destinateur qui lui correspond.

vs « Opposant », ce qui correspond à l'opposition entre le Complice du Lion et Mars (ou le Complice de Mars) dans le schéma de Souriau.

Toutefois, ce qui nous frappe le plus, c'est la constatation de Greimas sur le caractère secondaire de ces deux derniers actants : « En jouant un peu sur les mots, on pourrait dire, en pensant à la forme participiale par laquelle nous les avons désignés, qu'il s'agit là de "participants" circonstanciels, et non de vrais actants du spectacle »<sup>365</sup>, constate-t-il. Or, en analysant la distribution des forces dramaturgiques selon Souriau, il serait inacceptable de les considérer, surtout en ce qui concerne la force de Mars, seulement comme des « participants circonstanciels ». Rappelons que Souriau suggère même que, dans une « bonne situation dramatique », on distingue toutes les forces dramaturgiques qui agissent sur l'axe du grand antagonisme entre la force thématique et son opposant. Autrement dit, l'opposition entre la force génératrice et son antagoniste constitue, pour Souriau, le noyau de toute l'action dramaturgique, tandis que dans le modèle de Greimas, tout est axé sur l'« objet du désir visé par le sujet »<sup>366</sup>. De même Hamon, en précisant le statut du personnage en tant qu'« actant-sujet », insiste sur sa relation « avec un objet auquel il attribue une valeur soit positive [...], soit négative »<sup>367</sup>. Quant à la conception d'Ubersfeld, celle-ci est également plus proche de celle de Greimas : « ce n'est pas [...] la présence du sujet seul, mais la présence d'un couple sujet-objet qui fait l'axe du récit »<sup>368</sup>, constate-t-elle. Dans cette perspective, le modèle de Souriau reste assez original. Serait-il donc le plus dramatique, le plus théâtral ?

Quant à la question des similitudes entre les modèles, les deux chercheurs admettent la possibilité de la combinaison de diverses fonctions dans un même personnage, ce que Greimas appelle « le syncrétisme [...] des actants »<sup>369</sup>, ainsi que l'absence d'une ou de plusieurs fonctions. Quant à Souriau, il souligne aussi que chaque combinaison de ces éléments peut être examinée de différents points de vue. Nous nous occuperons encore de ce problème. Pour l'instant, rappelons que d'après Souriau, le choix de l'angle de perception du monde présenté est un problème capital de l'art dramaturgique<sup>370</sup>, car, grâce à un principe combinatoire, « toute im-

---

365 A.-J. Greimas, *Sémantique structurale...*, p. 179.

366 *Ibidem*, p. 180.

367 Ph. Hamon, *Le personnel du roman...*, p. 236.

368 A. Ubersfeld, *Lire le théâtre...*, p. 79.

369 A.-J. Greimas, *Sémantique structurale...*, p. 184.

370 Le problème du point de vue préoccupe aussi Hamon, en le conduisant à la constatation que « le personnage focalisateur, celui par les regards, ou le « point de vue », ou les paroles de qui sont systématiquement présentés [...] les objets, les

mentité de combinaisons diverses est possible, créant mille situations différentes »<sup>371</sup>. Ainsi, les six fonctions dramaturgiques que l'auteur a distinguées, étudiées, d'après le calcul combinatoire, dans leurs différentes combinaisons et selon différents points de vue, peuvent engendrer exactement 210 141 situations dramatiques. Il serait très difficile d'étudier tous les cas possibles. On peut pourtant se poser la question : par quels moyens les dramaturges arrivent-ils à choisir l'une des combinaisons possibles ? D'après Souriau, c'est la question du hasard qui, « parmi les mille combinaisons insignifiantes et infécondes, brusquement fait apparaître [...] celle dont les destinées sont divines »<sup>372</sup>. Cette idée peut paraître vraisemblable, bien que Ubersfeld propose une solution identique, mais plus méthodique : « l'essai de chaque personnage en tant que sujet d'un modèle actantiel, afin de déterminer les modèles dont l'existence simultanée indique le lieu du conflit, afin d'éliminer aussi les modèles non satisfaisants. Après quoi, il reste à examiner comment tel personnage trouve sa place simultanément ou successivement dans les différentes cases du modèle »<sup>373</sup>.

Quoiqu'il en soit, pour analyser les personnages ionesciens dans cette perspective, nous tâcherons d'utiliser l'approche de Souriau. Rappelons bien que le chercheur est loin de confondre la complexité du personnage avec sa fonction dramaturgique. Il ne s'agira donc pas d'une désignation ou d'une caractérisation de leur personnalité, mais de leurs fonctions intérieures qui sont provisoires et changent au cours de l'action de la pièce.

Pourtant, avant de passer à l'examen des fonctions dramaturgiques, il faut rappeler le but de cette partie de notre étude. Comme nous l'avons déjà précisé, nous visons ici à définir le fonctionnement des protagonistes ionesciens par rapport aux autres personnages, ainsi que leurs fonctions dans la structure des pièces. Pour réaliser cette démarche, nous essayerons de trouver la réponse aux questions suivantes : 1) Est-ce qu'on peut distinguer la répartition des forces dramaturgiques qui est originale et caractéristique du théâtre de Ionesco? et 2) Est-ce que la découverte de cette distribution typique du théâtre ionescien contribuera-t-elle à interpréter les couches idéologiques de son théâtre ?

Nous espérons que notre démarche sera réalisable et que, par une stricte analyse des fonctions dramaturgiques incarnées par les person-

---

milieux et les autres personnages, n'est pas forcément le personnage le plus focalisé, le plus important, fonctionnellement ou idéologiquement » (Ph. Hamon, *Texte et idéologie...*, p. 47).

371 É. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques...*, p. 65.

372 *Ibidem*, p. 181.

373 A. Ubersfeld, *Lire le théâtre...*, p. 144.

nages ionesciens, nous connaissons les fonctions et le fonctionnement des personnages ionesciens. À présent, nous passons à l'analyse des pièces. Pour assurer la clarté de notre étude, à la fin de cette partie, nous proposerons un tableau regroupant les résultats de nos recherches, organisés d'une façon chronologique<sup>374</sup>. Pourtant, les examens préalables des pièces ionesciennes nous ont fait aboutir à la distinction de trois catégories, selon la façon de la distribution des fonctions dramaturgiques aux personnages : les personnages « aplatis » et interchangeables, de bons personnages dans de bonnes situations et les personnages « plurifonctionnels » et multidimensionnels.

---

374 Nous nous appuyons sur l'ordre proposé par Gallimard, dans son *Théâtre complet*, en omettant consciemment *Exercices de conversation et de diction françaises pour étudiants américains*, écrits pour des raisons pédagogiques, ainsi que les pièces inédites (*La nièce-épouse* et *Le Vicomte*) qui illustrent les schémas déjà exploités dans les pièces précédentes.

## 2.2 Les personnages « aplatis »<sup>375</sup> et interchangeableables

Nous commençons par l'analyse des pièces les plus difficiles à examiner du point de vue de la distinction des forces dramaturgiques ou des actants. Pourquoi ? Car nous sommes au niveau de la « grammaire du texte » et nous visons à définir « la fonction syntaxique »<sup>376</sup> du personnage. Cette perspective suppose l'existence d'une macrostructure du texte qui assure sa cohérence. Comme l'écrit Van Dijk : « Sans une telle macro-structure et les règles qui la sous-tendent, la cohérence du texte serait seulement superficielle et linéaire »<sup>377</sup>. Qui plus est, il constate que « cette hypothèse implique aussi des macro-structures narratives. La contrainte superficielle de la présence d'actants humains et d'actions ne peut qu'être déterminée par des structures textuelles profondes : le récit n'a pas une présence occasionnelle (stylistique superficielle) de "personnages" mais une permanence/dominance d'actants humains »<sup>378</sup>.

En d'autres termes, nous devons nous rendre compte du fait, souligné aussi par Hamon, que la « "secondarisation" pragmatique [...] et syntagmatique [...] de l'intrigue, bien évidemment, n'est pas sans conséquences

---

375 Nous empruntons cette notion à Grzegorz Sinko. Celui-ci nomme, de cette façon, les personnages qui appartiennent aux textes où il est impossible de fixer les catégories actantielles, vu la pauvreté de l'histoire racontée (quoiqu'on puisse, par exemple, y établir les catégories actorielles) (G. Sinko, *Postać sceniczna i jej przemiany w teatrze XX wieku...*, p. 110).

376 A. Ubersfeld, *Lire le théâtre...*, p. 143.

377 T. A. Van Dijk, *Grammaires textuelles et structures narratives*, [in :] C. Chabrol (dir.), *Sémiotique narrative et textuelle...*, p. 189.

378 *Ibidem*, p. 204. Les paroles de Van Dijk sont citées aussi par Ubersfeld (A. Ubersfeld, *Lire le théâtre...*, p. 60).

sur le statut de la hiérarchisation du personnel... »<sup>379</sup>. Ainsi, pour trouver des actants ou, comme dans notre cas, des fonctions dramaturgiques qui organisent des pièces ionesciennes, il faut, premièrement, que ces pièces, en tant que textes, remplissent les conditions suivantes, à savoir « que la cohérence textuelle soit définie aussi à un niveau macrostructurel »<sup>380</sup>, et la deuxième condition corollaire à la première : « qu'on puisse établir une homologie entre ces structures profondes du texte et celles de la phrase, donc que la totalité textuelle puisse correspondre à une seule grande phrase »<sup>381</sup>. Pour pouvoir passer à l'examen de la distribution des forces dramaturgiques, nous allons, tout d'abord, essayer de répondre à la question de savoir si les pièces, analysées ci-dessous, en tant que textes, sont assez cohérentes pour y distinguer la présence des « macrostructures » et, en conséquence, des fonctions dramaturgiques principales, incarnées par des personnages particuliers. Voyons ce qui en résultera.

### 2.2.1 *La Cantatrice chauve*

Il est très difficile de définir la tendance clef ou, en d'autres termes, la force génératrice de *La Cantatrice chauve*. Il est aussi difficile de distinguer un personnage qui puisse incarner cette force orientée et galvaniser tout le microcosme théâtral. Anne Ubersfeld, généralement assez favorable à l'approche de Souriau, qui constitue selon elle « un instrument utile à la lecture du théâtre »<sup>382</sup>, constate que « la recherche d'un modèle actantiel paraît plutôt aléatoire chez [...] un Ionesco [...]. Que dire d'un modèle actantiel dans *La Cantatrice chauve* ? »<sup>383</sup>. Rappelons que Ionesco lui-même la nomme « anti-pièce », sans intrigue, dont les personnages-marionnettes sont interchangeable et « parlent pour ne rien dire »<sup>384</sup>. Viviane Barry semble partager cette opinion. Selon elle, le « vide » caractérise non seulement « la psychologie et le langage des personnages mais encore l'action elle-même »<sup>385</sup>. On pourrait répéter avec Abastado que c'est une pièce « mal faite »<sup>386</sup> où l'on ne peut pas distinguer la force génératrice, ni l'op-

---

379 Ph. Hamon, *Texte et idéologie...*, p. 72.

380 A. Ubersfeld, *Lire le théâtre...*, p. 60.

381 *Ibidem*, p. 60.

382 *Ibidem*, p. 67.

383 *Ibidem*, p. 103.

384 E. Ionesco, *Notes et contre-notes...*, p. 159.

385 V. Barry, *L'acteur et le personnage vide dans le théâtre de l'absurde*, [in : Y. Legrand, M. Verret (dir.), *Autour de Claude Rich: Acteurs et personnages*, Éditions l'Harmattan, Paris 2002, p. 89.

386 C. Abastado, *Eugène Ionesco...*, p. 63.

posant, ni d'autres fonctions discernées par Souriau, rien, sauf une suite de dialogues insignifiants.

Pourtant, Souriau admet la possibilité de l'absence de la force Lion, bien que ce soit, d'après lui, la suppression la plus paradoxale et la plus scabreuse. Greimas, de son côté, envisage cette possibilité avec beaucoup de scepticisme<sup>387</sup>. Il faut se poser la question de savoir jusqu'à quel moment la force génératrice pourrait être absente et quelles seraient les conséquences de cette démarche. Souriau va encore plus loin, en demandant si l'absence de la tendance clef peut se prolonger jusqu'à la fin de la pièce. D'après lui, cette démarche, bien que possible, est très dangereuse. L'absence de la force génératrice provoque l'apparition « d'une grande attente »<sup>388</sup>. L'absence totale de cette force peut faire naître le sentiment d'une grande déception. Souriau suggère que l'auteur dramatique devrait faire sentir au public que l'apparition de l'incarnation de la tendance clef est impraticable, parce qu'il n'y a ni présence humaine ni incarnation scénique possible, ou, tout simplement, parce qu'elle n'existe pas. Mais, comme il l'écrit : « c'est [...] un travail esthétique en grandeur, visant à faire subir aux personnages humains – pauvres marionnettes hagardes et impuissantes – l'effet de la circulation cosmique ou de la pression tragique d'une entité mystérieuse, secrète et active, qui mène le jeu sans apparaître »<sup>389</sup>.

Étant donné cette constatation, nous avons l'impression qu'elle décrit le cas de *La Cantatrice chauve*. Imaginons que la Cantatrice chauve, qui n'apparaît que dans le titre, assume la fonction de la force génératrice, bien qu'elle soit invisible ou, comme l'écrit Souriau, que sa présence soit « seulement atmosphérique »<sup>390</sup>. Or, l'absence ne doit pas toujours signifier la « non-participation »<sup>391</sup>. La Cantatrice chauve est donc comme un grand démiurge invisible, qui organise le jeu des marionnettes – des Smith et des Martin – et qui les met en marche en cachette. À ce propos, Wołowski écrit : « lorsqu'un personnage "brille" par son absence [...] ce n'est pas gratuit non plus ; il s'agit justement de "briller", de faire ressortir l'abstention, le vide, la marginalité, l'inexistence, de se faire remarquer par un acte inaccompli ou un effacement délibéré »<sup>392</sup>. La Cantatrice chauve assumerait, dans ce cas-là, la fonction du Lion et de la Balance. Toute l'action de la pièce dépend de sa volonté ; elle est codée par avance,

---

387 A.-J. Greimas, *Sémantique structurale...*, p. 184.

388 É. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques...*, p. 189.

389 *Ibidem*, p. 190.

390 *Ibidem*, p. 189.

391 W. Wołowski, « L'absence du personnage de théâtre »..., p. 29.

392 *Ibidem*, p. 26.

comme le feu du Capitaine des Pompiers ; en plus, elle est répétitive. Le microcosme scénique fait penser à une boîte à musique, et c'est la main de la Cantatrice chauve qui agite cette boîte. Bien qu'elle soit invisible, c'est elle qui oriente dynamiquement le microcosme de cette pièce<sup>393</sup>. Rappelons que, d'après Hamon, « la hiérarchie fonctionnelle ne s'identifie pas forcément à mise en relief [et] le personnage le plus agissant [...] peut être un personnage qui apparaît peu, qui reste sous-qualifié, peu décrit, qui reste au second plan, voire qui soit absent »<sup>394</sup>.

Nous observons que la Cantatrice chauve, en tant que force génératrice, ne rencontre aucun obstacle. L'absence de l'Opposant renverse le dynamisme général de la pièce. C'est pourquoi la pièce reste sans un vrai dénouement. Elle reste ouverte et peut être toujours recommencée, ce que Ionesco exprime explicitement : « *La Cantatrice chauve* n'a pas besoin d'avoir une fin ou elle peut en avoir plusieurs puisqu'elle est l'expression de l'hétérogénéité. [...] Tout est contingent, donc toutes fins sont possibles »<sup>395</sup>. Ce qui change, à la fin, ce sont seulement les places des Smith et des Martin<sup>396</sup>.

Est-ce que cela signifie que l'action de la pièce est axée, comme dans le modèle de Greimas ou d'Ubersfeld, sur la force thématique visée vers le bien désiré ? La seule réponse qu'on puisse en déduire est négative, car la Cantatrice chauve, en tant que force génératrice, ne précise pas le but de son activité, c'est-à-dire la force Soleil à laquelle elle aspire, ni

---

393 Nous nous rendons compte que l'analyse présentée, ci-dessus, peut paraître controversée et même contradictoire à la genèse de la pièce et de son titre, présentée par Eugène Ionesco (*Notes et contre-notes...*, p. 163) et par Giles Plazy (G. Plazy, *Eugène Ionesco le rire et l'espérance (une biographie)*, Éditions Julliard, Paris 1994, pp. 57–63). Pourtant, la perception de la Cantatrice chauve en tant que « personnage », qui assume la fonction de la force génératrice, s'impose immédiatement après la lecture de la partie de l'ouvrage de Souriau consacrée à l'analyse du cas où la force du Lion est absente.

394 Ph. Hamon, *Texte et idéologie...*, p. 46.

395 E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve...*, p. 84.

396 Les personnages sont donc interchangeable, ce que souligne Ionesco lui-même, dans les didascalies à la fin de la pièce : « M et Mme Martin sont assis comme les Smith au début de la pièce. La pièce recommence avec les Martin, qui répètent exactement les répliques des Smith dans la première scène... » (1, p. 42). De plus, le dramaturge confirme cette idée dans les entretiens avec Claude Bonnefoy : « dans la pièce il y a deux couples, elle commence avec les Smith et elle recommence avec les Martin, ce qui indique le caractère interchangeable des personnages » (E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve...*, p. 85). Vu cette constatation, il faut polémiquer contre la constatation de Sinko, selon laquelle les personnages de *La Cantatrice chauve* sont aplatis, mais ils ne sont pas interchangeables, car ils sont désignés clairement par leurs noms propres (G. Sinko, *Postać sceniczna i jej przemiany w teatrze XX wieku...*, p. 110).

« l'obtenteur » de ce bien. Le nombre des fonctions dramaturgiques dans cette pièce est donc très réduit. La mise en marche de l'action semble être le seul but de la force génératrice. La force du Lion agit comme un *perpetuum mobile* théâtral qui peut engendrer un nombre infini de situations identiques et interchangeables.

### 2.2.2 *Les Salutations*

Si avec *La Cantatrice chauve* on peut essayer de distinguer quelques germes de fonctions dramaturgiques élémentaires, dans *Les Salutations*, cette démarche paraît impossible. La pièce se compose d'une accumulation d'adverbes de quatre à sept syllabes, échangés entre les Personnages, qui poursuivent cette « conversation » du début à la fin de la pièce. Après avoir posé la question banale – « comment allez-vous » – les trois Messieurs répondent, en utilisant des adverbes inventés à partir d'un substantif ou en utilisant des néologismes purs. Le rythme du dialogue tantôt s'accélère tantôt ralentit. Comme le constate Emmanuel Jacquart, « ce genre de pièce, cela va de soi, délaisse toute motivation psychologique »<sup>397</sup>. Vu cette constatation, nous pouvons nous demander si les recherches des traces des fonctions dramaturgiques dans cette pièce sont totalement vaines ? La réponse positive à cette question n'est pas évidente. Or, il est vrai que l'histoire est trop pauvre pour qu'on puisse distinguer des macrostructures et, en conséquence, des catégories actantielles ou des fonctions dramaturgiques nettes. Cependant, on peut apercevoir, dans la construction du dialogue, des empreintes de la stichomythie, une sorte de duel verbal qui se caractérise par la répétition de la même structure morphologique et syntaxique (dans notre cas, par l'échange des adverbes) dont la signification est différente. Le cas des *Salutations* n'illustre peut-être pas une stichomythie pure, en tant que structure « anaphore-antithèse »<sup>398</sup>, mais la technique utilisée par Ionesco, à côté de son aspect ludique, témoigne aussi de l'existence du conflit, de l'opposition entre les Personnages. Seulement sous cet angle de vue, on peut envisager ici la construction dynamique des oppositions. À nouveau, Ionesco est plus proche de la conception de Souriau, selon laquelle la structure de la pièce repose plutôt sur le conflit entre la force du Lion et celle de Mars. Vu l'absence du bien désiré, il faut exclure le modèle des chercheurs postérieurs. En tout cas, la stichomythie deviendra encore plus nette dans les pièces postérieures de Ionesco.

---

397 E. Jacquart, *Notice*, [in :] E. Ionesco, *Théâtre complet...*, pp. 1506–1507.

398 E. Jacquart, *Le théâtre de dérision...*, p. 212.

### 2.2.3 *Le Maître*

Cette courte pièce présente les réactions enthousiastes d'une foule, face à l'annonce de l'arrivée d'un Maître énigmatique. La force génératrice, incarnée par l'Annonciateur et les Admirateurs apparaît à travers leurs paroles, leurs acclamations et leur enthousiasme. Le désir de voir le Maître galvanise tout le microcosme théâtral : « Hourra ! Hourra ! Le Maître ! Le Maître ! Vive le Maître ! » (7, p. 187) et « Le voilà, cette fois ! Le voilà ! Hip ! Hip ! Hourra ! Le voilà !... » (7, pp. 188–189), crient-ils. L'obtenteur du bien n'est pas ici précisé ; pourtant, on peut supposer que la foule désire voir le Maître pour elle-même, pour sa propre satisfaction. Ionesco crée ici une ambiance d'attente. Non sans raison, d'ailleurs car l'apparition du bien désiré (incarné par le Maître charismatique), bien qu'elle soit annoncée dès le début, est retardée jusqu'au dénouement de la pièce. La tension de l'attente est augmentée par l'Annonciateur qui voit le Maître dans les coulisses et relate aux spectateurs ce que celui-ci fait : il passe, par exemple, par la rivière, il donne des autographes, il caresse un hérisson, il danse, il change de chemise, il met sa cravate, et il le fait avec les applaudissements et les acclamations de la foule. Il n'existe pas ici un vrai antagonisme entre les personnages. Le conflit émerge seulement de l'opposition entre cette grande attente, liée à l'espoir de la foule, et le coup de théâtre final, c'est-à-dire l'apparition du Maître sans tête. La foule peut enfin voir son Maître ; pourtant, celui-ci est décapité. La force antagoniste réside donc en lui et, comme dans le cas de l'Orateur dans *Les Chaises* (dont on parlera plus tard), elle se manifeste à travers l'infirmité du Maître. Celui-ci incarne donc, à la fois, le bien désiré et son opposition. Pourtant, la force antagoniste, symbolisée par le manque de tête, perd de sa force sous l'influence de la réaction de l'Annonciateur, qui face au Maître dépourvu de tête, constate : « Il n'en a pas besoin, puisqu'il a du génie » (7, p. 194). Ces paroles montrent que l'Annonciateur joue aussi le rôle de l'Arbitre de la situation et que l'infirmité du Maître ne diminue pas sa valeur en tant que bien désiré.

### 2.2.4 *Le Salon de l'automobile*

L'intrigue de ce sketch radiographique est très simple. Un client arrive dans un salon automobile pour y acheter un véhicule. La Demoiselle et le Vendeur lui présentent différents modèles : « un Jean-Racine à quinze roues » (8, p. 198), « une protoïfère, institutrice à cinq chevaux » (8, p. 199), enfin une « jeune voiture blonde » (8, p. 200) qui est, à vrai dire, une vendeuse après sa transformation physique. D'ailleurs, le client la reconnaît, il décide même de l'acheter. La Demoiselle allume alors ses phares, en

déclarant être disposée à se marier avec son propriétaire qui, de son côté, affirme qu'il « [fera lui-même] automâle » (8, p. 200). La volonté d'acheter la voiture incarnée par le client est la seule force génératrice qui puisse se distinguer dans cette pièce. Comme le dit le Monsieur lui-même, il est venu « au Salon de l'automobile pour acheter de l'automobile » (8, p. 197). Le Vendeur et la Demoiselle assument le rôle d'aides qui essaient de lui faciliter le choix. Le client ne précise pas explicitement qu'il veut acheter une voiture pour lui ; pourtant, d'après son comportement et ses paroles à l'égard de la « jolie voiture blonde », on peut supposer qu'il se trouve aussi sous le signe de l'Astre Récepteur. Le modèle choisi constituerait le bien désiré, incarné, dans ce cas, par la Demoiselle, qui remplirait alors deux fonctions : la complice du client (la Lune du Lion) et, à la fois, la représentante de la valeur désirée par la force du Lion. Le client se trouve aussi sous le signe de l'Arbitre de la situation. C'est de sa volonté que dépend le choix. Pourtant, il faut souligner l'absence du représentant de Mars. Nous pouvons donc réfléchir ici aux résultats de l'application de la méthode proposée par Greimas et Ubersfeld. Pourtant, l'examen de la pièce, du point de vue du Sujet, qui est orienté vers l'Objet, ne changerait pas diamétralement la signification de la pièce. Bien qu'on puisse tenter de chercher dans cette pièce des forces dramaturgiques distinguées par les chercheurs, cités ci-dessus, l'analyse de leurs répartitions semble être une démarche secondaire. D'après Abastado, *Le Salon de l'automobile* est intéressant seulement en tant que « jeu sur le langage »<sup>399</sup>. Ce qui compte dans ce sketch, ce sont les différentes expériences de l'emploi des effets acoustiques au théâtre. Dès le début, on entend : des coassements de grenouilles, des caquetages, des « cocoricos », des bruits des chemins de fer, de guitare, des beuglements. Contre toute apparence, la pièce ne constitue donc pas une bonne matière pour l'investigation proposée par Souriau.

### 2.2.5 La Jeune Fille à marier

Au début de cette pièce, nous retrouvons deux personnages : la Dame et le Monsieur qui mènent une conversation quotidienne et banale sur le temps, le coût de la vie, les jeunes, le progrès de la science. Dans l'entre-temps, la Dame vante les qualités de sa fille dont elle est fière et contente. D'après Jacquart, le dialogue de cette pièce se présente comme une « suite d'échanges du type action – réaction, stimulus – réponse, affirmation – confirmation, le tout combinant savamment les clichés, les superlatifs et les analogies »<sup>400</sup>. Nous avons déjà vu un exemple semblable, en analysant

399 C. Abastado, *Eugène Ionesco...*, p. 85.

400 E. Jacquart, *Notice*, [in :] E. Ionesco, *Théâtre complet...*, p. 1567.

*Les Salutations.* On peut donc essayer de distinguer quelques fonctions dramaturgiques essentielles. *La Jeune Fille à marier*, comme d'ailleurs *Le Maître*, dont nous venons de parler, repose sur un coup de théâtre final. Quand « la jeune fille » paraît enfin en scène, on constate qu'elle est un homme mûr, aux moustaches noires et à la voix forte et masculine. On pourrait donc voir l'axe de l'opposition entre l'image de la jeune fille présentée par sa mère et la réalité elle-même.

En essayant de distinguer la distribution des fonctions dramaturgiques, on peut avancer la thèse selon laquelle, si la volonté de présenter les qualités de la jeune fille et, en conséquence, le désir de lui trouver un mari, ce que suggère le titre et une phrase prononcée par la Dame : « Il ne me reste plus qu'à lui trouver un bon mari » (10, p. 258), était la force thématique de la pièce, incarnée bien sûr par la Dame, l'image réelle de la fille, sa virilité assumerait la force antagoniste. La force de Mars résiderait (comme l'infirmité du Maître) dans le personnage du Monsieur-Fille. Néanmoins, il faut noter que la fille incarnerait aussi, dans ce cas, la Terre. C'est elle qui aurait l'occasion d'obtenir le bien désiré qu'on pourrait considérer en tant que possibilité d'un mariage. Pourtant, toutes les autres fonctions, comme celle de la Balance et de la Lune, ne seraient pas ici précisées.

Bien que nous ayons réussi à distinguer le schéma des fonctions élémentaires, il ne faut pas oublier que la définition de la force génératrice n'est présentée explicitement qu'une seule fois. Ainsi, malgré la possibilité de discerner l'axe de l'antagonisme et le bien désiré, *La Jeune Fille à marier* semble être l'une de ces pièces ionesciennes où la recherche des fonctions dramaturgiques constitue une démarche secondaire. C'est pourquoi nous avons décidé de la placer dans le groupe des pièces dont les personnages sont « aplatis ». Ionesco parvient ainsi aux confins du théâtre et du spectacle de cabaret. Cette pièce compte plutôt en tant que jeu et nouvelle expérience théâtrale. Comme le conclut Jacquart : « L'auteur se divertit, manipule ses créatures insolites, prend ses distances et le lecteur-spectateur peut, lui, apprécier la dimension parodique que crée un tel procédé »<sup>401</sup>.

## 2.2.6 Scène à quatre

Dans *Scène à quatre*, l'antagonisme entre les personnages devient déjà « visible » avant l'échange de leurs premières répliques. Ils tournent autour de la table en sens inverse. Puis, cette opposition subsiste dans leurs

---

401 *Ibidem*, p. 1566.

dialogues. Les deux personnages sont têtus, ils se dressent l'un contre l'autre, en répétant avec obstination :

Dupont : ... Non...

Durand : Si...

Dupont : Non...

Durand : Si...

Dupont : Non...

Durand : Si... (13, p. 373).

Le dramaturge se sert ici d'un exemple classique de stichomythie. Les personnages s'accusent mutuellement d'être obstinés. Cette fois-ci, la structure de la pièce repose sur l'axe de l'opposition défini par Souriau. L'un des personnages semble incarner la force thématique de la pièce, tandis que l'autre, la force antagoniste. Cependant, ni la force génératrice de la pièce ni son opposant ne sont faciles à définir. C'est un exemple standard de personnages interchangeables. L'analyse du texte n'aboutit pas non plus à la précision du but de la dispute. On ne trouve aucune réponse à la question de savoir pourquoi les personnages entrent en conflit et quels sont les désirs qu'ils incarnent. Il semble même que les protagonistes ignorent la raison du conflit et que le prolongement de cette dispute constitue leur seul but. Ainsi, ni la conception de Greimas ni celle d'Ubersfeld ne sont ici applicables. On a déjà remarqué un pareil phénomène dans les pièces analysées auparavant.

La situation dramatique se modifie quand le troisième personnage entre en scène. L'axe de l'antagonisme change de direction. C'est Martin qui se heurte maintenant aux deux personnages qui, de leur côté, ne cessent pas de s'affronter. La raison de la dispute reste tout à fait banale et il serait difficile de la considérer comme une incarnation de la force Soleil. Martin agace Durand, car il fume, tandis que Martin l'accuse de manque d'imagination. Durand adresse la même accusation à Dupont et Martin. À partir de ce moment-là, les trois personnages se reprochent un manque d'imagination. Ils mènent un duel verbal infini. Nous n'observons pas ici une situation classique de l'antagonisme entre les deux forces, mais un triangle. Chaque personnage attaque les deux autres et subit, en contrepartie, deux attaques. Il n'y a pas non plus de complices ; les personnages ne se liguent pas. Cette situation pourrait se prolonger à l'infini. Pourtant, Martin affirme la volonté de finir cette dispute. Dans ce cas, il semble incarner la fonction de Mars : « Je ne suis pas mêlé à votre histoire. Je peux donc en juger objectivement » (13, p. 376), constate-t-il, en désirant entreprendre les mesures nécessaires pour inciter Dupont et

Durand à « l'armistice », ce qui contribuerait à l'achèvement de l'action de la pièce. Pourtant, cette démarche ne réussit pas. Mars est trop faible et l'Arbitre, en tant que bénéficiaire du bien, n'apparaît pas, c'est pourquoi les protagonistes recommencent leur dispute, en s'accusant d'incompréhension et de mauvaise foi. Lorsque Martin remarque involontairement qu'ils parlent pour rien dire, tous les deux se dressent contre lui. Un triangle d'oppositions apparaît à nouveau.

Jusqu'à ce moment-là, les personnages de *Scène à quatre*, s'inscrivaient dans le cadre des personnages aplatis et interchangeables. Pourtant, on assiste au changement de la répartition des forces dramaturgiques quand la Jolie Dame entre en scène. Celle-ci devient la raison de la dispute des hommes qui essaient, à tout prix, d'attirer son attention. Ainsi observe-t-on la modification de la force thématique de la pièce qui va aboutir à la précision du bien désiré. Les trois personnages, incarnant à la fois la force du Lion et de la Terre, trouvent enfin une raison pour continuer leur duel verbal. Chacun prétend être le fiancé de la Jolie Dame, en lui faisant la cour. Celle-ci incarne donc la force du Soleil. Cependant, en même temps, c'est elle qui, en tant que Mars, finit le jeu en constatant : « Ceci est tout à fait idiot » (13, p. 380). Elle peut le faire, car elle se trouve aussi sous le signe de la Balance.

On pourrait conclure que les deux procédés servent ici à construire un microcosme théâtral ; ce sont : l'opposition et la stichomythie, qui deviennent concises et frappantes. On peut trouver la confirmation de cette constatation dans l'ouvrage de Jacquart qui souligne la fonction de ces deux procédés servant, entre autres, à créer le mouvement de la pièce et à varier son rythme<sup>402</sup>. Toutefois, de notre point de vue, l'opposition et la stichomythie contribuent, avant tout, à fixer un axe d'opposition à l'aide duquel on peut dresser le schéma de la distribution des forces antagonistes.

### 2.2.7 *Délire à deux*

Avec *Délire à deux*, le dramaturge nous ramène à une ambiance déjà connue, notamment à une querelle perpétuelle entre les époux, qui dure dès le début jusqu'à la fin de la pièce. On peut supposer que la volonté du prolongement de la dispute constitue ici une force génératrice. Tout se passe sur un fond de bruits d'explosion incessants. Les deux protagonistes – Elle et Lui – se trouvent aux extrémités de l'axe du conflit. Chaque mot et chaque phrase prononcés contribuent à trouver un bon prétexte pour une dispute, et, par la suite, comme dans *Scène à quatre*, à prolon-

---

402 E. Jacquart, *Le théâtre de dérision...*, p. 211.

ger l'action de la pièce. Les époux ne s'entendent jamais ; ils s'insultent mutuellement depuis des années ; ils se querellent, par exemple, à cause de différentes opinions sur l'espèce de la tortue et du limaçon. Ce conflit ouvre la pièce et la clôt. Les deux personnages ne se comprennent pas. Ils ne veulent pas se comprendre : « Dès le premier jour, j'ai compris qu'on ne se comprendrait jamais » (18, p. 644), conclut le protagoniste. C'est pour souligner la dimension de l'antagonisme que Ionesco se réfère à la stichomythie dont voici quelques exemples :

Elle : On n'a jamais froid ou chaud en même temps.

Lui : Non. On n'a jamais chaud ou froid en même temps.

Elle : C'est parce que tu n'es pas un homme comme les autres.

Lui : Moi, je ne suis pas un homme comme les autres ?

Elle : Non. Tu n'es malheureusement pas un homme comme les autres.

Lui : Non, je ne suis pas un homme comme les autres, heureusement (18, p. 645),

ou :

Elle : Tu m'as fait une bosse au front.

Lui : Tu m'as marché sur les pieds.

Elle : Tu l'as fait exprès.

Lui : Tu l'as fait exprès (18, p. 647)<sup>403</sup>,

ou encore :

Elle : Ils descendent.

Lui : Non, ils montent.

Elle : Ils descendent.

Lui : Non, ils montent (18, p. 649).

Il est difficile de constater quel personnage représente la force génératrice de la pièce et lequel son adversaire. Les deux forces semblent être univoques et seul un changement diamétral de point de vue pourrait contribuer à définir l'incarnation concrète du Lion et de Mars. Rappelons que, d'après Souriau, « tout l'art théâtral [...] consiste en cela à trouver sous quel angle de vue le monde à présenter est le plus intéressant, le plus pittoresque, le plus étrange, le plus vibrant, ou le plus significatif de soi-même »<sup>404</sup>. Quant à Ionesco, il ne suggère ici aucun point de vue précis.

---

403 Ce fragment de la pièce est cité aussi par Emmanuel Jacquart comme l'un des exemples de la stichomythie ionescienne utilisée brièvement, d'une façon pure (E. Jacquart, *Le théâtre de dérision...*, p. 214).

404 É. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques...*, p. 137.

L'action se construit sur un axe d'opposition indéfinie ; on ne concrétise ni le bien désiré ni l'« obtenteur » de ce bien. Ainsi, le rôle de l'Arbitre, en tant que bénéficiaire du bien, n'est pas non plus indispensable. Les deux époux prolongent donc la querelle sans aucun but, ou tout simplement pour la querelle elle-même qui garantit le prolongement de l'action. Cette idée est confirmée par Lui qui dit à propos des gens qui luttent au-dehors : « quand ils se battent, ils ne savent pas pourquoi au début, ils se trouvent toujours des raisons. [...] Ça sert à passer la vie » (18, p. 660).

Il faut remarquer aussi que ces deux forces antagonistes sont liées ici par une certaine dépendance singulière. Les époux sont comme prisonniers de leur « amour malheureux » (18, p. 653). Malgré tout, ils ne sont pas capables de se quitter. Lorsque Lui constate qu'il « [va] disparaître » (18, p. 651), Elle l'arrête, en recommençant leur querelle habituelle, et inversement. Si Elle lui suggère enfin de quitter leur maison, en disant : « Sors si tu veux » (18, p. 659), c'est Lui, à son tour, qui trouve des raisons pour y rester. De plus, face à un danger, ils savent collaborer et se soutenir mutuellement. L'exemple le plus significatif nous est fourni au moment où ils s'unissent contre une menace étrangère et se barricadent, en mettant un matelas dans la fenêtre. Il en résulte qu'ils incarnent non seulement la force du Lion et de Mars, mais qu'ils accomplissent aussi le rôle de leurs complices mutuels. Voici les paroles d'Elle, adressées à Lui : « Aide-moi donc » (18, p. 652) ou « donne-moi un coup de main » (18, p. 662). Ainsi poursuivent-ils leur conflit, en se fournissant d'incessants arguments de querelle.

Pour terminer ce chapitre, précisons brièvement les points convergents et les caractéristiques des pièces dont les personnages sont considérés comme aplatis et interchangeable. Tout d'abord, les structures des pièces étudiées sont assez réduites, surtout en ce qui concerne le nombre de personnages (de trois à six) et leur dimension ; ce sont des pièces assez courtes, n'embrassant qu'une seule scène, excepté *La Cantatrice chauve* qui est divisée en onze scènes. En conséquence, dans chacune de ces pièces, on ne distingue qu'une situation dramatique essentielle (*Scène à quatre* constitue une exception). Quant à la répartition des forces dramaturgiques, on aperçoit deux phénomènes : 1) soit il est très difficile voire impossible de distinguer les forces dramaturgiques élémentaires et même si l'on note la présence d'un axe d'opposition entre le Lion et Mars, il manque toujours quelques fonctions primordiales comme le Soleil, la Terre, l'Arbitre ou la Lune ; 2) soit on aboutit à la distinction de la distribution des forces, mais le modèle obtenu reste assez modeste, parfois même artificiel. La difficulté de la répartition des forces dramaturgiques et le

manque de certaines fonctions sont liés à la crise idéologique des personnages et, en conséquence, des pièces entières, ce que le dramaturge lui-même a bien caractérisé, en constatant, dans *Entre la vie et le rêve*, que « ce sont des personnages qui disent n'importe quoi et ce n'importe quoi n'a pas de signification »<sup>405</sup>.

---

405 E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve...*, p. 85.

## 2.3 De bons personnages dans de bonnes situations

Passons maintenant à l'analyse des fonctions dramaturgiques incarnées par les personnages ionesciens, considérés comme les plus « classiques »<sup>406</sup>. Nous empruntons le titre de ce chapitre à la théorie d'Étienne Souriau car, comme l'écrit ce chercheur, « dans une bonne situation, chaque personnage a une force spécifique »<sup>407</sup>. En nous appuyant sur la terminologie de Philippe Hamon, nous pouvons constater que dans ce chapitre nous allons avoir affaire à des « isomorphismes »<sup>408</sup>. Algirdas-Julien Greimas, à son tour, parle de la « structure actorielle objectivée », caractérisée par « la présence d'un acteur indépendant pour chaque actant ou rôle actantiel »<sup>409</sup>. Quant à Souriau, il souligne qu'« une bonne situation dramatique s'architecture toujours sur l'axe du grand antagonisme dynamique [...] ; que le rôle d'arbitre ou d'attributeur [...] y place une sorte de médiante ; et que les deux fonctions [Terre et Soleil] en complètent pour ainsi dire la carrure, en s'équilibrant à droite et à gauche de cet axe »<sup>410</sup>. Néanmoins, il faut remarquer que le théoricien admet également qu'un personnage incarne deux ou plusieurs fonctions dramaturgiques qui « peuvent se combiner de toutes sortes [...] pour faire l'horoscope dramatique d'un même personnage »<sup>411</sup>. Passons donc à l'analyse des pièces pour voir dans quelle

---

406 Rappelons que ce sont, avant tout, les personnages du théâtre classique qui illustrent les analyses d'Étienne Souriau, d'Algirdas-Julien Greimas et d'Anne Ubersfeld.

407 É. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques...*, p. 71.

408 Ph. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, [in :] G. Genette, T. Todorov (dir.), *Poétique du récit...*, pp. 137–138.

409 A.-J. Greimas, *Les actants, les acteurs et les figures*, [in :] C. Chabrol (dir.), *Sémiotique narrative et textuelle...*, p. 168.

410 É. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques...*, pp. 112–113.

411 *Ibidem*, p. 120.

mesure les idées exposées, ci-dessus, s'appliquent à l'œuvre ionescienne, c'est-à-dire dans quelle proportion et de quelle façon le théâtre de Ionesco repose sur l'axe de l'antagonisme dynamique.

### 2.3.1 *La Leçon*

Essayons de voir la répartition des forces dramaturgiques dans *La Leçon*. Au début, il paraît que c'est l'Élève qui incarne la force génératrice, à savoir la volonté d'étudier : « J'ai une telle soif de m'instruire » (2, p. 49), dit-elle. Le Professeur semble être son complice, celui qui veut l'aider, lui montrer le chemin vers le « doctorat total » : « je suis à votre disposition. Je ne suis que votre serviteur » (2, p. 50), dit-il, mais, en même temps, une lueur vive et maléfique apparaît dans ses yeux. Cette répartition des forces constitue donc une image fautive. À vrai dire, c'est le Professeur qui incarne une tendance qui est à la fois la clef de la pièce, à savoir le désir du meurtre, ce que nous allons prouver dans un instant. Bien qu'il essaie de le camoufler, il trahit ses intentions lubriques, dès le début de la pièce. Deux fois, il semble « prévenir » implicitement sa victime. Dans une conversation banale sur le temps, il constate déjà qu'« on peut s'attendre à tout. [...] Nous ne pouvons être sûrs de rien [...] en ce monde » (2, p. 48). Puis, au cours de la leçon, sa volonté de domination se manifeste de plus en plus. Juste avant le crime, il dit : « Toute langue, mademoiselle, sachez-le, souvenez-vous-en jusqu'à l'heure de votre mort [...] n'est en somme qu'un langage » (2, p. 61). Ces deux constatations confirment les intentions du Professeur ; en plus, elles sont réitérées, ce qui garantit leur vraisemblance. La force génératrice du meurtre réside donc en Professeur. Il est sûr de lui. Dès le début, il possède un plan qu'il réalise ardemment jusqu'au bout : « Je sais parfaitement comment me conduire. Je suis assez vieux pour cela. [...] C'est mon affaire. Et je la connais » (2, p. 51), constate-t-il tout consciemment.

La Bonne, qui introduit une nouvelle élève, est la complice (la Lune) du Professeur. Elle semble lui être entièrement dévouée, bien que ce soit elle qui l'avertit énigmatiquement que l'arithmétique mène à la philologie : « Vous feriez mieux de ne pas commencer l'arithmétique avec mademoiselle. L'arithmétique ça fatigue, ça énerve » (2, p. 51), constate-t-elle et, après les réprimandes de son maître, elle ajoute : « C'est bien Monsieur. Vous ne direz pas que je ne vous ai pas averti » (2, p. 51). Son rôle peut paraître assez équivoque, ce que souligne aussi Yves-Alain Favre<sup>412</sup>.

---

<sup>412</sup> Selon lui, Marie possède une double fonction : « Tantôt elle apparaît comme l'Adjuvant, tantôt comme l'Opposant » (Y.-A. Favre, *Le théâtre de Ionesco ou le rire dans le labyrinthe...*, p. 34).

Elle reste fidèle au Professeur ; pourtant, elle essaie de le déranger, ce qui prouverait qu'elle est aussi la complice de l'Élève. Cependant, ses reproches à l'égard du comportement du Professeur ne sont pas prononcées en faveur de l'Élève. La Bonne semble plutôt incarner le bon sens ; elle essaie d'éviter de nouvelles complications. Pourtant, le Professeur, en tant qu'Arbitre de la situation, rejette ses arguments : « Vous êtes ridicule, Marie [...] Et puis de quoi vous mêlez-vous ? [...] Votre place n'est pas ici » (2, p. 51), dit-il.

L'Élève incarne l'Opposant, quoiqu'au début, elle ne soit pas consciente de son rôle. Elle est donc l'opposante malgré elle. Parce que le Professeur assume à la fois le rôle de force génératrice et celui de Balance, l'Élève devient sa victime. Elle est inapte à se défendre, elle est impuissante. Le bien désiré par le Professeur, c'est le meurtre qui est donc à la fois impersonnel et macrocosmique. Le Professeur ne le désire que pour lui-même, pour son plaisir ; il se trouve donc aussi sous le signe de « l'obtenteur » du bien (la Terre) qu'il souhaite. Il assume ainsi tout un éventail de fonctions dramaturgiques : la force thématique, l'arbitre de la situation et « l'obtenteur » du bien<sup>413</sup>.

Au cours de la leçon, le véritable « objet » de l'action du Professeur devient de plus en plus évident. En conséquence, le conflit entre la force génératrice et ce qui l'oppose devient aussi de plus en plus net. Le Professeur dévoile son rôle dominant en s'adressant à l'Élève : « Taisez-vous. Restez assise, n'interrompez pas » (2, p. 61) ; « Ne me mettez pas en colère ! » (2, p. 67). Cet antagonisme se révèle surtout dans le langage qui prend la forme d'une opposition pure :

---

413 Quant à la distribution des forces dans *La Leçon*, il faut signaler que Grzegorz Sinko aboutit aux résultats tout à fait différents. En empruntant la méthode d'analyse d'Algirdas-Julien Greimas, il constate que les rôles actantiels y sont nets et bien marqués. Ainsi, il considère le Professeur en tant que Sujet de l'action, ce qui nous paraît bien justifié. Pourtant, selon lui, ce Sujet est orienté vers l'Objet qui se définit tout simplement en tant que résultats didactiques. Cette conclusion est, pour nous, inacceptable. Même si nous supposons que la pièce est axée sur la ligne du Sujet vers l'Objet (ce que présuppose Greimas), une définition pareille de la force du Soleil serait inadmissible. Nous sommes consciente que l'analyse actantielle des pièces ionesciennes ne constitue pas un but primordial de l'ouvrage de Sinko, mais il nous semble que ses constatations sur le rôle des personnages dans la distribution des forces sont, en tout cas, trop hâtives (G. Sinko, *Postać sceniczna i jej przemiany w teatrze XX wieku...*, p. 112). Pour preuve, nous pouvons citer encore les paroles d'Yves-Alain Favre qui, après avoir analysé cette pièce selon la méthode de Greimas, aboutit aux conclusions contraires à celles de Sinko et, à la fois, similaires aux nôtres à savoir que le Sujet (le Professeur) agit pour assouvir les deux pulsions fondamentales : « la volonté de puissance et le désir amoureux (*libido dominandi* et *libido sentiendi*) » (Y.-A. Favre, *Le théâtre de Ionesco ou le rire dans le labyrinthe...*, p. 34).

Le Professeur : J'en mange une... une.

L'Élève : Deux.

Le Professeur : Une.

L'Élève : Deux.

Le Professeur : Une !

L'Élève : Deux ! (2, p. 55).

En possédant le maximum de force, en tant qu'incarnation de la force génératrice et de l'arbitre de la situation, le Professeur décide de tout, il n'entend ni l'Élève ni les avertissements de la Bonne qui enfin s'en va. Il peut facilement réaliser son but car, comme il le dit, « c'est moi qui commande, vous m'entendez » (2, p. 69). Au moment culminant du meurtre, il agit seul, sa complice est absente, et son opposante est trop faible pour se défendre. Le Professeur accomplit son projet en « nourrissant » la force thématique ; pourtant, sa volonté de meurtre ne disparaît pas ; elle réside toujours en lui et, malgré tout, elle reste insatisfaite et très vive. C'est pourquoi il essaie de poignarder Marie. En tout cas, cette fois-ci, l'opposante est puissante, elle est capable de se défendre, elle gifle son adversaire en disant : « Petit assassin ! Salaud ! Petit dégoûtant ! Vous vouliez me faire ça à moi ? Je ne suis pas une de vos élèves, moi ! » (2, p. 73).

Marie vainc le Professeur, ce qui entraîne un changement dans la répartition des forces. Le Professeur perd sa position et c'est Marie qui prend l'initiative de se débarrasser du cadavre de l'Élève ; elle se trouve ainsi sous le signe du Lion et de la Balance, et le Professeur n'est que son complice. On peut supposer que les deux personnages se trouvent aussi sous le signe de la Terre. L'Opposant n'apparaît pas. L'activité des personnages semble s'inscrire dans le schéma de Greimas, c'est-à-dire le Sujet et son Adjuvant cherchent à atteindre l'Objet de leur action qui, cette fois-ci, se définit en tant que tentative de se débarrasser des preuves du crime. Pourtant, en même temps, on entend sonner à la porte et la situation recommence.

### 2.3.2 *Jacques ou la Soumission*

Dans la première situation dramatique de *Jacques ou la Soumission*, nous voyons la famille Jacques au moment où elle se met à blâmer leur fils – Jacques : « Jamais je n'aurais cru cela de toi. Tu étais mon plus grand espoir » (4, p. 87), lui reproche la mère. Son père s'adresse à lui de cette façon : « Tu n'es pas mon fils. Je te renie. Tu n'es pas digne de ma race » (4, p. 89). La volonté de prolonger la race constitue, sans doute, la force génératrice de la pièce qui engendre toute l'action. Cette tendance clef

est incarnée non seulement par les parents, mais également par toute la famille Jacques, notamment par : Jacques père, Jacques mère, Jacques grand-père, Jacques grand-mère et la sœur Jacqueline. La famille Jacques constitue ici une sorte de « personnage collectif » dont parle Autrand, car « l'unicité du rôle qu'ensemble ils tiennent »<sup>414</sup> est, pour eux, la plus importante. Ils en brûlent, c'est pourquoi leurs paroles adressées à Jacques sont si sévères. Ils le traitent comme un ennemi et, par la suite, ils se liguent contre lui. Ils s'aident mutuellement en constituant un groupe de complices. Le désir de prolonger leur race est fortement enraciné chez eux. On pourrait même se poser la question de savoir pourquoi leur désir est si vif. En répondant à cette question, nous devons prendre en considération le fait qu'ils ne le désirent que pour eux-mêmes, pour la famille ; ils incarnent donc, à la fois, le rôle d'« obtenteurs » du bien<sup>415</sup>.

Quant au bien désiré, il est dramatiquement dissipé et macrocosmique ; il se trouve hors de la scène. Il est impersonnel et encore virtuel. Le bien souhaité par toute la famille, c'est l'acte sexuel de Jacques et, en conséquence, des œufs – le symbole de la continuité de la race. La famille le désire pour elle-même, mais aussi pour Jacques dont le rôle, au début de la pièce, est très ambigu. En tant que membre de la famille, il se trouve sous le signe de la Terre, mais il accomplit, en même temps, le rôle d'Opposant. Il ne veut pas se soumettre à l'obligation. Il se tait obstinément, ce qui signifie qu'il se révolte, qu'il résiste, en rejetant la force du Soleil. Il est capable de le faire, parce qu'il est aussi l'Arbitre de la situation. C'est de sa volonté que dépend toute l'action de la pièce. Jacques se trouve donc à la fois sous le signe de Mars, de la Balance et de la Terre. Il est donc tout-puissant. Les plaintes et les reproches de sa famille sont inutiles.

Le protagoniste semble donc incarner des actants qui, d'après Greimas, ne se laissent pas syncrétiser. Pourtant, ce n'est qu'une situation provisoire. La décision de Jacques de se soumettre constitue le moment culminant de la pièce. Il le fait sous l'influence des paroles de sa sœur qui lui rappelle qu'il est « chronométrable » (4, p. 92). Tout effrayé, il cède et constate enfin qu'il aime « les pommes de terre au lard » (4, p. 93), ce qui symbolise sa soumission à l'égard de l'obligation. Il perd en même temps sa fonction de Mars qui n'apparaîtra plus dans cette pièce. Comme toute sa famille, Jacques se trouve sous le signe du Lion, il veut se marier et, en conséquence, prolonger sa race. Ainsi, l'action de la pièce commence

---

414 M. Autrand, *Le dramaturge et ses personnages...*, p. 77.

415 Nous nous rendons compte que notre analyse est tout à fait contradictoire à celle de Grzegorz Sinko. Selon ce dernier, tous les personnages de la pièce, sauf Jacques, sont tellement « aplatis » qu'ils peuvent représenter seulement les classes d'acteurs (G. Sinko, *Postać sceniczna i jej przemiany w teatrze XX wieku...*, p. 113).

à s'inscrire sur le plan du Sujet orienté vers l'Objet. Jacques reste toujours l'Arbitre de la situation, il peut choisir sa future épouse. Sa famille tente de l'aider à faire le meilleur choix, en examinant des candidates. Les Jacques sont donc des complices de l'Arbitre, comme les Roberte qui essaient, eux aussi, de lui faciliter le choix, en louant « les qualités » de leurs filles, d'abord celle à deux, puis celle à trois nez. Pourtant, Jacques hésite, écarte sa décision, en constatant que Roberte « n'est pas assez laide ! » (4, p. 102), ce qui provoque une grande excitation des deux familles. Elles craignent que Jacques puisse changer sa décision, en assumant à nouveau le rôle d'Opposant. Malgré tout, il ne reprend pas le rôle de Mars. Lorsque Roberte père oblige sa fille à agir, celle-ci, en tant que complice de la Balance, essaie de séduire son futur amant. Finalement, Jacques accepte son rôle de Lion. Les jeunes décident de s'unir. Les familles sont contentes, car elles envisagent la possibilité de réaliser leur but : le prolongement de leur race. C'est le bien auquel elles aspirent, car les familles se trouvent sous le signe de la Terre. C'est pourquoi elles protègent Jacques et Roberte, en dansant autour d'eux en ronde. Le bien souhaité reste macrocosmique et impersonnel.

### 2.3.3 *L'avenir est dans les œufs*

Cette pièce est considérée comme la suite de *Jacques ou la Soumission*. Nous y retrouvons les mêmes personnages : Jacques et Roberte s'embrassent et échangent des « chatteries ». Les deux amants, agités par leur sexualité, incarnent la force génératrice, c'est-à-dire la volonté de l'échange des « chatteries » et du prolongement de leur acte sexuel. Comme le constate Jacquart, Jacques, soumis à l'obligation, est comme « un robot télécommandé par la mécanique sociale, un animal gouverné par l'instinct et par le désir qui l'enlissent dans la sexualité »<sup>416</sup>. Il n'hésite donc plus, il est dominé par la force thématique. Pourtant, on ne voit pas les résultats de son engagement ; la force du Soleil est toujours virtuelle. Ne voulant plus attendre, les familles des amants se liguent pour rappeler les jeunes à l'ordre. Les membres des familles sont mécontents car, malgré des efforts perpétuels, il n'y a aucun progrès. La force du Soleil reste toujours macrocosmique, c'est pourquoi les familles, en tant que représentants de la Terre, sont insatisfaites. « De mon temps, n'en fallait pas tant... » (5, p. 118), dit Jacques grand-mère, et Roberte père ajoute : « Ils exagèrent » (5, p. 118).

---

416 E. Jacquart, *Notice*, [in :] E. Ionesco, *Théâtre complet...*, p. 1512.

Les Jacques et les Roberte tâchent donc de séparer les jeunes amants. Ils chargent Jacqueline de cette mission qui l'accomplit parfaitement, en incarnant, dans ce cas, la fonction de Mars. Cependant, son rôle, en tant que Mars, n'est que transitoire. Les membres des familles remplissent aussi provisoirement la fonction de complices des amants car, à vrai dire, tout ce qu'ils font, ils ne le font que pour « mieux les réunir, par la suite » (5, p. 120). Ils doivent se trouver aussi sous le signe de la Balance, car ce sont eux qui décident du développement de l'action et contribuent ainsi au changement de la distribution des forces.

Par la suite, ils apportent aux jeunes gens des pommes de terre au lard car, comme le dit Jacques père, « le lard fait du bien à l'espèce » (5, p. 122). Les parents aident donc leurs enfants ou plutôt ce sont Jacques et Roberte qui accomplissent la fonction d'adjuvants de leurs familles qui, à tout prix, veulent réaliser leur mission du prolongement de la race ou de la « réfection » du monde, comme le suggère le sous-titre de la pièce. On revient donc à la force thématique de *Jacques ou la Soumission*. C'est pourquoi les Jacques apprennent à leur fils la mort de son grand-père. Ils le font pour faire vibrer sa « corde sensible » (5, p. 124) et, par conséquent, pour lui rappeler qu'il est leur fils unique et le seul espoir de la famille. « Il faut remplacer ceux qui s'en vont [...] Il faut assurer la continuité de notre race » (5, p. 128), rappelle Jacques père à son fils. Il l'incite à la reproduction pour qu'il puisse être fier de lui : « sois un homme ! » (5, p. 130), dit-il. Les familles se trouvent sous le signe du Lion et de la Terre et, au nom de l'autorité, elles se servent de leurs enfants pour réaliser leur but. Jacques et Roberte sont comme leurs outils. Pourtant, ils incarnent aussi le rôle d'Arbitre ; de leur décision dépend la suite de la situation. Qui plus est, la force de Mars n'apparaît pas.

Finalement, soumis à l'obligation et tout disciplinés, Jacques et Roberte acceptent leur rôle de complices et font tout pour satisfaire les familles. Ainsi, comme leurs familles, ils se concentrent sur l'Objet de l'action, sur le bien désiré. La deuxième situation dramatique est donc axée conformément au modèle de Greimas. Au moment où on entend les « cot-cot-codac » de Roberte et les gémissements de Jacques, les familles sont heureuses, elles pleurent des larmes de joie. Elles peuvent enfin apporter la corbeille pour ramasser les œufs. À ce moment-là, le bien désiré, bien qu'il soit impersonnel, devient microcosmique et apparaît en scène, mais il reste pourtant métonymique. Les familles incitent encore les jeunes à couvrir « pour la gloire et la grandeur des nations, pour l'immortalité » (5, p. 133). Les membres des familles désirent accumuler le plus d'œufs possible, car ils se trouvent toujours sous le signe de l'astre récepteur : la Terre. Ils le désirent pour eux-mêmes. Jacques et Roberte, comme leurs

outils, remplissent le rôle de complices, mais, en même temps, en tant que membres de ces familles, ils sont aussi les « obtenteurs » du bien. La situation dramatique reste axée sur l'Objet, parce que l'incarnation de l'Opposant n'apparaît pas.

### 2.3.4 *Les Chaises*

Dans *Les Chaises*, nous retrouvons deux personnages : le Vieux et la Vieille. Ils habitent dans une tour, au milieu d'une île, et passent leur temps à évoquer le passé, à se raconter de vieilles histoires et à jouer des scènes répétées chaque jour de nouveau. Ils rabâchent sans cesse de vieilles ambitions avortées. « Tu es très doué, [dit la Vieille à son mari]. Si tu avais eu un peu d'ambition dans la vie, tu aurais pu être un roi chef, un journaliste chef, un comédien chef, un maréchal chef » (6, p. 145). Pourtant, leurs projets restent dans la sphère de l'imagination. À vrai dire, leur vie constitue une suite d'échecs ; ils n'ont abouti à rien ; ils n'ont pas réalisé leurs projets ; comme le constate Abastado, « ils n'ont vécu que de désirs et de regrets »<sup>417</sup>. Ionesco lui-même constate à propos de cette pièce que par le moyen du langage, des gestes, du jeu, des accessoires, il essayait d'exprimer le vide et l'absence<sup>418</sup>.

Dans ces circonstances, il est très difficile de distinguer la force génératrice. Pourtant, si la vie des personnages des *Chaises* est vidée de sens et leurs actes ne sont dirigés par aucune force génératrice, les personnages ionesciens peuvent toujours essayer de l'inventer. Rappelons que, selon Jacquart, « là où la plupart des hommes ne voient rien, Ionesco, lui, voit le rien »<sup>419</sup>. Ainsi, ses personnages peuvent aussi chercher un sens dans leur vide. La Vieille s'adresse donc au Vieux : « tout n'est pas brisé, tout n'est pas perdu, tu leur diras tout, tu expliqueras, tu as un message... tu dis toujours que tu le diras... il faut vivre, il faut lutter pour ton message » (6, p. 146). Cette idée les aide à vivre, ils l'admettent comme vraie, ils croient à leur mission. Les paroles du Vieux confirment cette idée : « J'ai un message, tu dis vrai, je lutte, une mission, j'ai quelque chose dans le ventre, un message à communiquer à l'humanité, à l'humanité » (6, p. 147), constate-t-il et ajoute : « Je ne suis pas comme les autres, j'ai un idéal dans la vie » (6, p. 147). L'idée du message à transmettre devient un leitmotiv de leur vie. Cette mission est pour eux un devoir sacré, elle devient la force thématique de la pièce incarnée par les Vieux. Toute la situation dramatique s'inscrit dans le schéma du Sujet centré sur l'Objet. Toutefois,

---

417 C. Abastado, *Eugène Ionesco...*, p. 87.

418 E. Ionesco, *Notes et contre-notes...*, p. 170.

419 E. Jacquart, *Notice*, [in :] E. Ionesco, *Théâtre complet...*, p. 1536.

le contenu du message, qui constitue le bien désiré, reste virtuel et macrocosmique. Il faut aussi souligner que ces personnages ne le désirent pas seulement pour eux-mêmes. Il semble qu'ils connaissent déjà la signification du message. Ils veulent donc le faire savoir aux autres. C'est pourquoi ils convoquent à la réunion les propriétaires, les savants, les gardiens, les évêques, les chimistes, les chaudronniers, les marchands, les présidents, les violonistes et beaucoup d'autres. Les invités seront donc les « obtenteurs » du bien transmis par les Vieux.

Bien qu'ils arrivent sans cesse, les hôtes, en tant qu'« obtenteurs » du bien, sont virtuels, car ils sont invisibles. Pourtant, les Vieux les traitent comme des êtres macrocosmiques : ils leur serrent des mains invisibles, s'adressent à eux, leur apportent des chaises, les présentent les uns aux autres, leur racontent des anecdotes et l'histoire de leur vie. La Vieille essaie, par exemple, de séduire le Photogaveur, tandis que le Vieux fait la cour à la Belle. Ce qui trahit la présence virtuelle des hôtes, c'est l'accumulation des chaises qui forment sur la scène des rangées régulières. Le Vieux rappelle, à nouveau, qu'il va transmettre un message : « Vous entendrez mon message. Tout à l'heure. [...] Je ne suis pas un égoïste : il faut que l'humanité en tire son profit », dit-il (6, p. 171). La Vieille aide son mari, en répétant ses paroles comme un écho pour que tous puissent les entendre. Le Vieux confie à l'Empereur, qui est également invisible, son dernier désir, à savoir la volonté de communiquer son message pour sauver l'humanité et épargner les maux dont elle souffre : « moi seul aurais pu sauver l'humanité, qui est bien malade [...] si j'avais la possibilité de communiquer mon message ; je ne désespère pas de la sauver, il est encore temps, j'ai le plan », dit-il (6, pp. 175–176). Il brûle de cette idée, en attendant l'arrivée de l'Orateur qui, en tant que complice, va l'aider, car le Vieux a beaucoup de mal à s'exprimer. Comme il le dit lui-même : « j'ai engagé un orateur de métier, il parlera en mon nom » (6, p. 148).

Enfin, l'Orateur arrive, il est visible et réel comme les Vieux. Ceux-ci, en tant qu'Arbitre de la situation, constatent donc qu'ils n'ont rien à demander à la vie et chargent l'Orateur du devoir de communiquer le message. Comme le confirme le Vieux : « C'est lui qui va parler en mon nom... Moi, je ne peux pas... je n'ai pas de talent... lui, il a tous les papiers, tous les documents » (6, p. 176). Dans ces conditions, c'est l'Orateur qui devient l'incarnation de la force génératrice de la pièce. La mission des Vieux est accomplie. Ils sont sûrs que le message sera révélé au monde, ils peuvent donc se retirer et mourir « en pleine gloire [...] pour entrer dans la légende... » (6, p. 180). Leur rôle est fini. D'après Jacquart, leur suicide s'explique « par des raisons techniques et théâtrales, non par des raisons

psychologiques »<sup>420</sup>, ce qui correspond d'ailleurs aux résultats de notre analyse fonctionnelle.

Maintenant, c'est l'Orateur qui, en tant que force du Lion, doit tâcher d'exprimer le message. Pourtant, cette démarche n'est pas possible, parce que l'Orateur se trouve aussi sous le signe de Mars. Cette tendance opposée réside en lui et s'exprime par son infirmité, car il est sourd-muet. Ce personnage joint donc deux fonctions qui traditionnellement ne se laissent pas fusionner. Ainsi, malgré ses tentatives, l'Orateur est incapable de réaliser sa mission. La force de la Balance doit être du côté de la force de Mars. Dans ce cas, la force antagoniste est plus forte que la force génératrice. Le contenu du message ne sera pas « distribué » aux « obtenteurs » virtuels, il restera dans la sphère du désir. Les invités ne sont donc pas satisfaits. À la fin de la pièce, on entend des bruits de la foule invisible, « des éclats de rire, des murmures, des “chut”, des toussotements ironiques » (6, p. 183).

### 2.3.5 *Victimes du devoir*

Nous y retrouvons deux époux : Madeleine, qui est en train de raccommoder des chaussettes, et Choubert lisant son journal. Tout à coup, quelqu'un frappe à la porte. Choubert l'ouvre et voit un jeune Policier dont la timidité excessive rappelle celle du Professeur de *La Leçon*. Encouragé par l'invitation des époux, le Policier constate qu'il veut seulement savoir si les locataires, qui les ont précédés, s'appelaient « Mallot, avec t à la fin, ou Mallod, avec d. C'est tout » (9, p. 211). Le désir de connaître le nom de ces locataires devient un prétexte pour interroger Choubert. C'est aussi la force thématique de la pièce, incarnée, au début, par le Policier. Sur cette idée reposera toute l'intrigue. Le représentant de la valeur (le Soleil) est, dans ce cas, macrocosmique et virtuel ; il se trouve, peut-être, dans le cerveau de Choubert, car c'est la réponse à la question de Mallot ou Mallod. Il faut remarquer que le Policier ne précise pas pourquoi il veut connaître ce nom. On ne sait pas non plus qui se trouve sous le signe de la Terre, qui profitera de cette information. L'incarnation de l'astre récepteur reste donc inconnue.

Au début, Madeleine et Choubert veulent aider le Policier ; ils essaient de remplir la fonction de ses complices ; pourtant, Choubert est incapable de se souvenir s'il a connu les Mallot : « Je ne peux pas me rappeler ! Les ai-je connus ou non ! » (9, p. 211). La force antagoniste, qui l'empêche de se souvenir de la vérité, réside donc en Choubert. Son rôle n'est

---

420 *Ibidem*, p. 1532.

donc pas univoque. D'un côté, il veut être le complice du Policier, il essaie de l'aider ; de l'autre côté, il porte en lui la force de Mars qui cache la vérité devant lui et les autres. Malgré ses tentatives, Choubert ne peut que se poser des questions :

Quand est-ce que je l'ai connu ? [...] Qu'est-ce qu'il me racontait ? Qu'est-ce qu'il me racontait ? [...] Qu'est-ce qu'il... Mais quand ai-je bien pu faire sa connaissance ?... Quand est-ce que je l'ai vu la première fois ? Quand l'ai-je vu la dernière fois ? [...] Où était-ce ? Où ?... où ?... Dans le jardin ?... La maison de mon enfance ?... L'école ?... Au régiment ?... Le jour de son mariage ?... De mon mariage ?... Ai-je été son témoin ?... A-t-il été mon témoin ?... Non (9, p. 214).

On pourrait se poser la question de savoir qui incarne, dans ce cas-là, le rôle d'Arbitre de la situation ? De qui dépend la suite de l'action : du Policier qui devient de plus en plus pressant et agressif ou de Choubert ? Il paraît plus vraisemblable que c'est Choubert qui remplit la fonction de la Balance. Bien que le Policier exerce sur lui une forte pression, ses actions sont vaines. Choubert descend au fond de lui-même, il se laisse guider par les ordres du Policier, il dépasse même « le mur du son » (9, p. 219), mais il ne découvre aucune information sur « Mallot ». Peut-être ne peut-il pas ou ne veut-il pas se rappeler Mallot. Néanmoins, c'est de sa volonté que dépend le résultat de l'interrogatoire. Ce fait est confirmé par le Policier qui dit : « Choubert, Choubert, Choubert. Comprends-moi bien, il faut retrouver Mallot. C'est une question de vie ou de mort. C'est ton devoir. Le sort de l'humanité tout entière dépend de toi » (9, p. 229). Le Policier irrité « entre » même dans les souvenirs de Choubert pour lui rappeler son devoir. D'après lui, c'est la faute de Choubert : « tout ça c'est de la mauvaise volonté de sa part » (9, p. 237), dit-il. Pourtant, malgré ses tentatives, Choubert n'est pas prêt à découvrir la vérité sur Mallot ; il revoit seulement son enfance, ses parents et différents paysages de son passé. Il se défend en constatant : « C'est pas ma faute... J'ai cherché partout... J'ai pas trouvé... C'est pas ma faute... Vous m'avez surveillé, vous avez bien vu... Je n'ai pas triché » (9, p. 237). Quoiqu'il en soit, la force qui l'empêche de se rappeler Mallot se trouve à l'intérieur de Choubert. Il incarne donc trois fonctions diverses et même contradictoires : celle du complice du Policier, celle de l'Arbitre de la situation et celle de la force antagoniste. Les contradictions résident en Choubert : « Il est lourd quand il doit être léger, trop léger quand il doit être lourd, il est déséquilibré, il n'adhère pas à la réalité ! » (9, p. 238), déclare le Policier, qui se trouve toujours sous le signe du Lion. Madeleine reste son aide, bien que le Policier lui reproche son incapacité : « Je n'ai pas été soutenu. Tu ne m'as pas compris. On m'a donné une collaboratrice maladroite » (9, p. 235), avoue-t-il.

La répartition des forces change diamétralement après l'arrivée de Nicolas. Le Policier oblige Choubert à manger, à mastiquer, à avaler pour « boucher les trous de [sa] mémoire » (9, p. 240). D'après lui, Choubert n'a plus de forces et doit absolument grossir. Nicolas s'assoit d'abord à l'écart, mais le Policier le regarde déjà « d'un œil blanc, avec l'inquiétude » (9, p. 239). On « ressent » le début de l'antagonisme qui va naître entre ces deux personnages. Nicolas commence à exposer ses idées sur le renouvellement du théâtre ; il défend le théâtre irrationaliste, au-delà de la psychologie, surréalisant et onirique, tandis que le Policier déclare qu'il « demeure, quant à [lui], aristotéliquement logique, fidèle avec [lui-même], fidèle à [son] devoir, respectueux de [ses] chefs » (9, p. 243). La conception du nouveau théâtre n'est pas le seul point litigieux entre ces deux personnages. Lorsque le Policier met dans la bouche de Choubert des morceaux de pain de plus en plus grands, Nicolas, en tant que son ami, veut le protéger contre ces attaques : « [Choubert] dit que c'est du bois, du fer. Ça ne pourra jamais passer. Ne le voyez-vous pas ? [...] Il fait des efforts, tout de même, le pauvre enfant ! » (9, p. 245). La tension augmente, l'antagonisme entre le Policier – le Lion et Nicolas – Mars devient net et évident.

Ensuite, tout à coup, comme le précise Ionesco dans les didascalies, « tout mouvement s'arrête, les personnages ont les yeux fixés sur Nicolas, arbitre de la situation » (9, p. 247). Dès ce moment-là, le dénouement de la pièce dépend seulement de Nicolas qui se trouve sous le signe de Mars et de la Balance. C'est Nicolas qui possède le pouvoir, il sort et brandit un énorme couteau pour frapper plusieurs fois le Policier. Celui-ci incarne le rôle de victime, « une victime... du devoir ! » (9, p. 249), comme il le dit avant de s'écrouler. Pourtant, la force du Lion ne disparaît pas avec la mort du Policier. Bien que Madeleine se lamente en pleurant : « Qu'allons-nous faire ? Qui va nous aider à trouver Mallot ? Qui ? Qui ? » (9, p. 249) ; la force thématique de la pièce trouve une autre incarnation. C'est Nicolas qui s'astreint à trouver Mallot : « Ton sacrifice n'aura pas été vain » (9, p. 249), s'adresse-t-il au cadavre du Policier. Puis, il dit à Choubert : « Tu vas m'aider » (9, p. 249). La situation initiale semble se répéter. Nicolas s'assoit même à la place du Policier pour, grâce à l'aide de Choubert et Madeleine, trouver le chemin vers Mallot. Ils doivent vaincre un obstacle virtuel qui empêche Choubert de se rappeler Mallot.

Toute cette scène se déroule devant les yeux d'une Dame impassible et silencieuse qui observe le comportement des personnages. La seule fonction qu'on puisse lui attribuer c'est la fonction de la Balance, pas en tant qu'arbitre entre les deux rivaux (entre la force du Lion et son antagoniste), mais en tant qu'attributeur du bien désiré, ou plutôt, dans notre

cas, en tant qu'attributeur du savoir sur l'itinéraire vers le bien désiré. Elle joue le rôle d'une sorte de poteau indicateur vers le bien désiré. Les personnages s'adressent à elle, ils lui posent les questions suivantes : « N'est-ce pas, madame ? » (9, p. 239), « Qu'est-ce que vous en dites, madame ? » (9, p. 242). Ils revendiquent son opinion, son approbation. Pourtant, elle reste muette. À la fin, elle dit : « Mastiquez ! Avalez ! Mastiquez ! Avalez ! » (9, p. 250). La direction que les personnages ont choisie pour retrouver Mallot semble donc adéquate.

Pourtant, de l'autre côté, la force de la Terre reste imprécise jusqu'à la fin de la pièce, ce qui constitue un phénomène singulier dans le théâtre ionescien. Personne n'exprime explicitement pourquoi on désire retrouver Mallot, ni qui en profitera<sup>421</sup>. D'après Souriau, l'absence totale et définitive de la Terre est « peu scénique »<sup>422</sup>. À son tour, Ubersfeld souligne que le manque de Destinataire « connote le vide, le désespoir idéologique [...], l'action ne se faisant à l'intention et dans l'intérêt de personne »<sup>423</sup>. Il serait difficile de contredire cette constatation. Étant donné l'absence de « l'obtenteur » du bien, toute l'activité des personnages semble inutile.

### 2.3.6 *Amédée ou Comment s'en débarrasser*

La pièce *Amédée ou Comment s'en débarrasser* est divisée en trois parties. Au premier acte, nous voyons Amédée Buccinioni, un écrivain raté, qui cherche de l'inspiration pour écrire. Madeleine, son épouse, fait le ménage, en se plaignant de son mari : « Il faut tout de même que quelqu'un s'occupe du ménage. Nous n'avons pas la bonne, personne pour m'aider. Et je dois encore gagner pour vivre » (11, p. 265). Madeleine travaille à la maison comme standardiste. Les époux vivent seuls, ils n'ont pas d'amis. Au cours d'une dispute conjugale, nous apprenons que, depuis quinze ans, ils enferment, dans une pièce voisine, un cadavre qui grandit sans cesse et que dans le salon poussent des champignons. Malgré les apparences, le thème de la pièce est tout à fait banal, même « réaliste »<sup>424</sup>, comme le constate Ionesco lui-même. Abastado semble confirmer cette thèse, en

---

421 Gisèle Féal suggère l'une des interprétations possibles. Selon elle, « la recherche de Mallot, avec un t, se confond avec celle de l'inconscient, également avec un t » (G. Féal, « Policier, cadavre et tueur : les fragments d'une énigme de Ionesco »..., p. 31).

422 É. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques...*, p. 195.

423 A. Ubersfeld, *Lire le théâtre...*, p. 77.

424 E. Ionesco, *Notes et contre-notes...*, p. 174.

proposant le résumé suivant de la pièce : « Un couple garde chez lui un cadavre et se demande comment s'en débarrasser ? »<sup>425</sup>.

La volonté de se débarrasser du cadavre devient donc la force génératrice incarnée surtout par Madeleine. À l'occasion, nous pouvons réfléchir à la signification du défunt. Au premier coup d'œil, on peut supposer qu'il symbolise l'échec d'Amédée en tant qu'auteur dramatique, l'échec de son savoir-faire. Rappelons « son inquiétude, sa nervosité » (11, p. 263) grandissantes qui semblent être parallèles à la croissance du mort. Par ailleurs, il peut représenter les remords des époux, car ils se comportent « comme des coupables » (11, p. 293). Ils l'avouent parfois explicitement : « ce qui est fait est fait, inutiles les remords... » (11, p. 290), dit, par exemple, Amédée. Notons que le dramaturge lui-même précise le sens caché du cadavre ce qui élargit sans doute la lecture possible de la pièce : « Ce qui est essentiel pour moi, ce qui donne son explication à la pièce, c'est le cadavre. Tout le reste n'est qu'une histoire autour [...]. Le cadavre, c'est pour moi la faute, le péché originel. Le cadavre qui grandit, c'est le temps »<sup>426</sup>.

Revenons à Madeleine qui, en tant que force du Lion, n'accepte pas la réalité à laquelle elle doit faire face : « Il va occuper toute la pièce, mon Dieu ! toute la place ! Où est-ce que je vais le mettre. Ça t'est bien égal, à toi. Ce n'est pas toi qui t'occupes du ménage » (11, p. 274), dit-elle sans cesse à Amédée. Elle l'inculpe, c'est pourquoi elle lui fait des reproches ininterrompus : « Tu as encore oublié de fermer ses paupières ! Tu vois que tu n'y penses pas ! C'est toujours moi qui dois y penser, toujours ! toujours ! » (11, p. 278). En effet, c'est elle qui prend l'initiative. Amédée espère toujours qu'un jour le cadavre disparaîtra ; pourtant, celui-ci vieillit et grandit sans cesse. Madeleine revendique donc l'aide de son mari : « Fais quelque chose, Amédée. Les voisins vont le voir ! Rentre sa tête ! » (11, p. 283) ou « Viens m'aider. Tu me laisses toujours le plus dur pour moi toute seule ! » (11, p. 284). Amédée fait tout pour satisfaire son épouse, il essaie de l'aider, il veut assumer le rôle de son complice. Tous les deux veulent se débarrasser du cadavre. L'absence d'intrus, sa disparition constitue le bien désiré, c'est la force du Soleil. Il faut également noter que les époux le veulent pour eux-mêmes, pour leur paix, ils se trouvent donc aussi sous le signe de la Terre, ce qui augmente encore leur désir.

Pourtant, quels que soient leurs efforts, le cadavre grandit de plus en plus. Comme le bien caractérise Amédée, « il a la progression géométrique » (11, p. 285). Les époux sont désespérés, ils ne peuvent rien faire. On en déduit que l'Arbitre doit collaborer virtuellement avec la force an-

---

425 C. Abastado, *Eugène Ionesco...*, p. 105.

426 E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve...*, p. 87.

tagoniste incarnée par le cadavre, car la croissance de celui-ci est en corrélation avec la progression de Mars. Le cadavre constitue donc le siège de la force vive et agissante, gagnant visiblement en force arithmétique. Il assume à la fois la fonction de Mars et de la Balance. C'est pourquoi Amédée et Madeleine ne voient aucun espoir. Comme le remarque Amédée : « ...dans un cas comme celui-ci ... personne à qui demander conseil !... » (11, p. 288).

Au deuxième acte, la chambre est envahie par un fouillis de meubles ; les champignons deviennent énormes et vénéreux, et les jambes du mort grandissent par saccades. Amédée se sent perplexe : « Je suis désarmé dans la vie. Je suis un inadapté.... Je ne suis pas fait pour vivre dans ce siècle » (11, p. 289), constate-t-il. Madeleine insiste pour qu'il fasse quelque chose, afin de se débarrasser du cadavre. Elle lui donne même des conseils : « Si tu es fatigué, prends des fortifiants, des reconstituants nerveux... Prends-en » (11, p. 290). Tout d'abord, Amédée hésite, il croit encore que tout va s'arranger ; il n'a pas assez de force ni de volonté pour agir. « Ce n'est pas possible que ça ne s'arrange pas... » (11, p. 290), dit-il. Cependant, quand Madeleine le menace de divorce, Amédée retrouve en lui un peu de détermination et lui promet de se débarrasser du défunt. Il lui promet solennellement : « Bon. Puisque je te le dis, je t'en débarrasserai. Je te le promets. [...] Je t'en débarrasserai aujourd'hui, si tu veux » (11, p. 291).

Le moment, où Amédée prend sur lui la responsabilité de se débarrasser du cadavre, constitue le point décisif de la pièce. Bien qu'il lui faille tout un acte pour accomplir sa promesse, c'est lui qui, dès ce moment, commence à incarner la force génératrice. Madeleine devient alors sa complice. Pourtant, force de Mars soutenue par la Balance, grandit sans cesse et Amédée n'est pas capable de tenir sa promesse. « Tout ça, c'est la fatalité » (11, p. 292), constate-t-il. Celui-ci ne se trouve pas encore sous le signe de la Balance ; ainsi, pour l'instant, il ne peut rien faire. Les époux attendent donc un moment convenable, en rêvant et en se souvenant de leur passé. Quand la pendule montre minuit, Amédée hésite encore : « C'est vraiment le moment ? » (11, p. 311), se demande-t-il, mais encouragé par Madeleine, il commence à agir. Tous les deux font descendre le cadavre par la fenêtre. Il semble donc qu'Amédée se trouve déjà sous le signe de la Balance, parce que non seulement il prend une décision, mais il se met à l'accomplir. « Quelques instants, et je suis de retour ! » (11, p. 318), pense-t-il. Madeleine, en tant que complice, l'aide : « Tu verras. Tu te sentiras mieux, après » (11, p. 312), dit-elle. Pourtant, comme nous le verrons plus tard, son optimisme est un peu précoce.

Au troisième acte, nous voyons Amédée en train de remplir sa mission. Il s'inquiète, car il rencontre des personnes inattendues et incon-

nues : un soldat américain ivre et le patron du bar. Cependant, personne ne semble être étonné de voir le protagoniste portant un cadavre immense. Seulement les sergents de ville (les complices de Mars) courent après Amédée, mais celui-ci se cache derrière un mur. Toutefois, il faut préciser que la force de Mars n'est pas encore vaincue. Soudain, le cadavre entoure la taille d'Amédée, commence à se déployer comme une voile et enlève le personnage. Celui-ci s'envole, malgré lui ; il ne le veut pas, il a des remords : « Je suis confus, je m'excuse [...] Je voudrais bien rester... Rester les pieds sur terre... C'est contre ma volonté... Je ne veux pas qu'on m'emporte... » (11, p. 329), crie-t-il. Le cadavre, en tant qu'incarnation de Mars, reprend de la force, en restant toujours sous le signe de l'Arbitre. C'est lui qui décide. Ainsi, la force du Lion disparaît avec Mars et la Balance. Madeleine reste seule. Amédée lui laisse leur bien désiré commun, c'est-à-dire le vide et le calme.

Ionesco a longtemps réfléchi au dénouement de cette pièce. « Fermons les volets, Eugène, le spectacle est terminé » (11, p. 332), dit une femme à la fenêtre. Les Éditions Gallimard nous proposent encore un autre dénouement : Madeleine court après Amédée pour l'aider, mais, tout à coup, celui-ci commence à s'élever. Il dit à sa femme : « c'est pas ma faute, c'est le vent ! » (11, p. 339). Pourtant, la fin de la pièce est la même : le cadavre et Amédée disparaissent alors que Madeleine reste seule. Simone Benmussa constate que cette pièce n'avait à vrai dire pas de fin ; il cite même, à ce propos, les paroles de Ionesco lui-même :

C'est une pièce dont je n'ai jamais pu me sortir. [...] Elle est sans issue. Dans la logique et la vérité des personnages, tout aurait dû continuer indéfiniment jusqu'à l'étouffement complet. Le cadavre aurait dû continuer de grandir bien qu'il ne le puisse plus par manque de place. Les personnages auraient dû rester là, alors qu'ils ne le pouvaient plus. Il fallait absolument ne pas trouver de solution, alors qu'il était absolument indispensable d'en trouver une. Et c'est dans cette contradiction que la pièce aurait dû se poursuivre, de plus en plus étouffante<sup>427</sup>.

---

427 C'est le texte cité par Simone Benmussa, (S. Benmussa, *Eugène Ionesco...*, p. 99). À l'occasion, on peut rappeler l'opinion générale du dramaturge sur la construction et surtout le dénouement des pièces : « C'est simplifier l'art théâtral que de trouver une fin [...]. S'il faut une fin, c'est parce que les spectateurs doivent aller se coucher. [...] La construction d'une pièce est artificielle avec un commencement et une fin. En réalité, il faudrait une construction beaucoup plus complexe permettant qu'il n'y ait pas de fin, ou pas de construction, pas de cette sorte de construction, une transposition des événements. Quelque chose devrait rester ouvert » (E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve...*, p. 86).

Cette constatation semble adéquate et bien appropriée à la lecture idéologique de la pièce. La progression géométrique de la force de Mars serait donc infinie comme la force thématique qui, elle aussi, serait inépuisable. Les deux forces antagonistes resteraient pour toujours en opposition perpétuelle. Pourtant, le dramaturge a finalement choisi une autre solution, plus artificielle et scabreuse peut-être, en anéantissant les fonctions dramaturgiques fondamentales : le Lion, Mars et l'Arbitre.

### 2.3.7 *Le Nouveau Locataire*

La situation dramatique du *Nouveau Locataire* a pour force génératrice le désir de l'isolement, de la solitude et du calme. Cette force réside dans le personnage éponyme. Ce dernier veut se retirer du monde extérieur et rompre tout contact avec les gens. C'est pourquoi il ordonne à la Concierge de fermer la fenêtre, et puis, il ne l'ouvre pas. Il ne veut pas entendre les bruits de la rue, ni même, installer dans son appartement un poste de radio. Il s'enferme dans son refuge qui rappelle, à la fois, une prison et un tombeau. Il préfère le silence et l'obscurité absolus, ce que confirment ses dernières paroles adressées aux déménageurs : « Éteignez » (12, p. 370).

La force antagoniste est incarnée par la Concierge. L'opposition entre celle-ci et le Monsieur devient visible déjà dans leur comportement initial. La Concierge, excessivement bavarde, à une voix forte, extravertie et agitée, d'après Jacquart, incarne « un type – l'importun, le fâcheux »<sup>428</sup>. Quant au Locataire, il est « infiniment calme » (12, p. 355), n'élevant pas du tout la voix, digne et autoritaire. La Concierge fait tout pour que le Monsieur garde contact avec le monde ; elle lui donne de bons conseils et lui propose des services. Pourtant, le Locataire veut s'en séparer ; il le lui dit ouvertement : « Je n'ai pas besoin de vos services, madame, je m'excuse beaucoup, madame, je le ferai tout seul » (12, p. 353) ou : « Retournez, madame, dans votre loge ! Il y a peut-être du courrier ! » (12, p. 356). C'est lui qui décide ; il en a le droit, car il se trouve aussi sous le signe de la Balance. La Concierge elle-même confirme ce fait, en disant : « Bob, bon, bon, bon ! J'ai compris, vous ne voulez pas, j'aurais pas fait du mal, c'est votre droit [...], j'ai compris, vous commandez, comme vous voudrez... » (12, p. 351).

Quant à la distribution des forces dramaturgiques dans *Le Nouveau Locataire*, on observe ici le vecteur du désir qui est dirigé du Sujet vers l'Objet. Le caractère de la force opposante semble secondaire et circonstanciel. L'attitude obéissante de la Concierge en témoigne le mieux. Cette courte pièce s'inscrit donc plutôt dans le schéma de Greimas ou d'Ubers-

---

428 E. Jacquart, *Notice*, [in :] E. Ionesco, *Théâtre complet...*, p. 1594.

feld. Ainsi, la quiétude, qui se trouve, dans ce cas, sous le signe du Soleil, est la plus importante pour le protagoniste. C'est à elle qu'il aspire. De plus, il ne la veut que pour lui-même. Il incarne donc, à la fois, la force thématique et « l'obtenteur » du bien. De cette façon, le Lion et la Terre s'investissent dans le même personnage.

Les déménageurs, ainsi que les objets qu'ils apportent, lui servent de complices. Grâce aux meubles qu'il a accumulés, le Monsieur réalise son projet : il se barricade dans son abri et bloque toutes les issues pour atteindre enfin la solitude. Selon Jacquart, le Nouveau Locataire « érige » ainsi son tombeau, car « refuser le monde c'est mourir »<sup>429</sup>. Cependant, la fonction des objets, qui prolifèrent, n'est pas ici univoque<sup>430</sup>. On peut l'envisager, au moins, de deux points de vue : d'un côté, ils aident le Monsieur à s'isoler du monde ; de l'autre côté, ils peuvent aussi symboliser la matière étouffante et envahissante contre laquelle le Locataire se défend. Les meubles constituent l'incarnation des complices de la force du Lion, mais ils portent en eux des germes de Mars. En tout cas, leur nombre est tellement grand qu'ils bloquent l'escalier, la cour, toute la ville et même la Seine. Ainsi, leur vraie fonction se cristallise. Le Locataire ne peut plus sortir, personne ne peut parvenir à lui. Il atteint ainsi son but.

### 2.3.8 *Le Tableau*

Au début du *Tableau*, nous voyons deux personnages : le Gros Monsieur tout en or, sûr de lui et satisfait, et le Peintre pauvrement vêtu et extrêmement timide, craignant même de s'approcher du Gros Monsieur. Au premier coup d'œil, on remarque l'infériorité du Peintre à l'égard du Gros Monsieur. Ce dernier connaît la vie, possède une certaine expérience, est riche. Pourtant, c'est le Peintre qui, au début, semble incarner la force génératrice de la pièce, notamment la volonté de la vente de son tableau : « Oui... Si possible... je voudrais bien... vraiment... » (14, p. 388), dit-il, tout apeuré. La valeur du tableau accomplirait ainsi le rôle du bien désiré, tandis que le Gros Monsieur, par sa supériorité envers le Peintre, incarnerait, à la fois, la force antagoniste et la Balance. On peut supposer qu'il veut posséder le tableau. Mais, en même temps, il veut profiter de la naïveté du Peintre et diminuer le prix de l'œuvre au minimum. Il peut le faire, car

---

429 *Ibidem*, p. 1592.

430 Selon Michel Lioure, cette scène peut évoquer « la condition de l'homme moderne étouffé par la prolifération monstrueuse et désordonnée d'une société de saturation succombant sous le faix de ses richesses et de ses achats » (M. Lioure, *La prolifération dans le théâtre d'Eugène Ionesco*, [in :] P. Vernois (dir.), *L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain...*, p. 145).

il en possède le pouvoir. Non seulement il réussit à convaincre le Peintre que son tableau est si mauvais qu'il faut baisser son prix, mais, finalement, il le prend en dépôt. Le Gros Monsieur atteint son but ; il est satisfait, car il se trouve aussi sous le signe de « l'obtenteur » du bien.

Toutefois, il faut se demander si la distribution des forces, mentionnée ci-dessus, illustre le schéma exact et voulu par le dramaturge. Or, déjà dans les didascalies initiales, Ionesco souligne que « les acteurs ne doivent pas adopter [...] un jeu réaliste, voire naturaliste [pour ne pas donner l'impression] (...) qu'il s'agit là d'une critique du capitaliste exploitant le pauvre artiste » (14, p. 382). Le « contenu social » (14, p. 382) des personnages doit être marginal, précise le dramaturge. De surcroît, la question, posée ci-dessus, nous paraît très juste, surtout en raison de la possibilité d'examiner le rôle du Gros Monsieur d'un point de vue tout à fait différent. D'une façon inattendue, il découvre son problème qui pourrait devenir la force thématique de l'œuvre, notamment la recherche de l'accomplissement dans l'amour et dans l'art :

[...] il me manque quelque chose. Quelque chose qui est peut-être l'essentiel. Je ne suis pas heureux [...], [dit-il]. Je suis avide de beauté. Ça me manque. [...] Mon goût pour les arts, je dirais ma passion, je n'ai jamais réussi à la satisfaire. Moi qui, par ailleurs, ai tout réussi, je n'ai pas trouvé, par exemple, une femme qui m'eût compris, qui me comprenne, qui me comprendrait (14, p. 389).

Le Gros Monsieur aimerait avoir une femme « réunissant toutes les qualités de l'âme et du corps psychosomatiquement... qui soit... intelligente [...]. Et aussi ravissante... ravissante ! Belle et compréhensive ! » (14, p. 390). Pourtant, il ne croit pas que ce soit possible.

Le Peintre qui, dans ce cas, pourrait incarner le rôle de son aide, lui propose de prendre son tableau car, peut-être, « dans une certaine mesure... il pourrait... » (14, p. 390) remplacer la femme qui lui manque. La sœur, qui habite avec le Gros Monsieur, quoiqu'elle essaie d'être tendre à l'égard de son frère, non seulement n'a pas réussi à remplacer l'image de la belle femme à laquelle il aspire, mais, par sa laideur, elle a rendu ce désir encore plus vif et aigu. Il paraît donc, que malgré elle-même, elle s'est trouvée sous le signe de la complice de Mars, empêchant le Gros Monsieur de réaliser son but, et de retrouver la plénitude et le calme. Celui-ci le confirme, en constatant à propos de sa sœur : « Je lui reproche de ne pas être un ornement, un bijou, un repos de l'œil dans cette maison trop dépouillée, trop austère, trop sévère... Une œuvre d'art qui ne m'obligerait pas [...] à acheter des tableaux... » (14, p. 392). Le bien désiré est ici macrocosmique et virtuel, c'est une femme d'une beauté et de qualités excep-

tionnelles. Le Gros Monsieur le veut pour lui-même ; il se trouve ainsi sous le signe de la Terre. Toute la structure de la pièce est donc centrée sur l'Objet. La force antagoniste ne se manifeste qu'à travers sa complice et la force de la Balance ne révèle pas encore ses préférences.

Quand le Gros Monsieur conclut enfin le marché avec le Peintre et accroche le tableau qui, à partir de ce moment-là, doit remplacer la beauté à laquelle il aspire, la répartition des forces dramatiques devient plus nette. Alice change de personnalité, devient agressive, insulte son frère ; sa fonction de Mars devient « visible ». Elle bat le Gros Monsieur, elle l'astreint à travailler pour qu'il ne puisse pas contempler l'œuvre, elle veut même jeter le tableau dehors. Le Gros Monsieur doit attendre, afin que sa sœur s'endorme pour pouvoir s'approcher de l'œuvre, embrasser le portrait de la reine et, comme le constate Jacquart, vivre « une scène érotique évoquée »<sup>431</sup>. Il atteint son idéal, en s'adressant au tableau de cette façon :

Tu es belle. Ooh... chérie... [...] Oh... femme ! [...] Je fais un pas à gauche, un pas à droite, tu rayannes de tous les côtés... [...] L'étendue boueuse se fait prairie, le ciel est un océan aux îles fleuries... dans les déserts voici les oasis... les rivières coulent dans les sables arides... Tu es un chemin d'aubépines... Tu me rappelles les capitales englouties dans les flots... tu me rappelles... tu me rappelles... Qu'est-ce que c'était, qu'est-ce que c'était ? Je suis jeune, je bourgeoise, je verdoie... Ah, là, là, là, là, là ! et même je fleuris... (14, p. 412).

Le Gros Monsieur peut enfin jouir du bien désiré.

Cependant, cette scène est interrompue par l'apparition soudaine de la force antagoniste. Alice se réveille, entre dans la chambre et empêche son frère de couronner la reine. À ce moment, l'Arbitre prend le parti du protagoniste. Le Gros Monsieur, en tant que Lion et Arbitre, devient le maître de la situation. Il tire un grand pistolet et tue sa sœur. Toutefois, d'une façon inattendue, après le coup de feu, Alice se métamorphose. Comme le précise le dramaturge, elle est « décollée, elle a exactement le buste de la femme du tableau » (14, p. 418). Le Gros Monsieur la couronne, il est heureux, parce qu'il a réalisé sa mission : « J'ai créé un chef-d'œuvre ! [...] J'ai surpassé le modèle ! J'ai fait le mieux que le peintre. Plus besoin de ses services ! Je ne veux plus de ses tableaux ! J'en fais moi-même... et des meilleurs ! Et je vais fonder un institut de beauté » (14, p. 418), crie-t-il.

Nous remarquons qu'avec la mort d'Alice, la force de Mars disparaît, tandis que le bien désiré se multiplie. Centré toujours sur l'Objet, le protagoniste veut créer d'autres œuvres. Ainsi, outre la reine du tableau et Alice, il « transforme » sa voisine et le Peintre, qui lui rend visite pour régler ses affaires. Enfin, il désire faire de lui-même un chef-d'œuvre : « Qui

---

431 E. Jacquart, *Notice*, [in :] E. Ionesco, *Théâtre complet...*, p. 1605.

veut tirer sur moi ? » (14, p. 421), demande-t-il. Le complice, qui l'aiderait à accomplir son souhait, n'apparaît pas<sup>432</sup>. Le Gros Monsieur reste seul en tant que Lion, Terre et Arbitre de la situation à la fois.

### 2.3.9 *L'Impromptu de l'Alma*

Le conflit dans *L'Impromptu de l'Alma* est fondé sur l'axe de l'opposition entre le protagoniste Ionesco et ses critiques. Cette courte satire, comme le définit Geneviève Serreau, est une sorte de « prélude aux batailles polémiques »<sup>433</sup>. Le dramaturge transpose dans sa pièce l'écho des événements marquant le théâtre des années cinquante et surtout le conflit de l'auteur avec certains écrivains de « gauche »<sup>434</sup>. Au début de la pièce, nous voyons Ionesco plongé dans un sommeil profond. Tout à coup, quelqu'un sonne à la porte. Ionesco se réveille, ouvre la porte et voit Bartholoméus I. Celui-ci demande au dramaturge s'il a déjà écrit sa pièce, car « un théâtre veut absolument une pièce de [lui]. Ses directeurs veulent l'avoir tout de suite » (15, p. 426). Le critique insiste plusieurs fois sur le titre, le sujet, l'image initiale de la pièce. Ionesco tente de trouver une issue à cette situation embarrassante et il commence à improviser, en inventant le titre et la première scène : « je vais cette fois me mettre en scène moi-même ! [...] En réalité, je me mets moi-même en scène pour entamer une discussion sur le théâtre, pour y exposer mes idées... » (15, p. 428). Cette constatation du protagoniste résume la force génératrice de la pièce. Il aimerait exprimer au public (qui se trouve sous le signe de la Terre) ses propres « points de

---

432 Dans la note, Emmanuel Jacquart remarque que, dans un théâtre allemand, quelques spectateurs se sont levés, en voulant aider le Gros Monsieur à réaliser son souhait. Ce fait prouve qu'il existe la possibilité d'accomplir le désir de la force génératrice jusqu'au bout. Après la transformation du protagoniste, sur la scène, ne resteraient que les représentants du bien désiré.

433 G. Serreau, *Histoire du « nouveau théâtre »...*, p. 51.

434 Les années cinquante, c'est en France l'époque d'une grande popularité de Brecht, Sartre et Adamov. Dans *Notes et contre-notes*, nous retrouvons le témoignage du conflit entre Ionesco, accusé du « nihilisme de l'avant garde », et les auteurs mentionnés ci-dessus (*Notes et contre-notes...*, p. 198). À cela s'ajoute l'opposition de Ionesco à l'égard des critiques « brechtiens » comme : Roland Barthes et Bernard Dort. À propos du sujet de *L'Impromptu de l'Alma*, Ionesco lui-même constate : c'est une « mauvaise plaisanterie. J'y mets en scène : Barthes, Dort, etc. En grande partie, cette pièce est un monologue de citations et de compilations de leurs savantes études : ce sont eux qui l'ont écrite » (*Notes et contre-notes...*, p. 108). Le dramaturge complète son explication, en écrivant encore que *L'Impromptu de l'Alma* est « une critique de quelques critiques. Je reproche aux critiques leur dogmatisme, leur incompréhension de l'art, leur refus de comprendre le théâtre. Les critiques que je mets en scène dans cette pièce sont des critiques militants » (E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve...*, p. 156).

vue » (15, p. 428) sur le théâtre et la critique. Ionesco se trouve, dans ce cas, sous le signe du Lion.

L'opposition entre le protagoniste et son adversaire, Bartholoméus I, devient nette quand ce dernier réplique : « N'étant pas docteur, vous n'avez pas le droit d'avoir des idées [...] Elles n'ont pas de valeur, n'étant pas scientifiques ! » (15, p. 428). La force de Mars, qui réside en Bartholoméus I, essaie, à tout prix, de « rectifier » les idées du protagoniste. Elle devient de plus en plus forte, car elle prolifère. Sur scène apparaissent successivement Bartholoméus II et Bartholoméus III. Les critiques veulent éduquer le dramaturge, tout lui expliquer, « redresser [ses] connaissances déformées [...] éclaircir ce qui est confus dans [son] esprit » (15, p. 437), car, comme ils le constatent, « les auteurs ne sont pas là pour penser. Ils sont là pour écrire ce qu'on leur demande » (15, p. 432). Ils méprisent Ionesco qui, d'après eux, est un intellectuel, un homme de théâtre qui « doit être bête » (15, p. 433). Étant donné ces constatations, les critiques, en tant que Mars, ont deux projets : non seulement ils désirent empêcher le dramaturge d'extérioriser ses idées sur le théâtre, mais ils veulent aussi l'instruire. Qui plus est, ils ont de la force, ils sont capables de dominer et de convaincre le dramaturge, car l'Arbitre semble être de leur côté.

Sous l'influence de la force de Mars proliférée, Ionesco cède enfin, en constatant : « je suis d'accord... oui... d'accord... je veux bien que vous... m'éclairiez... je ne demande pas mieux... [...] je ne demande qu'à être instruit » (15, pp. 442–443). Sa résignation influe sur la distribution des forces. La présence de l'Arbitre, qui prend le parti des docteurs, se manifeste non seulement par leur supériorité arithmétique, mais aussi par la supériorité de leurs arguments « savants ». Leur bien désiré (et en même temps le mal redouté par Ionesco), c'est la réussite de l'instruction du dramaturge, ce qui doit aboutir à la naissance d'une œuvre dramatique rectifiée, instructive et correcte. Comme le souligne Bartholoméus I, le théâtre « est une leçon sur un événement instructif, un événement plein d'enseignement... Il faut élever le niveau du public » (15, p. 439). Les critiques, en tant qu'incarnation du Lion, s'orientent vers leur Objet. Ils l'accomplissent non seulement pour eux-mêmes, pour leur plaisir, mais pour toute l'humanité qui évoluera grâce au théâtre rectifié. Instruire, c'est le seul but du théâtre. Tous les consommateurs de théâtre se trouvent ainsi sous le signe de la Terre ; ils sont les « obtenteurs » potentiels du bien désiré.

La répartition des forces semble changer, lorsque les critiques commencent à se quereller. À ce moment-là, Ionesco essaie de s'enfuir. Cependant, ses efforts sont vains. Devant l'« ennemi » (15, p. 445), les docteurs s'unissent et reprennent leur enseignement en matière de théâtralité, de costumologie, d'historicisation et de décorologie. Leur exposé fait pen-

ser à la communication du Professeur (de *La Leçon*) sur la philologie, ce qui accentue encore davantage le caractère dominant et agressif des citriques. Ils n'écoutent pas leur interlocuteur. Enfin, Ionesco, comme l'Élève, craint « le pire » (15, p. 449).

Heureusement pour lui, la « leçon » est interrompue par l'arrivée de Marie, sa femme de ménage. D'abord, les docteurs ignorent sa présence, mais, après avoir préparé « le dispositif scénique » (15, p. 451), ils lui permettent d'entrer en tant que représentante du public. Pourtant, celle-ci, se trouvant sous le signe de la complice de Mars, prend aussi le rôle d'Arbitre de la situation. C'est elle qui incarne le bon sens, en s'adressant à l'un des docteurs : « Du cirque ! [...] Ce n'est pas le carnaval ! [...] Tu me fais pas peur ! [...] Petit roquet ! » (15, pp. 459–460). Elle prend l'initiative et défend Ionesco contre la force du Lion : « Ils n'ont rien à vous savoir !... Ces malheureux docteurs n'ont pas à donner des conseils, c'est à eux de prendre des leçons du théâtre » (15, p. 462), dit-elle au dramaturge.

La venue de Marie change donc diamétralement la répartition des forces dramaturgiques de la pièce. Sous son influence, Ionesco regagne la force du Lion et il chasse les docteurs. La force opposante disparaît avec eux. Ionesco, en tant que Lion, peut donc enfin extérioriser ses idées sur le théâtre et le rôle de la critique, ce qui constitue son bien désiré : « La critique doit être descriptive, non pas normative. Les docteurs [...] ont tout à apprendre, rien à enseigner, car le créateur est lui-même le seul témoin valable de son temps, il le découvre en lui-même, c'est lui seul qui, mystérieusement, librement l'exprime » (15, p. 464)<sup>435</sup>. Le public, qui l'entend, se trouve toujours sous le signe de la Terre.

### 2.3.10 *Tueur sans gages*

La construction de cette pièce s'appuie sur l'opposition résultant non seulement de la répartition des forces dramaturgiques ; l'antagonisme est suggéré aussi par l'atmosphère et la scénographie de la pièce. Au premier acte, nous voyons Bérenger, ébloui par la clarté et la beauté de la Cité radieuse. Il s'adresse à l'Architecte :

C'est magnifique ! [...] Voyez-vous, on m'avait pourtant bien dit, je ne l'avais pas cru... ou plutôt on ne me l'avait pas dit, mais je le savais, je savais qu'il existait dans notre ville sombre, au milieu de ses quartiers de deuil, de poussière, de boue, ce beau quartier clair, cet arrondissement hors classe, avec

---

<sup>435</sup> Les idées sur le rôle de l'artiste et la critique littéraire, prononcées par le personnage Ionesco, sont convergentes avec les concepts de Ionesco lui-même qu'il présente, entre autres, dans *Notes et contre-notes...*, pp. 43–68.

des rues ensoleillées, des avenues ruisselantes de lumière... cette Cité radieuse dans la cité, que vous avez construite... (16, p. 473).

Le calme et l'image lumineuse du quartier contrastent avec l'état psychique de Bérenger, avec « l'hiver de [son] âme » (16, p. 478) et avec son « malaise de l'existence » (16, p. 478). Comme l'un des représentants de la Terre (dont on parlera encore), il remercie l'Architecte pour la construction, grâce à laquelle il retrouve la « lumière oubliée » (16, p. 482).

Cependant, au cours de la conversation avec son hôte, l'Architecte trahit ses hésitations ; il craint que la réalité ne tourne au cauchemar. L'enthousiasme de Bérenger contraste aussi avec l'attitude de la secrétaire Dany qui veut quitter la Cité radieuse. Enfin, l'Architecte dévoile devant Bérenger le mystère du quartier : dans le bassin, au milieu de la Cité, on retrouve, chaque jour, quelques noyés. L'opposition entre l'idée de la construction du quartier heureux et la réalité cauchemardesque devient donc évidente. Toutefois, l'Architecte, qui remplit aussi la fonction du commissaire, trahit les marques d'indifférence à l'égard de la vérité. Quoiqu'il incarne la force génératrice de la pièce, à savoir la volonté d'édifier la Cité radieuse et, en conséquence, de contribuer au bonheur de l'humanité, il se sent impuissant envers la force de Mars qui s'investit sur cet « assassin, l'apache. Toujours le même personnage. Insaisissable ! » (16, p. 489). Pour l'instant, la force de la Balance doit se trouver du côté de ce meurtrier mystérieux. C'est pourquoi les efforts de l'Architecte sont stériles et, finalement, le commissaire est forcé de capituler : « On démolira le quartier lorsqu'il sera complètement dépeuplé [...] [car] les gens se décideront bien à le quitter finalement... ou alors, ils seront tous tués » (16, pp. 489–490), dit-il avec résignation. Son projet, qui remplit ici la fonction du bien désiré, échoue. Les représentants de la Terre, les potentiels obtenteurs de ce bien, y compris Bérenger, sont, eux aussi, en voie de disparition, car soit ils quitteront ce lieu soit ils seront tués par un assassin inconnu.

Bérenger n'est pas capable d'accepter la résignation de l'Architecte : « avoir vu cela de près, de mes yeux vu... je ne puis demeurer indifférent » (16, p. 492), lui dit-il. De plus, quand on lui apprend la mort de Dany, il commence à se révolter : « On ne peut pas, on ne doit pas laisser cela comme ça ! Ça ne peut plus aller ! Ça ne peut plus aller ! [...] Ça n'ira pas comme ça ! Il faut faire quelque chose ! Il faut, il faut, il faut ! », crie-t-il (16, p. 496).

Au deuxième acte, nous le retrouvons dans sa chambre obscure en train d'avouer les raisons de ses malheurs à son ami Édouard. « Il vient un moment où l'on ne peut plus admettre les choses horribles qui arrivent... [...] Cela pèse, cela pèse terriblement, surtout quand on avait cru

apercevoir... qu'on avait cru pouvoir espérer... » (16, p. 508), constate-t-il. C'est à partir de ce moment que Bérenger commence à incarner la force génératrice de l'œuvre. Il veut venger Dany et rendre la Cité radieuse, le bonheur et le calme, qui restent le symbole du bien désiré, à l'humanité, qui se trouve toujours sous le signe de la Terre. Il consacre toute son énergie à vaincre l'assassin inconnu : l'incarnation du mal. Il le fait au nom de « l'intérêt public » (16, p. 523), car il est persuadé que c'est une valeur plus importante que « [sa] personne » (16, p. 524). Grâce aux attributs du tueur, aux « objets du monstre » (16, p. 513) et à son journal intime, que Bérenger retrouve dans la serviette d'Édouard, le protagoniste peut commencer à agir. D'abord, il veut avertir la police. Édouard, en tant qu'aide, vient avec lui. La force de la Balance ne se manifeste pas encore.

Au troisième acte, nous voyons Bérenger en train de réaliser sa mission du Lion. Il se dépêche pour arriver à la préfecture avant sa fermeture. Il veut fournir à la police toutes les preuves contre l'assassin, mais, tout à coup, il s'aperçoit qu'Édouard a perdu sa serviette. D'après le comportement de ce dernier, on peut supposer que, non seulement, il n'aide pas Bérenger, mais qu'il est complice de sa force antagoniste. Quoi qu'il en soit, le protagoniste laisse Édouard pour qu'il aille chercher sa serviette. Ce dernier consent à cette proposition et s'en va. Bérenger est conscient d'être seul : « Il ne viendra plus. Pas la peine d'insister » (16, p. 527), constate-t-il avec résignation. Bien qu'au nom du bien public Bérenger demande de l'aide aux deux agents de police, ceux-ci lui refusent : « Ce n'est pas mon boulot, vous m'entendez ? Votre histoire ne m'intéresse pas » (16, p. 524), dit l'un d'eux.

Le protagoniste, en tant qu'incarnation de la force génératrice, agit donc seul. Bien qu'il soit angoissé, il ne renonce pas, en répétant : « Je dois venger Dany. Je dois empêcher le mal » (16, p. 527). Il est persuadé que la force de la Balance va le soutenir : « j'ai la loi de mon côté... la police ! La justice, toutes les forces de l'ordre ! » (16, p. 532), crie-t-il. Soudain, il aperçoit la présence du Tueur. Les deux forces opposées se rencontrent ainsi sur la scène, constituant une sorte de confrontation directe du Bien et du Mal. Pourtant, au lieu de se battre contre son adversaire, Bérenger lui pose des questions concernant les raisons de son comportement : « Pourquoi ? Dites-moi pourquoi ? » (16, p. 528) et « Dites-moi quelle est votre conception de la vie ; quelle est votre philosophie ? Vos mobiles ? Vos buts ? Répondez ! » (16, pp. 529–530). Pour le comprendre, Bérenger fait appel à ses sentiments, à son passé, à la fraternité des hommes. Toutefois, ses arguments sont impuissants, car le Tueur réagit seulement par des ricanements et des haussements d'épaules. Il semble que les représentants des forces opposées parlent deux langues différentes. Ils ne se com-

prennent pas. Enfin, le Tueur commence à réaliser sa mission et sort de sa poche un couteau. Bérenger, voulant se défendre, sort, à son tour, deux pistolets. Il vise en direction de l'assassin, mais il ne tire pas. On peut supposer qu'il est incapable de le tuer, qu'il ne peut pas le faire : « Oh... que ma force est faible contre ta froide détermination, contre ta cruauté sans merci !... et que peuvent les balles elles-mêmes contre l'énergie infinie de ton obstination ? » (16, p. 535), demande-t-il à son adversaire. Au fur et à mesure que le Tueur s'approche de Bérenger, celui-ci, tout seul, devient de plus en plus inapte à se défendre. Finalement, il ne peut que déplorer sa défaite. Il en résulte que la force de la Balance non seulement n'a pas soutenu Bérenger, mais, tout au contraire, elle s'est déclarée être du côté de son adversaire. Ainsi, le Tueur devient tout-puissant.

Dans ce cas, on ne peut pas considérer la force de Mars, selon la suggestion de Greimas, comme un participant circonstanciel. Bien au contraire, sa présence permanente, au cours de la pièce (bien qu'au début ce ne soit que la présence virtuelle), « exprime la perte progressive de l'état de grâce, l'enlèvement dans la réalité déchu, l'homme expulsé d'un paradis »<sup>436</sup>. Les paroles du dramaturge semblent confirmer cette constatation : « Oui, c'est la chute, c'est le péché originel, c'est-à-dire le faiblissement d'une intensité de l'attention, d'une force du regard ; c'est-à-dire encore la perte de la faculté de s'émerveiller ; l'oubli ; la sclérose de l'habitude... »<sup>437</sup>. Cette définition de Mars nous dirige directement vers la découverte de la « portée ontologique »<sup>438</sup> de la pièce.

### 2.3.11 *Rhinocéros*

La répartition des forces dramaturgiques dans *Rhinocéros* semble être assez simple. On distingue deux camps opposés : celui des défenseurs de l'humanisme et celui des partisans des rhinocéros. Toute la tension de la pièce repose sur le changement de la supériorité arithmétique entre ces deux groupes qui représentent deux forces antagonistes. Comme le constate Étienne Frois, le dramaturge nous montre « comment les monstres prolifèrent, et comment des hommes cessent d'appartenir à l'humanité »<sup>439</sup>. Pourtant, l'axe du conflit ne devient évident que dans le troisième acte où l'existence du monde des rhinocéros devient une réalité à laquelle le protagoniste, en tant qu'incarnation de la force du Lion, doit se référer directement.

---

436 C. Abastado, *Eugène Ionesco...*, p. 137.

437 E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve...*, p. 33.

438 C. Abastado, *Eugène Ionesco...*, p. 137.

439 É. Frois, *Rhinocéros...*, p. 25.

Au début de la pièce, Bérenger est présenté comme un être faible, angoissé et fatigué, qui se sent mal à l'aise dans l'existence. Il le confirme lui-même : « Je sens à chaque instant mon corps, comme s'il était de plomb, ou comme si je portais un autre homme sur le dos. Je ne suis pas habitué à moi-même. Je ne sais pas si je suis moi » (17, p. 553). Il est dans un état lamentable. Jean, qui lui fait des réprimandes constantes, le méprise. Quoiqu'ils soient amis, ils présentent des attitudes tout à fait différentes. Jean, sûr de lui, représente une personnalité forte. Comme il le souligne lui-même, il possède de la force pour plusieurs raisons : « D'abord, j'ai de la force parce que j'ai de la force, ensuite j'ai de la force parce que j'ai de la force morale » (17, p. 553). Il semble même que Jean incarne ici le rôle de la force thématique, comme un véritable défenseur de l'humanisme. Il incite Bérenger à devenir, comme lui, un humaniste, « un esprit vif et brillant » (17, p. 555), à être « un homme cultivé » (17, p. 557) et à se tenir « au courant des événements littéraires et culturels de [son] époque » (17, p. 557). Cependant, Bérenger par sa négligence, s'oppose à l'image de « l'homme mesuré » (17, p. 560). On « ressent » déjà des germes d'un fort antagonisme qui divisera ces deux personnages. Pourtant, à la fin du premier acte, c'est Bérenger, non pas Jean, qui dit : « Je n'ai pas de corne. Je n'en porterai jamais ! » (17, p. 565). Ces mots constituent la quintessence de la force thématique de la pièce, c'est-à-dire l'opposition à l'égard de la rhinocérite et la volonté de défendre l'humanisme.

Ainsi, Bérenger prend en charge une mission extraordinaire et difficile. Jusqu'au bout, il sera le défenseur du bien désiré de la pièce. Le protagoniste accomplira son devoir pour toute l'espèce humaine qui se trouvera sous le signe de la Terre. Bien que, dans la pièce, on voit beaucoup d'autres personnages, tout le microcosme scénique s'organise autour de Bérenger et de son obstination à l'égard de sa mission. L'axe du conflit entre Bérenger et la force de Mars se cristallisera directement lors des événements auxquels le protagoniste sera obligé de participer.

Le début du deuxième acte est assez calme. Nous voyons Bérenger dans son bureau où ses collègues mènent la discussion sur la vraisemblance de la présence des rhinocéros dans la ville. La tension augmente quand on apprend la transformation de M. Bœuf. Lorsque Bérenger rend visite à Jean, l'axe de l'antagonisme entre ces deux personnages devient net. Bérenger croit même que son ami passe « une crise morale » (17, p. 598), tellement ses idées s'opposent aux conceptions de l'humanisme. Quand Bérenger lui annonce la transformation de M. Bœuf, Jean ne réagit pas : « Il n'y a rien d'extraordinaire à cela » (17, p. 600), constate-t-il, pour ajouter ensuite : « les rhinocéros sont des créatures comme nous, qui ont droit à la vie au même titre que nous ! » (17, p. 600). Cherchant

des arguments, Bérenger défend l'humanité au nom de la morale, mais Jean conteste aussi cette notion qui, d'après lui, est « antinaturelle » (17, p. 600). « Il faut reconstituer les fondements de notre vie. Il faut retourner à l'intégrité primordiale » (17, p. 601), dit-il. Selon Jean, l'humanisme est périmé. Enfin, étant l'un des représentants de la force de Mars, Jean se déclare pour des rhinocéros ; en plus, il avoue ouvertement qu'il aimerait être l'un d'eux.

La force antagoniste grandit donc sans cesse en retrouvant de nouveaux partisans. Comme le dit Bérenger : « Il y en a tout un troupeau maintenant dans la rue ! Une armée de rhinocéros... » (17, p. 604). Ceux-ci deviennent une sorte de « personnage collectif » vu, entre autres, « la différence des milieux sociaux »<sup>440</sup> des militants. Bérenger avoue ses angoisses à Dudard. Il a peur de « devenir un autre » (17, p. 607), il craint la contagion. Pourtant, malgré tout, il répète avec obstination qu'il n'aura pas de bosse : « Je n'en aurai jamais, j'espère. Jamais » (17, p. 606). Dudard, qui semble accomplir la fonction du complice de Bérenger, veut le persuader : « Ils ne vous attaquent pas. Si on les laisse tranquilles, ils vous ignorent » (17, p. 611). Sa fonction de l'adjuvant n'est pourtant que provisoire. Au fur et à mesure que la force de Mars prolifère, Dudard commence à trahir des intentions opposées, car comme il le dit : « tout le monde a le droit d'évoluer » (17, p. 621). Enfin, il prend le parti de la force antagoniste, en se transformant en rhinocéros.

La force de Mars gagne donc toujours en force arithmétique. L'arbitre de la situation semble donc collaborer avec elle. Bérenger est conscient de la transformation de ses collègues de bureau ; cependant, il n'accepte pas cette situation, il ne peut pas s'y habituer ; il croit toujours que les rhinocéros sont en minorité, il croit à l'humanité : « L'homme est supérieur au rhinocéros ! » (17, p. 625), constate-t-il. Bien qu'il reste seulement avec sa complice Daisy, il manifeste toujours sa stupéfaction à l'égard de la réalité : « Mais comment peut-on être rhinocéros ? » (17, p. 623). Il est convaincu qu'avec le soutien de Daisy, ils sont capables de vaincre les rhinocéros et sauver le monde : « Écoute, Daisy, nous pouvons faire quelque chose. Nous aurons des enfants, nos enfants en auront d'autres, cela mettra du temps, mais à nous deux nous pourrions régénérer l'humanité » (17, p. 634). Bérenger veut agir au nom de l'humanité qui se trouve toujours, malgré elle, sous le signe de la Terre. Il aimerait la « guérir ». Cependant, sa complice commence à révéler les symptômes de la rhinocérisme : « je ne veux pas avoir d'enfants. Ça m'ennuie » (17, p. 634), déclare-

---

440 M. Autrand, *Le dramaturge et ses personnages...*, p. 80.

t-elle. Bien qu'elle parle constamment de sa fidélité et de sa résistance, finalement, elle quitte Bérenger.

Bérenger, en tant qu'incarnation de la force du Lion, reste seul. Ses collaborateurs disparaissent : « Personne ne peut m'aider [...], personne, car il n'a y a plus personne » (17, p. 637), constate-t-il. Bien qu'il soit en minorité, il ne renonce pas. Jusqu'à la fin de la pièce, il reste centré sur son Objet, en criant : « Contre tout le monde, je me défendrai, contre tout le monde, je me défendrai ! Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout ! Je ne capitule pas ! » (17, p. 638). Il semble donc que, malgré tout, il reste le maître de la situation. Sa propre volonté le défend contre la contagion. Il incarne donc non seulement la force génératrice, mais aussi la force de la Balance. Il ne renonce pas à son but, ni au bien désiré qu'il veut attribuer à lui-même et à toute l'espèce humaine.

### 2.3.12 *La Lacune*

La distribution des forces dramaturgiques dans *La Lacune* est facile à déterminer. La pièce s'ouvre sur une conversation entre la Femme et l'Ami de l'Académicien, au cours de laquelle, on découvre une certaine nouvelle qu'on « n'oubliera pas si vite » (22, p. 906). La conversation dévoile l'existence de la force de Mars. Lorsque l'Académicien paraît en scène, on nous présente explicitement le problème : « Vous êtes recalé » (22, p. 907), lui dit son Ami. La réaction du protagoniste face au résultat de son baccalauréat prouve que la force de Mars est incarnée par des personnes mystérieuses, définies par l'Académicien comme des « canailles » (22, p. 907). Son Ami les décrit plus précisément, en disant au protagoniste que ce sont « tous [ses] rivaux, [ses] collègues. Tous ceux [qu'il a] attaqués dans la presse pour leur ignorance : [ses] anciens élèves, [ses] étudiants, tous les agrégatifs, qui ont été refusés à cause de [lui] quand [il a] présidé le jury » (22, p. 907). La force antagoniste est incarnée par tous ceux qui veulent se venger et compromettre le protagoniste. Elle est donc multiple. Représentée par plusieurs personnages indéfinis, elle n'a pas au début d'investissement physique concret. Ce n'est qu'à la fin que l'Ami les désigne par leurs noms : « pour les mathématiques, Mme Binôme. Pour le grec, M. Kakos. Pour le latin, M. Néron fils et d'autres » (22, p. 911). Jusqu'à la fin de la pièce, la force de Mars, qu'ils représentent, reste quand même macrocosmique.

L'Académicien, au contraire, se trouve sous le signe du Lion. Il éprouve la volonté de passer son bac pour combler la lacune mentionnée dans le titre : « il voulait boucher un trou » (22, p. 909), précise son Ami. L'Académicien est quand même persuadé qu'il se trouve face à un com-

plot, c'est pourquoi, selon lui, on a changé le règlement du baccalauréat. Les diplômes, les doctorats et les doctorats honoris causa qu'il a ramassés ne lui suffisent plus. Son bien désiré est donc impersonnel et physique, c'est le diplôme qui lui manque. Comme le constate sa Femme :

Il veut la gloire, il veut les honneurs. Il n'en a jamais assez. Il voulait accrocher ce diplôme sur les murs, ce diplôme de licence, parmi des dizaines d'autres. Qu'est-ce que ça peut faire un diplôme de plus ou de moins ? Personne ne les remarque. Lui seul vient les contempler, la nuit. [...] Il se lève, sur la pointe des pieds, vient dans ce salon, et les regarde, et les compte (22, p. 909).

L'Académicien se trouve ainsi sous le signe de la Terre, il désire ce diplôme pour lui. La force du Lion et celle de la Terre s'investissent donc dans le même personnage.

La Femme et l'Ami de l'Académicien essaient d'être ses complices. Ils tentent de soutenir l'Académicien. Pourtant, ils restent impuissants, ils ne peuvent pas l'aider. La Femme constate même qu'elle n'est guère surprise : « Cela ne m'étonne plus que vous ayez échoué. Lorsqu'on a une mentalité enfantine on ne se présente pas à l'examen de maturité, comme le bac » (22, p. 908). Au nom du bon sens, ils lui déconseillent d'attaquer le ministre de l'Éducation nationale et d'entreprendre un procès. C'est pourquoi l'Académicien cherche une autre aide, cette fois-ci efficace, et il se décide à téléphoner au président. Cependant, celui-ci se déclare pour la force de Mars, en disant ouvertement au protagoniste : « Je ne veux pas vous parler. Ma maman m'a défendu de fréquenter les derniers de la classe » (22, p. 912). La Balance, en tant qu'attributeur du bien, s'investit dans les mêmes personnages que Mars. La force génératrice est donc vaincue. On refuse à l'Académicien son bien désiré. Tout déshonoré, il se plonge dans le désespoir. En dépit des supplices de sa Femme, sa complice, dans la dernière scène, nous voyons l'Académicien en train d'arracher ses décorations, les jeter par terre et les fouler aux pieds. La force de Mars et celle de la Balance se liguent contre la force du Lion et l'écrasent.

### 2.3.13 *Macbett*

La répartition des forces dramaturgiques dans *Macbett* constitue une matière intéressante pour l'analyse proposée par Étienne Souriau. L'opposition entre la force génératrice et la force antagoniste galvanise tout le microcosme théâtral. Dans quatre situations dramatiques, qui se succèdent, on distingue une seule force thématique qui structure toute la pièce. Le « ciel dramatique » subit quand même de nombreuses modifications.

Le dramaturge mène l'action d'une façon habile, en confrontant, à chaque fois, deux forces opposées. Ainsi, Ionesco a l'occasion de montrer sa prédilection pour une qualification différentielle. Il y a toujours un « héros » à côté du « traître », un personnage « bon et loyal » à côté du « lâche ». Grâce aux informations explicites et souvent réitérées, on est capable de saisir différentes opinions sur les mêmes personnages, ce qui prouve qu'ils incarnent, au cours de la pièce, des fonctions dramaturgiques divergentes. Quoiqu'il en soit, le désir du pouvoir et celui de la possession du trône et des richesses constituent la force du Lion dont brûlent, tout d'abord, Glamiss et Candor. Ils veulent priver leur souverain du bien désiré qui reste, à la fois, personnel et impersonnel, macrocosmique et microcosmique, car la force du Soleil n'est pas limitée comme l'avarice des personnages. Duncan possède tous les biens du royaume. Comme le précise Glamiss, « dix mille volailles, dix mille chevaux, dix mille jeunes gens [...]. Et mille jeunes filles » (24, p. 1040). L'entreprise des représentants du Lion semble profitable, bien qu'elle ne soit pas facile. En tout cas, Glamiss et Candor ne l'abandonnent pas. Ils n'acceptent pas la situation ; ils veulent « faire justice » à la place de Duncan. Ils précisent leur projet : « Demain soir Duncan sera abattu et [ils partageront] le trône » (24, p. 1044). Ils se trouvent aussi sous le signe de la Terre, car ils désirent tous ces biens pour eux-mêmes, au nom du « droit d'accroître [leurs] richesses » (24, p. 1041).

L'archiduc Duncan incarne la force opposante qui empêche les soldats rebelles d'atteindre leur but. Il est capable de le faire, car il est soutenu par sa femme, Lady Duncan, par son armée et surtout par Banco et Macbett qui assument le rôle de complices du souverain. Ils lui sont très dévoués, comme le confirme l'un des Officiers : « ce sont de bons généreux, braves, énergiques, parfaits stratèges. Ils ont déjà fait leurs preuves, pas mal de fois » (24, p. 1051). C'est pourquoi Glamiss et Candor les craignent. Ils constituent, selon eux, une « dangereuse espèce » (24, p. 1043). Macbett et Banco possèdent de la force, en assumant la fonction des complices de Mars. Quant à Duncan, il se trouve aussi sous le signe de l'Arbitre, car c'est lui qui possède le pouvoir de décider du sort de ses adversaires. Il donne donc l'ordre de couper la tête à Candor et d'arracher les membres à Glamiss. De cette façon, il essaie d'anéantir la force du Lion qui le menace. Incarnant à la fois le rôle de Mars et de Balance, il est tout-puissant. Il promet aussi une récompense à ses collaborateurs au nom de « la raison du vainqueur qui est toujours la meilleure » (24, p. 1058-1059). Ainsi promet-il à Macbett le titre de baron de Candor et toutes les terres, la femme et la fille de Candor. Quant à Banco, le souverain constate : « Une fois Glamiss pris, une fois étêté, c'est toi qui sera baron de Glamiss, hériter de tous ses biens » (24, p. 1059). Cela signifie,

qu'en tant qu'attributeur du bien, il promet à ses complices d'assumer le rôle des représentants de la force Terre. Nous allons voir pourtant que l'archiduc ne tiendra pas sa parole, ce qui conduira au changement de la répartition des forces dramaturgiques et, en conséquence, à son propre échec.

Il faut attirer encore notre attention sur le rôle des Sorcières qui prédisent à Macbett qu'il sera le souverain à la place de Duncan : « Il n'y a plus d'obstacle devant toi et le trône [...] Tu désires le trône, avoue-le. [...] C'est pour t'ouvrir les yeux que nous sommes là » (24, pp. 1074–1075). Au début Macbett se défend contre cette idée, en déclarant qu'il n'a qu'une ambition : « servir [son] souverain » (24, p. 1064), mais les paroles des Sorcières ne restent pas sans conséquences. Bien que Macbett désire rejeter la pensée criminelle, celle-ci revient malgré lui. En dépit de ses efforts pour cacher la vérité, l'une des Sorcières constate : « je lis suffisamment en toi pour comprendre que l'ambition vient de naître dans ton cœur à ton insu et malgré toutes les explications que tu peux te donner, et qui sont fausses, et qui ne sont que des masques » (24, p. 1072). Les Sorcières lui rappellent également le sort des traîtres de Duncan : « Glamiss et Candor avaient été ses serviteurs fidèles et généreux avant toi » (24, p. 1074). L'analogie entre leur histoire et celle de Macbett devient évidente.

Ainsi pourrait-on dire que, malgré lui, Macbett commence à incarner la force du Lion. Il commence à ressentir une « nostalgie mystérieuse » (24, p. 1065), réveillée par les Sorcières. Duncan, son adversaire, ressent une menace qui pèse sur lui. Se trouvant toujours sous le signe de Mars, l'archiduc veut défendre son bien désiré, c'est-à-dire sa position et ses biens. D'après Duncan, personne n'est désintéressé. Il craint Macbett qui, selon lui, se montre dangereux :

Peut-être voudrait-il bien s'asseoir sur ce trône à ma place ? Il faut faire attention avec tous ces gens-là. Des gangsters, je vous dis, tous des gangsters. Ils ne pensent qu'à l'argent, au pouvoir, à la luxure. Macbett, ça ne m'étonnerait pas qu'il veuille aussi ma femme (24, p. 1081).

Duncan déchiffre parfaitement les intentions de Macbett, car ce dernier se trouve, à la fois, sous le signe du Lion et de la Terre.

Quant à Macbett, il ne serait pas capable de réaliser sa mission, s'il était seul. Pourtant, il rencontre des conditions favorables, il trouve des complices. D'abord, c'est la Sorcière déguisée en Lady Duncan qui lui apporte l'outil du crime :

Voici l'instrument de ton ambition et de notre ascension. [...] Prends-le, si tu le veux, si tu me veux. Mais agis résolument. Aide-toi, l'enfer t'aidera. Regarde

en toi-même comme le désir monte et comme l'ambition cachée se dévoile et t'enflamme. C'est avec ce poignard que tu vas tuer Duncan (24, p. 1078).

Ensuite, c'est Banco qui se déclare pour les conspirateurs, en constatant, comme autrefois Glamiss et Candor, qu'au nom du « droit d'accroître [ses] richesses [...] il faut l'expulser de partout » (24, pp. 1086–1087). Tous les trois complotent contre Duncan et jurent de le tuer. Qui plus est, chacun d'eux y participe activement, en frappant l'adversaire avec un poignard. Les conspirateurs doivent se trouver sous le signe de l'Arbitre, car Duncan est impuissant. Pourtant, c'est Banco qui, comme premier, donne un coup de couteau.

Ainsi, à l'aide de ses complices Macbett parvient-il à la possession de tous les biens qu'il a désirés. Toutefois, cette fois-ci, c'est Banco qui n'est pas satisfait : « Macbett a tout. Je n'ai rien. Quelle carrière extraordinaire : la richesse, la gloire, le pouvoir, la femme ! » (24, p. 1095), se plaint-il. Il commence à incarner la force du Lion. À présent, c'est lui qui veut posséder le Soleil. Son désir est très vif, car il se trouve aussi sous le signe de la Terre. Cependant, comme autrefois Macbett, il le désire en dépit de sa volonté, il regrette même sa vie antérieure : « Je n'avais ni désir ni ambition, sauf celle de servir mon suzerain, autrefois, avant que je ne rencontre les Sorcières. Et maintenant, je brûle d'envie et de jalousie. Elles ont levé le couvercle de la boîte aux ambitions » (24, pp. 1095–1096). En tout cas, il agit seul : ni la force de la Balance ni celle de la Lune ne le soutient. Comme dans le cas de Duncan, ses collaborateurs deviennent ses ennemis. D'autant qu'ils sont plus forts, ils collaborent avec l'Arbitre qui lui refuse son aide. C'est pourquoi Macbett, en tant que force toute-puissante, est capable de détruire « dans le germe la postérité de Banco, c'est-à-dire Banco lui-même » (24, p. 1096). Il le tue pour anéantir la force menaçante.

Le sort de Macbett est quand même analogue à celui de Banco et surtout à celui de Duncan. Même leurs portraits se ressemblent. Nous pouvons donc constater que l'accession au pouvoir accélère l'échec des protagonistes. On voit le retour à la répartition initiale des forces. Cette fois-ci, c'est Macbett qui est inapte à anéantir la force inquiétante qui menace son règne. La force du Lion s'investit dans Macol, le fils naturel de Banco et d'une gazelle. Macbett, délaissé par ses complices, est impuissant. Lady Duncan déclare qu'elle n'est pas Lady Macbett et que le protagoniste s'est marié avec une Sorcière. Elle le juge sévèrement, en le nommant « assassin de [son] maître et de [ses] amis, usurpateur et imposteur » (24, p. 1107). De plus, au moment de la crise, la Sorcière l'abandonne aussi. Macol, en tant que Lion, Arbitre et représentant de la Terre, tue son adversaire « d'un coup d'épée dans le dos » (24, p. 1110). Il obtient son bien désiré : « Oui, maintenant que j'ai le pouvoir, je vais verser dans l'enfer le doux

lait de la concorde. Je vais bouleverser la paix universelle, je détruirai toute unité sur la terre » (24, p. 1112).

Les situations dramatiques présentées tournent en rond. La répartition des forces dramaturgiques ne subit pas de fortes modifications ; ce qui change, ce sont les représentants des forces particulières. L'histoire de Macbett illustre le passage par différentes forces dramaturgiques contradictoires. Au début, on le voit comme un complice de Mars. Puis, il se trouve au point opposé de l'axe dramaturgique – sous le signe du Lion, de la Terre et de l'Arbitre. Ensuite, en tant que Mars et Arbitre, il doit défendre sa position pour, à la fin, être abattue par le Lion tout-puissant. Comme l'écrit Jacquart : « L'Histoire se répète inlassablement, semblable à elle-même dans son horreur et ses erreurs. [...] Les vainqueurs d'aujourd'hui seront vaincus de demain, les hommes étant des pantins absurdes dans les mains du destin qui contrecarre leurs ambitions »<sup>441</sup>. Ainsi, nous avons l'impression que les personnages ne sont pas les maîtres de leur situation. Tout semble codé d'avance, presque comme dans *La Cantatrice chauve*. Le dialogue entre les Sorcières, juste avant de quitter la scène, en témoigne le mieux :

Première Sorcière : Le patron va être content.

Deuxième Sorcière : On va tout lui raconter.

Première Sorcière : Il nous attend pour nous confier une autre mission (24, p. 1099).

Nous pouvons donc supposer que ce sont les Sorcières qui organisent les changements de positions des personnages dans le microcosme théâtral, en les transformant en victimes de leur propre sort. Brûlant du désir du pouvoir, les personnages deviennent successivement l'incarnation de la force du Lion, ce qui contribue à leur échec. D'ailleurs, Macbett lui-même confirme cette thèse :

L'histoire est rusée. Tout nous échappe. Nous ne sommes pas les maîtres de ce que l'on a déclenché. Les choses se tournent contre vous. Tout ce qui se passe est le contraire de ce que vous vouliez qu'il arrivât. Régner, régner, ce sont les événements qui règnent sur l'homme, non point l'homme sur les événements (24, p. 1101).

Notons pour terminer que, d'après Jacquart, Ionesco ne résout pas ici la question de savoir si ce sont les hommes ou les événements qui décident de notre sort<sup>442</sup>. Le témoignage de Candor semble montrer que c'est plutôt cette dernière constatation qui est plus vraisemblable : « La logique

---

441 E. Jacquart, *Notice*, [in :] E. Ionesco, *Théâtre complet...*, p. 1806.

442 *Ibidem*, p. 1807.

des événements est seule valable. Il ne peut y avoir d'autre raison que la raison historique » (24, p. 1060). Quoiqu'il en soit, le changement diamétral des fonctions dramaturgiques influence fortement la vision de la réalité des personnages en question. Ces modifications incessantes produisent une impression d'instabilité continue : « Jamais, depuis Œdipe, le destin ne s'est autant et aussi bien moqué d'un homme. Oh ! monde insensé, où les meilleurs sont pires que les mauvais » (24, p. 1109), conclut Macbett.

### 2.3.14 *Ce formidable bordel !*<sup>443</sup>

Le personnage principal de *Ce formidable bordel !* est un être presque muet. Il est présenté comme un personnage existant sans aucune passion ni engagement. D'après Jacquart : « Il vit [...] sans pouvoir vivre, dans ce malaise existentiel, dans une torture de chaque instant, étonné, stupéfait de ce qui arrive »<sup>444</sup>. Il ne comprend ni le comportement ni la motivation des gens qui l'entourent. Ceux-ci constituent pour lui des énigmes. De plus, le monde, ainsi que les lois qui y règnent, sont pour lui incompréhensibles. Il ne dévoile pas ses pensées. Ce sont les autres qui parlent, en essayant de découvrir ses motivations et ses projets. Quoiqu'il en soit, d'après Ionesco, ce Personnage isolé et enfermé dans son monde, est « représentatif, et [...] illustre les questions essentielles que nous posons chacun, dans le secret de notre conscience »<sup>445</sup>.

Quant à son rôle dans le microcosme scénique, nous l'avons placé sous le signe du Lion, ou plutôt de l'anti-Lion, car la force génératrice se définit ici comme un refus de la vie. On ne peut pas constater que le Personnage en brûle (ce que suggérerait la théorie de Souriau), parce qu'il ne brûle de rien, il n'éprouve aucun désir. Ainsi, non sans raison, est-il comparé par Emmanuel Jacquart à Roquentin et à Meursault<sup>446</sup>. Il de-

---

443 Il convient de signaler qu'en essayant de classer cette pièce, nous avons rencontré beaucoup de difficultés. D'un côté, nous y distinguons (surtout dans la première situation dramatique) toutes les fonctions dramaturgiques. Toutefois, il faut nous rendre compte du caractère de ces fonctions, surtout en ce qui concerne la force thématique et le bien désiré qui constituent, comme nous le précisons encore, plutôt des antiforces. Finalement, nous nous sommes décidés à placer cette pièce dans ce deuxième chapitre car, quoique le Personnage ne désire rien, il assume le rôle d'un vrai sujet de l'action dont le caractère contribue à la découverte de la signification de la pièce.

444 E. Jacquart, *Notice*, [in :] E. Ionesco, *Théâtre complet...*, p. 1819.

445 *Ibidem*, p. 1819 (Emmanuel Jacquart cite le texte du dramaturge, figurant dans le programme du Théâtre Moderne du 10 novembre 1973).

446 *Ibidem*, p. 1815.

vient la proie de la force thématique qui le déshumanise et fait de lui une créature étrange et incompréhensible. Personne ne peut l'aider, car les personnages qu'il rencontre ne le comprennent pas. Seul l'alcool le soulage, en remplissant le rôle de son complice le plus fidèle. C'est pourquoi il boit souvent. Toute la troisième scène le présente en train de boire avec ses collègues du bureau. La première question qu'il pose à sa voisine concerne la proximité du bistrot. Il y réserve une table pour pouvoir y venir « tous les jours » (25, p. 1156). Le Personnage exprime explicitement son besoin de boire. Il s'adresse à la Serveuse : « J'ai soif. [...] Une bouteille entière de Beaujolais, pas une demie » (25, p. 1155) ou « Un cognac s'il vous plaît » (25, p. 1166), ou enfin : « Je veux du cognac ! » (25, p. 1186).

Le Personnage semble ignorer le fait qu'il « a de l'argent maintenant [et qu'] il peut en faire ce qu'il veut » (25, p. 1118). Bien qu'il ait obtenu un grand héritage, bien qu'il soit riche, il n'éprouve aucun désir. Ainsi, paradoxalement, le manque de désir et la volonté de se retirer du monde et de ses biens constituent ici le bien désiré, car : « Le désir du rien est encore un désir » (25, p. 1146). Notons que la répulsion peut être une force aussi importante que la pulsion<sup>447</sup>. En tout cas, comme dans le cas de la force génératrice, ce bien désiré constitue plutôt l'anti-bien désiré. Quoiqu'il en soit, le Personnage incarne à la fois la force du Lion et de la Terre, bien qu'il n'ait besoin de rien, ne s'intéresse à rien, et s'isole du monde et des gens.

Les autres, qui déclarent ne vouloir que « son bien », en offrant la possibilité d'investir les fonds du Personnage, se trouvent, malgré eux, sous le signe de Mars. Tel est le cas du Patron qui projette de faire avec des capitaux du Personnage « de grandes choses, de grandes affaires ensemble » (25, p. 1118). L'exemple de son collègue, Jacques, est identique. Ce dernier fait des efforts pour inciter le Personnage à la lutte des classes : « avec l'argent que tu as maintenant tu pourrais faire quelque chose. Tu pourrais nous aider » (25, p. 1129), explique-t-il. En tout cas, en dépit de leurs intentions, comme nous l'avons déjà constaté, ceux-ci deviennent les adversaires du Personnage, parce qu'en projetant de le mêler dans les affaires du monde, ils agissent contre la force génératrice. Cette dernière est toute-puissante, car elle doit collaborer avec l'Arbitre incarné aussi par le Personnage. Par conséquent, non seulement il montre qu'il n'a pas besoin d'aide, mais il ne veut pas non plus aider les autres, car ils lui sont indifférents. Le Personnage reste insensible à l'égard des demandes de son ancien Patron et de celles de Jacques qui lui dit enfin : « Faut donner de l'argent aux syndicats. On paie les cadres, les journalistes, les militants, les gens qui travaillent. Mais toi, tu comprends pas ça. Tu es égoïste » (25, p. 1130).

---

447 Ph. Hamon, *Le personnel du roman...*, p. 251.

Le rôle des femmes dans la vie du Personnage est analogue. En lui proposant la vie commune, elles agissent contre la volonté du Personnage. Son ancienne amante, Lucienne, le caractérise bien, en constatant : « Je t'aimais quand même. Mais avec toi, on ne sais jamais. Tu es si peu clair, si peu précis. Tu aurais dû t'expliquer [...] Tu n'osais pas. Tu ne te décidais pas. Vraiment, tu es un personnage énigmatique » (25, p. 1125). La relation avec Agnès est presque identique. La femme croit que pour être ensemble, il suffit de le désirer : « En ce moment moi je suis libre, disponible. Si vous vouliez bien... Mais il faut le vouloir, il faut le désirer » (25, p. 1173). Ses efforts sont condamnés à l'échec, car le Personnage ne le désire pas, car il ne désire rien. Malgré tout, elle lui consacre quatre années de sa vie, pensant qu'avec elle « sa maladie s'arrangerait » (25, p. 1192), mais en vain. La vie heureuse n'est pas possible avec lui. Agnès le lui reproche enfin, en disant : « tu t'enfermes et tu m'enfermes avec toi. Et nous sommes cloîtrés et tu mets des matelas aux fenêtres, et tu ajoutes des volets aux volets, et tu ajoutes des murs aux murs qu'il y a déjà » (25, p. 1189). En confrontation avec la force du Lion et de la Balance, la force de Mars est donc impuissante. Agnès ne voit aucune issue et, bien qu'elle aime le Personnage, elle se décide finalement à le quitter.

En ignorant toutes les personnes qui l'entourent, il semble que le Personnage n'éprouve aucun regret. Il ne sent rien. Dans son nouvel appartement, l'attitude du Personnage rappelle le comportement du Nouveau Locataire. Il y cherche de la solitude et du calme. Il exprime explicitement son désir : « Qu'on s'enferme, qu'on tienne tout avec des cordes bien serrées, que l'on bouche les trous, les trous, les trous » (25, p. 1190). Bien qu'il rencontre ses nouveaux voisins, qui veulent le connaître, « pour pouvoir s'apprécier » (25, p. 1145), comme ils le disent, le Personnage se limite seulement à les écouter. Il s'enferme dans son abri comme dans une prison. Il ne comprend pas les hommes ni leurs désirs. D'après son voisin : « Le monde est mal fait. [...] Nous sommes tous des assoiffés, des affamés, des désireux et quand nous aurions comblé notre faim, comblé notre soif, satisfait nos désirs, il y aura d'autres désirs, il aura d'autres soifs » (25, p. 1146). Étant donné cette opinion, on peut constater que le Personnage n'appartient pas à l'espèce humaine, car ni les désirs ni les affaires de ce monde ne l'intéressent. Il ne ressent aucune soif ni faim.

Sa froideur et sa volonté d'isolement se manifestent aussi par sa réaction envers la révolution qui, pour les gens y participant, constitue « l'explosion [des] désirs » (25, p. 1177). Quant au Personnage, il ne change même pas de place au restaurant, en continuant son repas, face aux luttes sanglantes. Il reprend son attitude passive d'un homme « ni heureux ni malheureux » (25, p. 1172). Ni la vie ni la mort des autres ne l'intéressent.

C'est pourquoi il reste aussi indifférent quand, après des années, différents personnages qu'il a rencontrés au cours de sa vie ou leurs descendants lui rendent visite, en l'assurant de leur affection. Il se défend contre eux, en buvant du cognac et en criant : « Salauds ! Foutez-moi la paix ! » (25, p. 1200).

Enfin, le Personnage reste seul. La force de Mars disparaît. Dans ces conditions favorables, il peut se retirer complètement du monde. La force du Lion peut s'épanouir. En tant que Terre, il a l'occasion de jouir de son bien désiré. Pourtant, il semble qu'il change d'attitude. Le dramaturge semble appliquer ici la conception de Souriau, selon laquelle la situation dramatique doit être toujours « une donnée essentiellement dynamique »<sup>448</sup>. Les paroles du Personnage restent assez ambiguës : « Je vais crever de faim ! Je vais crever de soif ! » (25, p. 1200), crie-t-il<sup>449</sup>. Il en résulte que le Personnage commence à ressentir des désirs inconnus. Il aperçoit enfin sa solitude : « Qu'est-ce que ça veut dire ! C'est plus la peine, il n'y a personne. Je n'y ai rien compris, je ne comprends rien » (25, p. 1201). Tout étonné, il finit son monologue, en criant : « Une blague pareille ! Quel bordel ! Ah là là, quel formidable bordel ! » (25, p. 1201). La dernière constatation du Personnage reste assez énigmatique. Pour l'interpréter, il faut rappeler les paroles du dramaturge qui, en tâchant d'expliquer la signification du comportement final de son personnage, constate que celui-ci « comprend que ce monde magnifique et terrible à la fois est un mirage, une farce que Dieu joue à l'homme »<sup>450</sup>.

Quoi qu'il en soit, la fin de la pièce déclenche une nouvelle situation dramatique. Le Personnage reste toujours sous le signe du Lion qui se définit maintenant comme une volonté de satisfaction. Celle-ci constitue

---

448 É. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques...*, p. 42.

449 Le personnage devient ici le porte-parole du dramaturge qui confesse ses désirs d'une façon pareille : « Vouloir boire et manger et ne pas pouvoir, c'est encore être séparé de la mère qui nourrit. Savoir cela ne m'aide évidemment pas. De toute façon, cette nourriture dont j'ai faim, cette boisson dont j'ai soif, ce n'est plus la nourriture ou la boisson infantiles. C'est de la connaissance que j'ai faim et que j'ai soif. Si je savais vraiment de quoi j'ai faim et de quoi j'ai soif, cela s'arrangerait » (E. Ionesco, *Journal en miettes...*, pp. 98–99). Cf. H. Chmiel-Bożek, « La soif et la faim, symptômes du traumatisme psychique dans la création ionescienne », pp. 85–93.

450 E. Ionesco, *Journal en miettes...*, p. 172.

L'analyse des dernières paroles du Personnage effectuée par Emmanuel Jacquart vise à montrer l'influence du bouddhisme sur la pensée du dramaturge. Le critique cite les paroles des maîtres du Zen qui souhaitaient un *mysterium ineffabile*, c'est-à-dire « la sensation de découvrir un véritable secret et non quelque chose d'imaginaire ou de feint », ce qui, d'après Jacquart, constitue aussi le but de Ionesco (E. Jacquart, *Notice*, [in :] E. Ionesco, *Théâtre complet...*, p. 1831).

un nouveau bien désiré. Le désir du Personnage est très vif, même illimité, car le protagoniste incarne aussi la force de la Terre. La présence de la force de Mars, tout comme celle de la Balance, ne se manifestent pas.

Pour terminer la réflexion sur « de bons personnages dans de bonnes situations », synthétisons leurs traits caractéristiques : 1) Quel que soit le modèle d'investigation adopté, on peut facilement distinguer la distribution des forces dramaturgiques (généralement, les pièces reposent sur l'axe de l'opposition entre la force génératrice et son opposant ; toutefois, lorsqu'on remarque l'absence transitoire de la force de Mars, la structure de la pièce ou de la situation repose sur l'axe : Sujet vs Objet) ; 2) Chaque personnage possède une fonction dramatique distincte, nous avons donc affaire à l'isomorphisme défini par Hamon. Pourtant, au cours des changements du « ciel dramaturgique », cette distribution peut subir des transformations. Ainsi, la répartition des forces varie, en engendrant plusieurs situations dramatiques (*Le Nouveau Locataire* et *La Lacune* constituent des exceptions), ce qui permet de constater que ce type de pièces se caractérise par un certain dynamisme. Il arrive qu'on observe le syncrétisme des actants, mais ce ne sont que des situations provisoires ; même si les personnages unissent plusieurs fonctions d'une façon durable, ce sont des actants dont le rôle est voisin ou, en d'autres termes, qui « se laissent syncrétiser »<sup>451</sup> ; 3) La définition des forces dramaturgiques principales (surtout de la force génératrice) contribue à la découverte des couches idéologiques des pièces dont on parlera plus tard.

---

451 A.-J. Greimas, *Sémantique structurale...*, p. 184.

## 2.4 Les personnages « plurifonctionnels » et multidimensionnels

Le dernier type de personnages distingués unit des fonctions tout à fait contradictoires. Généralement, les théoriciens du drame semblent ignorer de tels cas. Bien que Étienne Souriau admette que ses six fonctions dramaturgiques peuvent se répartir sur « un plus petit nombre encore des personnages, dont l'un au moins assumera à lui seul plusieurs fonctions dramatiques »<sup>452</sup>, cette pluralité, d'après lui, peut engendrer « parfois, mais non toujours, des conflits intérieurs »<sup>453</sup>. Quant à Algirdas-Julien Greimas, dans sa *Sémantique structurale*, il mentionne le problème du « syncrétisme [...] des actants »<sup>454</sup>, mais seulement de ceux dont le caractère est convergent. Plus tard, il développe sa pensée, en parlant de la « structure actorielle subjectivée » où la distribution actorielle a une expansion minimale et se réduit « à un seul acteur ayant en charge tous les actants et rôles actantiels nécessaires (donnant lieu à une dramatisation intérieure absolue) »<sup>455</sup>. Philippe Hamon, à son tour, se limite à la mention de l'existence du phénomène « 1 acteur – n actants »<sup>456</sup>. Il ajoute qu'il existe un cas ultime de dépossession du personnage de sa volonté : « le personnage est, lui-même, dédoublé [...] en deux volontés contradictoires dont l'une inconsciente, est aussi la plus intermittente et la plus

---

452 É. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques...*, p. 202.

453 *Ibidem*, p. 202. Souriau accepte la possibilité de l'alliance du Lion et de Mars. Il en donne quelques exemples : aimer et haïr, aimer et mépriser, aimer et être obligé de faire souffrir ou aimer et chercher à nuire. Pourtant, « être à soi-même son rival [lui] paraît [déjà] une gageure » (*Ibidem*, p. 228).

454 A.-J. Greimas, *Sémantique structurale...*, p. 184.

455 *Idem*, *Les actants, les acteurs et les figures*, [in :] C. Chabrol (dir.), *Sémiotique narrative et textuelle...*, p. 168.

456 Ph. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, [in :] G. Genette, T. Todorov (dir.), *Poétique du récit...*, p. 138.

méconnaissable par la conscience. Le personnage, alors, est habité d'un deuxième sujet animé d'un vouloir contradictoire et doté de programmes antagonistes »<sup>457</sup>.

Quoiqu'il en soit, nous devons revenir à la question fondamentale de savoir quelles fonctions dramaturgiques peuvent s'investir dans un seul personnage. Les pièces ionesciennes que nous allons analyser dans ce chapitre illustrent les cas de l'union d'actants tout à fait contradictoires, ce qui implique également l'existence de grands conflits intérieurs des personnages en question. Avec ce type de pièces Ionesco est proche de la « manifestation mythique »<sup>458</sup> dont parle Greimas. Ainsi, « l'adjuvant et l'opposant ne [sont] que des projections de la volonté d'agir et des résistances imaginaires du sujet lui-même, jugées bénéfiques ou maléfiques par rapport à son désir »<sup>459</sup>. Le dramaturge lui-même semble confirmer cette idée, en définissant son théâtre en tant que : « transformation de la réalité collective en mythologie »<sup>460</sup>. Passons donc à l'analyse des pièces qui nous fournissent des exemples de personnages « plurifonctionnels » et multidimensionnels.

#### 2.4.1 *Le Piéton de l'air*

D'après Abastado, cette pièce avait pour point de départ « un rêve de lévitation »<sup>461</sup> qui dessine sa courbe dramatique. Ionesco confirme cette thèse en constatant que pour écrire *Le Piéton de l'air*, il a utilisé « un de ses rêves. Le rêve de l'envol »<sup>462</sup>. Il complète sa pensée, en avouant qu'à l'origine de cette pièce « il y a d'une part un rêve, rêve de libération, de puissance et, d'autre part, une critique, une satire, une description réaliste de la vie de cauchemar dans les régimes totalitaires, une prophétie de malheur »<sup>463</sup>. Toute l'action est fondée sur l'opposition entre la légèreté symbolisée par l'envol de Bérenger et la lourdeur de l'existence, entre l'image de la vie et de la mort. L'axe dramaturgique de la pièce s'étend entre le monde

---

457 *Idem, Le personnel du roman...*, p. 257.

458 A.-J. Greimas, *Sémantique structurale...*, p. 180.

459 *Ibidem*, p. 180.

460 E. Ionesco, *Journal en miettes...*, p. 183.

À l'occasion, nous pouvons citer aussi les paroles de Gisèle Féal, selon qui « les images utilisées par le dramaturge pour saisir la vie dans son propre psyché sont les mêmes que certaines images créées par l'imagination collective » (G. Féal, *Ionesco un théâtre onirique...*, p. 255).

461 C. Abastado, *Eugène Ionesco...*, p. 160.

462 E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve...*, p. 66.

463 *Ibidem*, p. 66.

réel et ce que Bérenger appellera l'Anti-Monde. La lutte constante entre ces deux forces, séparées par un mur invisible, remplit le microcosme scénique de la pièce<sup>464</sup>. Gisèle Féal le confirme en soulignant que, dans *Le Piéton de l'air*, il existe « un contraste entre deux types d'atmosphère : l'euphorie et la déception. L'envol de Bérenger et la vision apocalyptique qu'il ramène de cet envol illustrent admirablement ce contraste »<sup>465</sup>. Pourtant, selon certains critiques « d'un bout à l'autre de la pièce, [on remarque] l'insuffisance, pour ne pas dire l'absence de la tension. Les antagonismes sont superficiels, sans force et sans durée »<sup>466</sup>. Quoiqu'il en soit, nous allons essayer de retrouver les principales forces dramaturgiques qui architecturent la construction de cette pièce.

Au début, nous assistons à une interview où Bérenger-écrivain, expose ses doutes à l'égard de la littérature incapable d'exprimer « la puissance, l'acuité, la tension de la vie » (19, p. 673). C'est pourquoi il n'écrit pas. Comme il le dit : « Moi, je ne peux plus faire quelque chose, je veux guérir de la mort » (19, p. 673). La volonté de la libération du fardeau de la vie, qui mène à la mort, constitue donc la force thématique de la pièce dont Bérenger devient la première incarnation. Au cours de la pièce, il la complétera encore en s'adressant à sa fille Marthe : « Je ne résiste pas aux gestes tendres. Ah ! si tout le monde était comme toi ! On vivrait dans la douceur. La vie serait possible et l'on pourrait aussi mourir sans chagrin, paisiblement. Quand on vit joyeusement, on peut mourir joyeusement » (19, p. 697). La quête de la joie et de la lumière, en dépit de la mort, constitue le sens de sa vie. Tout ce qu'il fait, porte l'empreinte de cette force qui galvanise tout le microcosme théâtral.

Bérenger lutte contre la force antagoniste qui, cette fois-ci macrocosmique et impersonnelle, trouve quelques complices parmi les protagonis-

---

464 Il convient de rappeler le parallèle entre l'opposition qui architecture pièce mentionnée ci-dessus et le témoignage de Ionesco concernant sa propre création : « deux états de conscience fondamentaux sont à l'origine de toutes [ses] pièces : tantôt l'un, tantôt l'autre prédomine, tantôt ils s'entremêlent. Ces deux prises de conscience originelles sont celles de l'évanescence ou de la lourdeur ; du vide et du trop de présence ; de la transparence irréaliste du monde et de son opacité ; de la lumière et des ténèbres épaisses », écrit-il (*Notes et contre-notes...*, p. 140). Le théâtre ionescien repose donc sur la notion de contraste, ce que le dramaturge avoue explicitement en constatant qu'« un jungien dirait que ce que j'écris est névrotique parce que ma littérature exprime la séparation entre la terre et le ciel. Tantôt, en effet, c'est la lourdeur, l'épaisseur, la terre, l'eau, la boue, tantôt c'est le ciel, la légèreté, l'évanescence. Ce que j'écris serait donc l'expression d'un déséquilibre entre terre et ciel, un défaut de synthèse, d'intégration, l'expression d'une manière de névrose » (*Entre la vie et le rêve...*, p. 38).

465 G. Féal, *Ionesco un théâtre onirique...*, p. 93.

466 E. Jacquart, *Notice*, [in :] E. Ionesco, *Théâtre complet...*, p. 1711 (cité d'après J.-H. Donnard, *Ionesco dramaturge*).

nistes de la pièce. Rappelons que la force de Mars est ici incarnée par l'Anti-Monde, qui, selon Bérenger, n'existe que dans nos pensées : « il n'y a pas de preuve qu'il existe, mais en y pensant, on le retrouve dans notre propre pensée. C'est une évidence de l'esprit » (19, p. 689). Par conséquent, celui qui se laisse pénétrer par les idées noires venues de l'Anti-Monde et qui propage ses visions tragiques devient un complice de la force de Mars. Pourtant, de l'autre côté, il devient également sa victime, car la force de Mars contribue à la dégradation de ses représentants. Tel sera le cas de Joséphine accablée par l'impossibilité de voir son père, et puis angoissée par les visions cauchemardesques du tribunal et du meurtre des enfants. Joséphine, délaissée par son mari qui, en tant que Lion l'a protégée contre l'Anti-Monde, sera livrée à la force de Mars qui entraîne sa destruction.

En tout cas, la présence de la force antagoniste apparaît aussi à travers d'autres images négatives. C'est la force de Mars qui utilise l'avion pour détruire la cabane de Bérenger et qui envoie son complice – le passant de l'Anti-Monde. Elle choisit sans cesse ses victimes qui l'acceptent sans la moindre révolte : « Il faut s'habituer à mourir. C'est plus décent. Il faut partir poliment. Il faut avoir le temps de faire ses adieux. Sans trop pleurer » (19, p. 687), dit, par exemple, une vieille Anglaise.

Ainsi, les images de la mort semées par Mars se joignent aux visions joyeuses de la colonne, de l'arbre, du pont d'argent. Bérenger est conscient de l'existence de l'Anti-Monde ou, autrement dit, du « négatif » (19, p. 693) de l'univers. Il sait que la confrontation directe de ces deux univers finirait par la destruction totale, « il y aurait désintégration et anéantissement réciproques » (19, p. 693). L'idée de la lutte constante entre la force génératrice et son opposant coïncide avec la théorie du protagoniste sur les équilibres terrestres : « Lorsque quelque chose sort [...], une autre chose doit entrer. [...] Car tous ces objets font partie des accessoires des cosmos, ils sont comptés... » (19, p. 695). La construction du monde est donc en équilibre grâce aux oppositions constantes des forces antagonistes<sup>467</sup>.

L'envol de Bérenger constitue le symbole de la victoire du Lion sur la force antagoniste. « Aujourd'hui, le bonheur me remplit, la joie me gonfle » (19, p. 701), dit le protagoniste, ne pouvant plus « contenir sa gaieté » (19, p. 702) qui l'emporte. Bérenger est persuadé que, tout spontanément, il a retrouvé la clé du bonheur – le moyen oublié pour voler qui « est un besoin indispensable de l'homme [...] aussi naturel que la respiration »

---

467 Le problème des antagonismes dans le théâtre ionescien est plus largement analysé dans notre article (H. Chmiel-Bożek, *Le clair-obscur dans la théorie et dans la pratique théâtrale d'Eugène Ionesco*, [in :] M. Wandzioch (dir.), *Le clair-obscur dans les littératures en langues romanes*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2005, pp. 179–185).

(19, p. 707). Il a découvert, à la fois, la cause de la misère de l'humanité car, comme il le dit : « Quand on ne vole pas, c'est pire que si nous étions privés de nourriture. C'est pour cela sans doute que nous nous sentons malheureux » (19, p. 707). Bérenger incite donc les autres à se souvenir de la faculté de voler, parce que c'est le seul remède contre la misère de l'homme. D'après lui, il n'est jamais trop tard, car notre savoir oublié réside en nous. Il suffit de vouloir le découvrir : « Vouloir, c'est pouvoir » (19, p. 715), dit-il. Bérenger veut donc guérir l'humanité en lui montrant le chemin vers le bonheur. Le dramaturge précise ainsi le bien désiré, qui est macrocosmique et impersonnel ; c'est le bonheur de l'humanité. Il indique les « obtenteurs » de ce bien : toute l'humanité. Bérenger incarne, dans ce cas, non seulement le Lion, mais aussi l'Arbitre en tant qu'attributeur du bien. Il contribue au bonheur de l'humanité, en lui indiquant le chemin vers le bien désiré. Pourtant, la fonction de la Balance est partagée, car chaque personnage remplit la fonction de son propre attributeur du bien. Comme nous l'avons déjà souligné, le problème de la découverte du bonheur oublié est une question de volonté. On peut tenter de le retrouver ou refuser cette possibilité. C'est pourquoi Bérenger essaie d'inciter toutes les personnes assemblées à faire des efforts, en leur disant : « Vous pouvez tous, nous pouvons tous. Je vais vous dire ce qu'il faut faire » (19, p. 710). Cependant, cette proposition divise les gens. Certains traitent Bérenger comme un malade ou même un fou : « Je ne sais pas comment on peut se laisser aller à se donner ainsi en spectacle » (19, p. 704), dit l'une des Anglaises. Même Joséphine est très sceptique : « Non, on ne peut pas voler comme on respire » (19, p. 709), constate-t-elle, en se privant de la force du Soleil.

Après avoir rempli sa mission, Bérenger s'envole et disparaît. La force protectrice du Lion et de l'Arbitre s'éloigne avec lui. Marthe semble être trop jeune, exaltée et naïve pour remplir cette fonction. Bien qu'elle fasse beaucoup d'efforts, elle est incapable de protéger sa mère : « Je grandirai. Je deviendrai aussi forte que ta mère ; je te défendrai » (19, p. 720) ou : « Maman, n'aie pas peur. C'est une vision, c'est un cauchemar. Ce n'est pas vrai » (19, p. 723), répète-t-elle en vain. Malgré les efforts de sa fille, Joséphine perd son équilibre. Envahie par Mars, elle devient la proie de visions cauchemardesques. Elle doit prier, par exemple, son bourreau pour qu'il retarde son exécution, mais celui-ci ne comprend pas ses angoisses : « Vous savez bien que vous n'y échapperez pas. Vous savez bien que tout le monde y passe. Vous n'y gagnerez que du vent, un peu de temps » (19, pp. 727-728), lui dit-il, en voulant la débarrasser de ce poids. Lorsque Bérenger revient, sa femme se sent moins angoissée : « Je suis moins inquiète » (19, p. 729), avoue-t-elle, mais, cette fois-ci, c'est Bérenger qui est accablé : « plus d'espoir » (19, p. 728), constate-t-il avec résignation.

Il perd sa joie et sa sûreté. Bien que la force génératrice, ainsi que la force de la Terre et du Soleil, restent les mêmes, Bérenger n'est plus le maître de la situation. La force de l'Arbitre prend le parti de l'Anti-Monde. Ainsi, le protagoniste devient impuissant. Sa femme lui demande de l'amener encore « plus loin que les Enfers » (19, p. 735), mais Bérenger répond résigné : « je ne peux pas » (19, p. 735). Il en résulte que ce dernier s'est laissé envahir par une vision cauchemardesque qu'il raconte :

J'ai vu des colonnes de guillotins marchant sans têtes, des colonnes de guillotins... sur d'immenses étendues. Et puis, et puis, je ne sais pas, des sauteuses géantes, des anges déçus, des archanges vaincus. [...] J'ai vu des continents entiers de paradis en flammes. Les bienheureux y brûlaient. [...] J'ai vu les couteaux, j'ai vu des tombeaux... (19, p. 733).

On voit, par ce qui précède, que les Bérenger éprouvent alternativement des angoisses. De cette façon, ils peuvent se soutenir mutuellement. Le dramaturge utilise ici le procédé de la qualification différentielle : si l'un des personnages est accablé par des cauchemars, l'autre le soutient au nom du rationalisme.

Finalement, Bérenger, malgré lui, devient le complice de Mars. La force antagoniste incarnée par l'Anti-Monde vainc. Le protagoniste est désespéré, la force de Mars a conquis tout son esprit. Non seulement il n'a pas réussi à attribuer le bonheur à l'humanité, mais il a vu le mal dont il est tout à fait conscient. Mars, qui collabore avec l'Arbitre, est trop fort pour pouvoir lutter contre lui. Bérenger est accablé : « après, il n'y a plus rien », constate-t-il. Le protagoniste capitule. Pourtant, le germe de la force thématique ne meurt pas ; il renaît dans un autre personnage pour assurer l'équilibre du monde et l'action de la pièce : « Cela s'arrangera peut-être... peut-être les flammes pourront s'éteindre... peut-être la glace va fondre... peut-être les abîmes se rempliront... » (19, p. 736), dit Marthe, en se chargeant de la fonction du Lion. Pour l'instant, ni la force du Soleil ni celle de la Terre ne sont précisées d'une façon explicite. Pourtant, on peut supposer qu'elles ne changent pas par rapport aux situations dramatiques précédentes. La Balance ne trahit pas encore sa présence.

#### 2.4.2 *Le roi se meurt*

À l'origine de cette pièce, il y a une pensée qui obsède Ionesco et envahit toute son œuvre : c'est la hantise de la mort<sup>468</sup>. Cette pièce constitue

---

<sup>468</sup> Le problème de la mort, dans les œuvres ionesciennes, est plus largement analysé dans nos articles suivants : H. Chmiel-Bożek, *Le témoignage du sort humain dans les journaux de Guéhenno et de Ionesco*, [in :] K. Modrzejewska (dir.), *La condition humaine dans la littérature française et francophone*, Wydawnictwo Uniwersytetu

d'ailleurs, comme le dit le dramaturge, « un essai d'apprentissage de la mort »<sup>469</sup>. Par le choix du thème, très humain et poétique à la fois, *Le roi se meurt* est considéré comme sa pièce la plus classique<sup>470</sup>. Pourtant, cette appellation s'explique aussi grâce à sa structure de « cérémonie », rythmée par les étapes successives par lesquelles passe le protagoniste. D'après Jacquart, la pièce repose sur trois moments principaux distingués par la psychologie : « l'apparition des symptômes du mal ; la prise de conscience du roi sous la pression de son entourage ; le passage de la révolte à la résignation »<sup>471</sup>. Voyons quel est le schéma de la répartition des forces dramaturgiques.

L'action se déroule dans la salle du trône. Le garde annonce l'arrivée successive des représentants de la cour. Avant l'apparition du roi, on aperçoit déjà l'existence d'une force qui régit le microcosme théâtral. Elle se manifeste à travers des anomalies perceptibles dans le royaume : les vaches n'ont pas de lait, le soleil se lève en retard, le ciel est toujours couvert, les montagnes s'affaissent, la mer a défoncé les digues, inondé le pays ; en plus, dans le château, le chauffage ne fonctionne plus. « Les signes objectifs ne trompent pas » (20, p. 742), dit raisonnablement la reine Marguerite ; le temps du règne de Bérenger finit, il doit mourir. Cette nécessité est irréversible et galvanise toute la pièce. Bien qu'il soit difficile de la traiter en tant que désir de Bérenger, rappelons que Souriau admet aussi la possibilité inverse, en définissant la force génératrice de la pièce comme une crainte éprouvée par l'un des personnage : la force thématique est, d'après lui, « une force orientée, force dont un des personnages est le siège ou la proie »<sup>472</sup>. L'exemple de Bérenger illustre bien le cas où le personnage est la proie de la force génératrice. Il la craint, mais, en même temps, il est son représentant ; elle réside en lui, elle le meut. Dans *Le roi se meurt*, la force du Lion, incarnée par Bérenger, peut être donc définie comme la peur de la mort. Le mal redouté<sup>473</sup> par le protagoniste

---

Opolskiego, Opole 2011, pp. 141–148 et H. Chmiel-Bożek, *Wizja zmierzchu w twórczości Eugeniusza Ionesco*, [in :] E. Gajewska, A. Matuszek, B. Tomala (dir.), *Zmierzch w literaturze i kulturze*, Wydawnictwo Akademii Techniczno-Humanistycznej, Bielsko-Biała 2014, pp. 221–230).

469 E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve...*, p. 82.

470 C. Abastado, *Eugène Ionesco...*, p. 169. Cette constatation est d'ailleurs confirmée par le dramaturge lui-même : « *Le roi se meurt*, au fond, est une pièce assez théâtrale et en l'écrivant j'avais voulu adopter un style assez classique » (E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve...*, p. 179).

471 E. Jacquart, *Notice*, [in :] E. Ionesco, *Théâtre complet...*, p. 1730.

472 É. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques...*, p. 83.

473 Si la force du Lion se définit en tant que crainte de quelque chose, le bien désiré qu'elle implique se transforme, logiquement, en mal redouté, quoiqu'il rem-

est lié à l'anéantissement total, au vide, tandis que Bérenger remplit aussi la fonction de « l'obtenteur » de ce mal. Il reçoit ce mal malgré lui, et bien qu'il en ait peur.

Bérenger est conscient de son rôle, mais il n'y pense pas, il ne veut pas y croire, il écarte l'idée de sa mort : « Qu'avez-vous tous à me regarder ainsi ? Est-ce qu'il y a quelque chose d'anormal ? Il n'y a plus rien d'anormal puisque l'anormal est devenu habituel. Ainsi, tout s'arrange » (20, p. 748), dit-il. Il sait théoriquement qu'il va mourir, mais il est persuadé qu'il a encore du temps : « Vous m'ennuyez ! Je mourrai, oui, je mourrai. Dans quarante ans, dans cinquante ans, dans trois cents ans. Plus tard. Quand je voudrai, quand j'aurai le temps, quand je le déciderai » (20, p. 749). Bérenger n'accepte pas le fait qu'il se trouve, à la fois, sous le signe du Lion et de la Terre ; il le nie : « Je ne suis pas malade » (20, p. 750), répète-t-il avec obstination. Bien qu'il perde successivement son pouvoir, sa couronne, il a encore de l'énergie pour se révolter contre son destin. Il ne se résigne pas, n'accepte pas paisiblement son rôle, mais, tout au contraire, il adresse aux personnes réunies une demande : « Non. Je ne veux pas mourir. Je vous en prie, ne me laissez pas mourir. Soyez gentils, ne me laissez pas mourir. Je ne veux pas » (20, p. 757) ; « Je veux toujours être » (20, p. 771).

Ces paroles constituent la quintessence de la force opposée, ce qui prouve que Bérenger est aussi l'incarnation de la force de Mars. Les deux forces opposées résident en lui. Bérenger s'oppose à son propre destin, à la force du Lion qu'il incarne : « les rois devraient être immortels » (20, p. 758), ou : « Il n'est pas naturel de mourir, puisqu'on ne veut pas. Je veux être » (20, p. 771), constate-t-il. Il accuse ses femmes et sa cour de ne pas l'avoir préparé à son destin ; puis, il les appelle au secours ; il croit encore qu'on va le sauver : « Dites-moi que ce n'est pas vrai. C'est un cauchemar. [...] Il y a peut-être une chance sur dix, une chance sur mille » (20, p. 763). Toutefois, tous se taisent. Bien qu'on puisse les considérer comme les complices du roi, ils ne sont pas capables de l'aider : « Vous n'y pouvez rien, majesté. Et nous n'y pouvons rien. Nous ne sommes que les représentants de la médecine qui ne fait pas de miracle » (20, p. 760), dit son Médecin. La force de la Balance doit collaborer avec la force du Lion, c'est pourquoi il n'y a aucun moyen de sauver Bérenger.

Marguerite ne se révolte pas, ce qui signifie qu'elle est consciente de cette vérité irréversible et qu'elle l'accepte :

Les hommes savent. Ils font comme s'ils ne savaient pas ! Ils savent et ils oublient. Lui, il est roi. Lui, il ne doit pas oublier. Il devait avoir le regard

---

plisse la même fonction dramaturgique (*Ibidem*, p. 86).

dirigé en avant, connaître des étapes, connaître exactement la longueur de sa route, voir l'arrivée (20, p. 742).

Elle croit qu'il faut vivre avec la conscience de son destin ; il faut l'accepter et l'accomplir. Elle est donc la complice de Bérenger en tant que Lion : « Tu vas mourir dans une heure vingt-cinq minutes » (20, p. 757), lui dit-elle ouvertement. Elle s'adonne, par conséquent, à la préparation de sa « cérémonie » et promet à Bérenger de le soutenir jusqu'à sa fin : « Je l'aiderai. Je le lui ferai sortir. Je le décollerai. Je déferai tous les nœuds, je démêlerai l'écheveau embrouillé, je séparerai les grains de cette ivraie têtue, énorme, qui s'y cramponne » (20, p. 777). Marguerite est la dernière personne qui le quitte, ce qu'elle annonce déjà au début de la pièce, en s'adressant à Marie : « Quand il faudra me laisser seule avec lui, je vous le dirai » (20, p. 744). Nous pouvons attribuer le même rôle, de complice du Lion, au Médecin du roi qui, lui aussi, accepte la situation, en constatant à propos de l'état du roi :

On ne peut pas espérer une mort exemplaire. Toutefois, ce sera à peu près convenable. Il mourra de sa mort et non plus de sa peur. Il faudra quand même l'aider, Majesté, il faudra beaucoup l'aider, jusqu'à la dernière seconde, jusqu'au tout dernier souffle (20, p. 777).

Marie, au contraire, remplit la fonction de l'aide de Bérenger en tant que Mars. Tout d'abord, elle veut cacher la vérité devant son mari : « Non, non, je vous en prie. Ne lui dites rien, je vous en supplie. [...] Il vaut mieux qu'il ne s'en aperçoive pas » (20, pp. 742-743). Elle désire le protéger de cette manière. Puis, tout en larmes, elle essaie de le soutenir dans sa résistance : « Nous réussirons dans une heure » (20, p. 757), lui dit-elle. Marie croit que son amour peut le sauver : « si tu aimes intensément, si tu aimes absolument, la mort s'éloigne » (20, p. 778), dit-elle. Pourtant, ses démarches sont vaines, car on ne peut pas « réussir l'impossible » (20, p. 755). Comme le lui dit Marguerite : « tes charmes ne jouent plus » (20, p. 778). Ainsi, Marie consciente de la perte de son pouvoir sur Bérenger et sur toute la situation, constate désespérément : « Vous, les saintes, vous les sages, vous les folles, aidez-le puisque je ne peux l'aider » (20, p. 770). Il en résulte qu'on ne peut pas vaincre la force du Lion jointe à l'Arbitre, toute la cour en est consciente. Le roi doit accepter le mal qu'il redoute. Rien ne peut le soulager, il se rend compte de son état : « J'ai peur, je m'enfonce, je m'engloutis, je ne sais plus rien, je n'ai pas été. Je meurs » (20, p. 769).

Avant sa mort, Bérenger ne désire qu'apprendre la résignation, la lassitude et le dégoût de la vie. Ne pouvant plus remplir la fonction de

Mars, il accomplit paisiblement son rôle de Lion, il renonce. La fonction de l'Arbitre est également finie, car il a déjà accompli sa mission. Bérenger ne comprend plus les mots qu'il prononce, il devient successivement aveugle et sourd. Marguerite, son aide fidèle lui répète : « Laisse-toi glisser » (20, p. 794) ou « Je te guide, n'aie pas peur » (20, p. 794) ; le roi, envahi par la force du Lion, accepte paisiblement le mal qu'il a tellement craint. Les autres complices disparaissent, leur rôle est fini. Finalement, le cœur du roi « n'a plus besoin de battre, plus la peine de respirer » (20, p. 796). Il réalise le projet codé dès le début : il meurt. Ensuite, il disparaît dans une lumière grise.

Le rôle de Bérenger dans cette pièce est donc très riche et multidimensionnel. Tout le drame se déroule dans son intérieur. Il incarne à la fois la force génératrice, l'antagoniste, « l'obtenteur » du bien et l'arbitre. Dès le début, on sait que le protagoniste est condamné à mort, comme le confirme d'ailleurs les paroles de Marguerite adressées à Bérenger : « Tu vas mourir à la fin du spectacle » (20, p. 751). La distribution des forces dramaturgiques ne change pas au cours de la pièce, seulement le tout-puissant Lion, grâce à l'aide de l'Arbitre, réalise sa mission dont le dénouement est connu dès le début. Les sauveurs miraculeux, qui seraient capables de changer la distribution des forces dramaturgiques, n'apparaissent pas.

### 2.4.3 *La Soif et la Faim*

L'action de cette pièce, divisée en quatre épisodes<sup>474</sup>, se déroule dans un monde onirique<sup>475</sup> où Jean – le protagoniste – tente de trouver un chemin exacte pour satisfaire sa soif et sa faim ressenties sans cesse. Le titre est emprunté à la Bible ; pourtant, Ionesco, lui aussi, commente le choix de ce titre, en disant de cette façon :

Nous avons tous faim, nous avons tous soif. Nous avons plusieurs faims et nous avons plusieurs soifs : de nourritures terrestres, d'eau, de whisky, de pain ; nous avons faim d'amour, d'absolu. Le pain et le vin et la chair dont Jean, le héros, a soif ne sont que les substitutions de ce qui pourrait combler une faim et une soif d'absolu<sup>476</sup>.

---

474 La version originelle, présentée à la Comédie-Française, le 28 février 1966, ce que soulignent, par exemple, Claude Abastado et Simone Benmussa, n'avait que trois épisodes. En 1967, Ionesco a ajouté la partie « Le Pied du mur » qui précède le dernier épisode « Les Messes noires de La Bonne Auberge ».

475 Notons que selon Philippe Chavanne, *La Soif et la Faim* « annonce la radicalisation d'une dramaturgie onirique des pièces tardives » de Ionesco (Ph. Chavanne, *La Dramaturgie onirique d'Eugène Ionesco...*, p. 15).

476 S. Benmussa, *Eugène Ionesco...*, pp. 8–9. Voir aussi la note n° 224.

Claude Abastado explique le titre de la même façon en écrivant que Jean « a soif de ce qui va sourdre, il a faim de ce qui lui manque »<sup>477</sup>. En tout cas, la volonté de la satisfaction de la soif et de la faim, mentionnées dans le titre, devient ici la force thématique qui, incarnée par Jean, unit la totalité de l'œuvre.

Dans le premier épisode – « La Fuite » – nous retrouvons Jean avec sa famille dans leur appartement assez sombre, humide et plein de boue. Jean n'est pas content de ce logement ; il en a horreur, car ce lieu éveille des cauchemars. En réalité, le mécontentement du logis n'est qu'un prétexte pour extérioriser sa déception générale : « chaque jour me parle de la vieillesse, chaque matin me désespère, bientôt je m'écroulerai » (21, p. 815), avoue-t-il. Jean espère que la fuite adoucira son insatisfaction constante. C'est pourquoi il constate : « Je vais partir » (21, p. 814). La force génératrice de la pièce réside en lui, il en brûle, elle le meut en se traduisant par son besoin de changer de vie. « Je ne peux vivre que dans l'attente de quelque chose. [...] Je ne peux vivre que dans l'espoir que l'extraordinaire va naître » (21, p. 803), dit-il. La fuite constitue un moyen pour atteindre le bien désiré : la satisfaction. La force du Soleil n'a pas ici d'investissement physique ; au contraire, elle est macrocosmique et impersonnelle. Jean ne la veut que pour lui. Il incarne donc à la fois la force du Lion et de la Terre, c'est pourquoi son désir est si vif.

Marie-Madeleine, sa femme qui l'aime, essaie d'être complice de Jean : « tu vas t'habituer, je t'aiderai » (21, p. 813), lui dit-elle. Elle est persuadée que ce qu'il cherche « est à la portée de sa main » (21, p. 814). Elle souligne les avantages de leur domicile et parle de son amour. Toutefois, comme le dit Jean, ses efforts sont vains et ses solutions « imaginaires [et] impossibles » (21, p. 813). Ainsi, en essayant de convaincre son mari de rester, elle devient son adversaire, car elle l'empêche d'accomplir son besoin et de trouver la plénitude. Cependant, l'obstacle qu'elle incarne, on pourrait dire malgré elle, n'est que provisoire car, en dépit de toutes les demandes de Marie-Madeleine, Jean trouve beaucoup d'autres raisons pour fuir. Les taches sur les murs lui rappellent « des vertèbres sanglantes, des têtes penchées, tristes, des agonisants effrayés, des corps amputés, sans têtes, sans bras, des monstres inconnus et malades qui gisent, qui halètent... » (21, p. 804). Leur appartement éveille des remords à l'égard de la tante Adélaïde, ainsi qu'envers une femme inconnue que le protagoniste n'a pas sauvée autrefois, pendant un incendie. Quoique, au premier coup d'œil, on puisse considérer ces fantômes en tant qu'incarnation de la force de Mars, ceux-ci deviennent paradoxalement complices de Jean.

---

477 C. Abastado, *Eugène Ionesco...*, p. 176.

Leur apparition, dans la maison, constitue un prétexte ultérieur pour fuir. Ainsi, Jean ne peut plus y habiter, parce que « cette maison est mal fréquentée » (21, p. 813). Sa soif et sa faim y deviennent de plus en plus grandes, rendant sa vie insupportable : « J'ai froid, et j'ai trop chaud, et j'ai faim. J'ai soif. Et je n'ai pas d'appétit et je n'ai aucun goût pour rien » (21, p. 813), constate-t-il, tout désespéré. Il ne voit pas la possibilité de rester, il désire partir car, comme il le dit :

Si je reste, ils vont venir nombreux. Ils vont entourer la maison, ils vont faire la garde : d'un instant à l'autre, ils vont venir pour m'empêcher de sortir. Je ne veux pas être comme eux, je ne m'enfoncerai pas comme les autres, je ne me laisserai pas faire. Mon destin n'est pas le leur, mon existence est ailleurs (21, p. 815).

Se trouvant sous le signe du Lion, Jean décide de quitter sa famille pour trouver le bien désiré : sa satisfaction. Suivant la conception de Greimas, Jean, en tant que Sujet de l'action, est totalement centré sur l'Objet de son désir. Ainsi, après le jeu de cache-cache, il disparaît. La force de la Balance – l'attributeur du bien désiré – n'apparaît pas encore. Qui pourrait, à vrai dire, incarner ici la force de Mars ? Est-ce vraiment l'apparition des revenants ou plutôt leur vision qui ne naît que dans la « tête » du protagoniste ? Est-ce que ces fantômes apparaissent vraiment ? La question de savoir si la femme du protagoniste les perçoit reste d'ailleurs ouverte<sup>478</sup>.

Dans le deuxième épisode – « Le Rendez-vous » – Jean est assis sur une terrasse éclairée. Il attend une femme mystérieuse qui le guérira de son mal. Il est plein d'espoir : « quand je pense que je vais pouvoir être avec elle ici, je me sens soulevé par une allégresse » (21, p. 823). Jean est heureux ; il le dit : « je suis sûr que je vais l'être dans un instant, tout de suite. Elle m'a dit qu'elle sera là, rien ne me manquera dans un moment [...]. L'espoir, l'attente dans la certitude, c'est cela mon bonheur » (21, p. 824). Cette femme mystérieuse doit accomplir donc deux fonctions distinctes : le rôle de complice de Jean dans sa recherche de la plénitude et, avant tout, celui de Balance en tant qu'attributeur du bien. C'est pourquoi Jean tient tellement à cette rencontre : « je renais, je recommence ; c'est pour commencer que je suis venu, c'est-à-dire je vais recommencer incessamment, quand elle sera là » (21, p. 823), précise-t-il. En d'autres termes, la présence

---

<sup>478</sup> Simone Benmussa confirme qu'on peut comprendre le comportement de Marie-Madeleine d'une façon ambiguë : « Les répliques de Marie-Madeleine peuvent être comprises dans les deux sens. Peut-être voit-elle la tante, peut-être joue-t-elle la comédie pour entrer dans le monde des souvenirs de Jean par amour pour lui » (S. Benmussa, *Eugène Ionesco...*, p. 14).

de cette femme conditionne la réussite de Jean. Quant aux autres forces dramaturgiques, il faut constater que, bien que ce soit une autre partie de la pièce, un autre « rêve », ni la force du Lion ni le bien désiré ne changent par rapport au premier épisode. Le prétendu « obtenteur » du bien ne se modifie pas non plus.

Jean croit que la femme, dont il ne se souvient pas du nom, l'aidera dans sa démarche. Pourtant, elle n'arrive pas et Jean n'est plus sûr ni de la date ni de l'heure de leur rendez-vous. Il hésite même s'il l'a vraiment rencontrée. Jean reste seul avec sa soif et sa faim insatisfaites, il se plonge de nouveau dans le désespoir : « Je ne peux plus habiter nulle part. Qui m'accueillerait ? [...] J'ai voulu fuir la vieillesse ; j'ai voulu fuir l'enlèvement, je cherche la vie, je cherche la joie. J'ai cherché l'accomplissement et je trouve la torture » (21, p. 830), dit-il. Jean demande de l'aide aux gardiens, mais ils restent impuissants. Jean est conscient de sa mission du Lion qui se manifeste à travers sa soif et sa faim grandissantes. Il essaie même d'exprimer ce qu'il ressent : « Il y a maintenant mon cœur comme un animal blessé qui me lacère de ses griffes dans son agonie... mon estomac, un trou sans fond ; ma bouche, un précipice aux parois de feu. Soif et faim, soif et faim... » (21, p. 832).

Le Lion et la Terre, incarnés par le même personnage, ne trouvent pas leur satisfaction. Jean a soif et faim du bien désiré qu'on ne lui attribue pas, car l'Arbitre, qui pourrait le faire, est absent. Jean en est conscient. « Un mot suffirait pour me guérir. Qui est celui qui le détient ? Où est celui qui le prononce ? » (21, p. 833), se demande-t-il. L'absence de la Balance justifie donc l'insatisfaction infinie du protagoniste et l'oblige à la continuation de sa quête. Le manque de l'Arbitre favorise, par conséquent, la force de Mars. Pourtant, si on admet que la femme mystérieuse, qui accomplirait le rôle de Complice et d'Arbitre, n'existe que dans l'imagination de Jean (ce que prouveraient aussi les hésitations des gardiens qui se demandent mutuellement : « Crois-tu que ça existe ? » (21, p. 834)), on aboutit à la constatation que Jean, lui-même, se trouve sous le signe de la Balance et de Mars, et que tout son drame ne se déroule que dans sa « tête ».

« Le pied du mur » constitue la troisième partie de la pièce où l'on assiste, comme dans un rêve, à un défilé de personnages inconnus et changeants. L'apparition du protagoniste errant est tardive. Il doit s'arrêter, car il se trouve face à un mur immense : « Je dois donc m'arrêter, je ne peux pas m'arrêter, comment passer outre ? Comment l'escalader, j'ai laissé l'échelle à la maison, même l'escabeau » (21, p. 841), constate-t-il. L'obstacle, qui se dresse devant lui, semble être matériel et microcosmique. L'un des personnages rencontrés, en tant que complice de Jean, veut l'aider en lui prêtant un canif, mais il l'avertit également, en disant

qu'« abattre un mur, c'est risqué ; de toute façon, il faudrait en élever un autre plus loin. Ça recule insensiblement la limite. Le mur nous met à l'abri de l'inconnaissable, du chaos » (21, pp. 844–845). Malgré l'aide du Jeune Homme, Jean est impuissant face à cet obstacle. Il attend, il parle avec des personnes rencontrées dont l'un – Schaëffer essaie aussi de l'aider : « j'ai bien quelques instants pour vous aider. Enfin, bref, puisque vous le désirez, je vais le faire. Je sais que vous savez que je suis magicien... » (21, p. 848). Tout à coup, le mur disparaît et Jean se trouve dans une cuisine. Il y rencontre, la Cuisinière qui, elle aussi, remplit la fonction de son aide : « Il faut marcher encore, quand même, vous êtes jeune, vous avez de bonnes jambes. [...] Vous pouvez continuer maintenant votre route. Nous avons ouvert les obstacles » (21, p. 849), dit-elle. Elle l'encourage à continuer ses efforts. Jean consent à cette proposition et s'en va. La répartition des forces dramaturgiques dans cet épisode ne subit pas de fortes transformations. Jean reste l'incarnation du Lion et de la Terre bien qu'il ne l'exprime pas explicitement. Il continue sa quête. L'incarnation de la Balance n'apparaît pas.

L'action du dernier épisode – « Les Messes noires de La Bonne Auberge » – se déroule dans un réfectoire qui rappelle, comme l'écrit Ionesco, « une sorte de monastère-caserne-prison » (21, p. 850). Jean veut y faire une halte pour pouvoir ensuite continuer sa route car, comme il le dit : « Le voyage n'est pas terminé » (21, p. 851). Malgré la fraîcheur de l'endroit où il se trouve et les services des frères qui font tout pour satisfaire ses besoins, Jean ne cesse de ressentir la soif et la faim : « Je bois, je mange, je bois, je mange. J'ai encore soif, j'ai encore faim. [...] De ma vie, je n'ai eu si faim ! » (21, p. 854), dit-il. Il en résulte qu'il reste toujours sous le signe du Lion et qu'il n'a pas oublié sa mission. Les moines semblent incarner le rôle de ses complices, ainsi que celui d'Arbitre en tant qu'attributeur du bien : « Rien ne nous rend plus heureux que de recevoir des visites. Mangez à votre faim ; buvez à votre soif » (21, p. 856), constatent-ils. Pourtant, c'est une image fautive, car Jean est pris au piège. Comme le confirme Benmussa, Jean « mange parce qu'on lui apporte la nourriture sans fin, on lui en offre parce qu'il n'est jamais rassasié. Nous avons l'impression que Jean ne sortira jamais de ce cercle »<sup>479</sup>. En buvant et en mangeant sans cesse, Jean raconte aux moines l'itinéraire de son voyage ce qui, comme le dit le frère Tarabas, ne fait qu'« accroître [leur] soif et [leur] faim » (21, p. 859). Cependant, d'après les frères, ses informations ne sont pas assez « lumineuses », c'est pourquoi le frère Tarabas lui propose « le jeu de

---

479 S. Benmussa, *Eugène Ionesco...*, p. 32.

l'éducation – rééducation » (21, p. 864). Les frères présentent à Jean un spectacle qui constitue une nouvelle situation dramatique.

Jean voit deux prisonniers, Brechtoll et Tripp, enfermés dans des cages. Ils revendiquent la liberté, ce qui constitue leur force du Soleil. Ils la revendiquent pour eux-mêmes. Le désir de la libération galvanise tout le microcosme scénique. La force de Mars est incarnée par les moines qui les enferment de force. L'Arbitre doit être du côté de la force antagoniste, car les prisonniers sont impuissants, ils ne peuvent pas fuir. Après une longue résistance, complètement épuisés, ils finissent leur grève de la faim. À ce moment-là, le frère Tarabas adresse à Tripp des paroles pleines de significations concernant l'histoire de Jean : « Si vous êtes enfermé, c'est parce que c'est vous qui avez une croyance, un critère, un dogme ou, [...] une morale. [...] Bref, des préjugés. Vous n'êtes pas notre prisonnier. C'est votre pensée qui vous enferme » (21, p. 877). Puis, il ajoute : « Vous avez fait un choix : manger d'abord. C'est-à-dire, rester là. Vous voyez bien que le choix emprisonne » (21, p. 877).

Le raisonnement démagogique du frère Tarabas mène à la conclusion que ce sont les prisonniers eux-mêmes qui incarnent la force de Mars. Dans ces circonstances, il semble qu'ils soient enfermés par leur propre volonté, par leur choix et que leur sort dépend seulement de leurs décisions<sup>480</sup>. La force antagoniste résiderait, dans ce cas, en eux-mêmes. La fonction dramaturgique des frères se limiterait seulement au rôle de leurs complices, en tant que complices de Mars.

On trouvera une situation analogue à la fin de la pièce. Jean remercie les moines de leur hospitalité et exprime la volonté de continuer son voyage. Il veut seulement s'acquitter des dettes. À ce moment, il revoit sa famille qui l'appelle. Il est heureux, il ne ressent ni la faim ni la soif : « Vous êtes dans une lumière que je n'avais jamais vue ; vous avez toujours été dans cette lumière. Tout de suite, je suis à vous, je ne vous quitterai pas de sitôt. Je viens, je viens, je viens » (21, p. 893), avoue-t-il à sa femme. Il semble donc que le protagoniste a atteint le bonheur et la plénitude et que sa quête est terminée. Pourtant, pour régler ses comptes, le frère Tarabas lui propose un petit service : « Puisque tout le monde mange et tout le monde boit, puisque nous ne faisons que cela, il est facile de trouver un travail ; nous allons vous prier de servir le repas à ces Frères assis autour de la table » (21, p. 894). Cependant, le nombre d'heures que Jean doit leur

---

480 Ionesco lui-même explique cette scène en constatant : « Il y a [...] le fait que toutes les croyances pour lesquelles nous nous battons sont équivalentes, que chacun s'il est mis dans une situation autre peut croire le contraire de ce qu'il a cru. Il y a là une sorte de nivellement des valeurs, ou de nihilisme » (E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve...*, p. 167).

consacrer est infini. La situation de Jean est identique à celle de Brechtoll et de Tripp. Bien qu'il semble que les frères l'aident gratuitement, leurs services constituent un piège de la force antagoniste qui empêche Jean de réaliser sa mission du Lion et satisfaire ses besoins au sein de la famille. Qui plus est, la force de Mars, incarnée par les moines, est toute-puissante grâce à l'aide de la Balance. La force génératrice est donc vaincue par la force antagoniste qui se ligue avec la Balance.

Toutefois, il faut se demander qui, à vrai dire, incarne la force antagoniste dans cette pièce. Est-ce vraiment un fantôme, ou un mur immense, ou enfin le frère Tarabas avec ses complices ? Peut-être la force de Mars s'investit-elle ailleurs ? Il est très probable que ce soit Jean qui porte en lui les germes de l'insatisfaction continue et que les obstacles qu'il rencontre ne se situent que dans son imagination. Dans ces conditions, il serait le personnage multidimensionnel, incarnant à la fois différentes forces opposées, telles le Lion et la Terre, mais aussi Mars et la Balance. Il serait, comme Brechtoll et Tripp, victime de ses propres pensées. Ainsi, les quatre situations dramatiques qu'on a distinguées peuvent être considérées comme une situation développée où les fonctions principales sont assumées par le protagoniste. Cette conception est d'ailleurs convergente avec la constatation de Ionesco qui dit que le voyage de Jean, sa soif et sa faim infinies constituent « une quête inutile, un Graal irrationnel sans but »<sup>481</sup>. Il est donc impossible de les combler, car elles seront toujours ravivées. Jean se trouvera toujours face à un obstacle tout-puissant, face à un mur géant intérieur.

#### 2.4.4 *Jeux de massacre*

Selon Jacquart, *Jeux de massacre* « s'écarte délibérément de la formule traditionnelle qui lie l'action et les personnages à une crise progressant vers un paroxysme et un dénouement. Ici, le refus de l'intrigue et du héros apparaît nettement »<sup>482</sup>. La pièce constitue une suite de dix-huit tableaux où l'on voit défiler une centaine de personnages plus ou moins épisodiques. En dépit de la faiblesse des « structures narratives »<sup>483</sup>, nous avons réussi à distinguer une répartition des forces dramaturgiques. Ce qui lie la totalité de l'œuvre, c'est la force génératrice dont ces nombreux

---

481 E. Jacquart, *Notice*, [in :] E. Ionesco, *Théâtre complet...*, p. 1746 (cité d'après « Interview Ionesco/Serreau », *Le Nouvel Observateur* 1966, n° 16, pp. 28–29).

482 *Ibidem*, p. 1782.

483 T. A. Van Dijk, *Grammaires textuelles et structures narratives*, [in :] C. Chabrol (dir.), *Sémiotique narrative et textuelle...*, p. 190.

personnages « unidimensionnels » (selon Jacquart)<sup>484</sup> deviennent la proie. La force, qui structure tout le microcosme scénique, s'investit dans une multitude de personnages présentés, constituant une sorte de « personnage collectif »<sup>485</sup>. Elle prolifère, en envahissant progressivement de plus en plus de victimes. Les personnages deviennent ici l'incarnation de la force du Lion malgré eux. Ils ne la désirent guère, mais, au contraire, ils la craignent. Pourtant, la mort concerne tout le monde ; elle est comme « la programmation génétique qui touche la vie »<sup>486</sup>, chaque vie. Elle constitue « un hasard objectif [qui] tombe d'aplomb », comme l'écrit Benmussa<sup>487</sup>.

Bien qu'il puisse paraître que la nécessité de mourir constitue ici la force de Mars, car elle est contraire à la volonté des personnages, il faut rappeler que Souriau admet la possibilité où les personnages deviennent la proie de la force thématique qui ne doit pas être obligatoirement « positive » du point de vue de ces personnages : « l'art dramaturgique loin de nous montrer de préférence l'homme libre, nous le montre surtout en proie à des fatalités, mis par force dans des situations inéluctables, et obligé d'obéir à une terrible logique à la fois extérieure et intérieure, cosmique et psychique »<sup>488</sup>. Le dramaturge présente un monde où tous sont malades de la mort, même les petits enfants. Bien qu'ils essaient de vivre « normalement », de se rencontrer, de bavarder, l'existence du Lion, qui anime leur vie, est ressentie à chaque moment.

Au début, tous croient que la mortalité excessive est causée par une force étrangère, que « c'est le ciel qui [punit] » (23, p. 971), que « le mal [...] tombe du ciel » (23, p. 974) ou que c'est « le vent qui porte les germes du mal » (23, p. 977). Les gens sont persuadés qu'on peut éviter la contamina-

---

484 E. Jacquart, *Notice*, [in :] E. Ionesco, *Théâtre complet...*, p. 1789. D'après nous, au contraire, les personnages de *Jeux de massacre* s'inscrivent dans la lignée des personnages multidimensionnels.

485 M. Autrand, *Le dramaturge et ses personnages...*, p. 77.

486 E. Jacquart, *Notice*, [in :] E. Ionesco, *Théâtre complet...*, p. 1792.

487 S. Benmussa, « La mort tombe d'aplomb », *L'Avant-scène* 1971, n° 42, p. 9.

488 É. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques...*, p. 138.

D'ailleurs, nous avons déjà analysé le cas pareil à l'occasion de la pièce *Le roi se meurt* où Bérenger, en tant que proie du Lion (la crainte de la mort), incarnait aussi la tendance opposée qui se manifestait à travers sa volonté de vivre. La question de la positivité ou de la négativité des forces dramaturgiques n'a rien à voir avec la division en Lion et Mars. Philippe Hamon, lui aussi, s'occupe d'une question pareille en écrivant que « la hiérarchie morale ne s'identifie pas nécessairement à la hiérarchie fonctionnelle [...] : les "bons", les personnages "sympathiques", ne sont pas forcément les personnages qui occupent le poste d'actant-sujet » (Ph. Hamon, *Texte et idéologie...*, p. 46). Ce problème est lié à la question du point de vue à laquelle Étienne Souriau consacre plusieurs pages de son ouvrage (É. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques...*, pp. 125-141).

tion. C'est pourquoi ils font des efforts pour purifier et désinfecter leurs domiciles. Pourtant, ils voient que leurs démarches sont vaines, que la maladie n'est pas causée par un manque d'hygiène, ni par les pauvres, ni même par les riches, ni par les dirigeants de la ville. Les faits montrent que les gens « meurent au hasard » (23, p. 973) et que l'épidémie n'a pas de causes précises. Citons comme exemple le fragment suivant :

Jeanne : Qu'avons-nous fait, pour qu'il en soit ainsi ?

Jean : Rien. On n'a rien fait. Il en est ainsi pour rien. Il n'y a pas de cause. Au moins, si c'était une punition.

Jeanne : C'est peut-être une punition.

Jean : Bien sûr. Si c'en était une, nous serions plus rassurés. Mais il n'y a rien eu. On n'a rien fait. Le mal est sans raison (23, p. 995).

Les gens commencent à comprendre qu'ils « apportent le virus » (23, p. 962) eux-mêmes, que leur existence constitue une source de la force du Lion et, par conséquent, de leur propre mort et que « rien n'est vraiment guérissable » (23, p. 966). « Il faut passer outre. C'est la vie : mourir » (23, p. 992), constate froidement l'un des personnages. Ils sont conscients que le mal redouté, c'est-à-dire la contamination et, en conséquence, la mort les touche directement. Ainsi, les personnages se trouvent aussi sous le signe de la Terre : « Nous sommes tout de même limités dans le temps. C'est une vérité banale, élémentaire » (23, p. 1015), dit l'un des docteurs et ajoute : « Nous allons tous mourir, nous sommes tous en sursis » (23, p. 1015).

Bien que les personnages sachent qu'ils portent en eux les germes de la mort, qu'« il y a la mort au bout » (23, p. 1016), ils la craignent horriblement et ils veulent l'éviter à tout prix. Les paroles très significatives de la Cinquième et de la Septième Femme, à la fin de la première scène, résument l'attitude des autres personnages : « Je ne veux pas ! Je souffre trop ! » (23, p. 972), constatent-elles. Par leur révolte à l'égard de la réalité irréversible, les personnages incarnent à la fois la force antagoniste. Malgré tout, ils désirent qu'on trouve « un remède à cela » (23, p. 946). Ils n'acceptent pas cette situation. Toutefois, leurs tentatives sont vaines, car la mort les empêche d'agir. On ne peut pas l'éviter, elle est toute-puissante. Il en résulte que la force du Lion doit être soutenue par l'Arbitre. La force de Mars est, par conséquent, incapable de l'affronter. Les gens ne connaissent aucun remède contre ce mal, ils ne peuvent pas non plus le limiter ; en plus, « la science [elle aussi] est impuissante » (23, p. 983), comme le confirme l'un des Docteurs. Malgré eux, les gens, reçoivent le mal qu'ils redoutent. La force génératrice, grâce à l'aide de l'Arbitre, choisit à son gré les victimes impuissantes qui s'écroulent immédiatement. La

coalition du Lion et de l'Arbitre est si forte que leurs victimes semblent proliférer, ce que confirme le Fonctionnaire, en constatant qu'« il y a une progression géométrique de la mort » (23, p. 973). L'une des meilleures illustrations de ce fait nous est fournie par la scène VIII de la pièce. Citons-la tout entière :

Un Passant à son Compagnon : En quittant la maison de mes amis, ils étaient deux. Je suis allé chercher le journal et je suis revenu. Je suis remonté ; eh bien, j'ouvre la porte et je vois onze cadavres étendus.

Le Compagnon : Comment ont-ils fait pour se multiplier ?

Le Passant : Ce qu'il faudrait savoir, ce qu'il faut bien établir, c'est ceci : se sont-ils multipliés de leur vivant ou après ? En tout cas, cela s'est fait en cinq minutes.

Le Compagnon : Peut-être par la machine (23, p. 993).

Réfléchissons maintenant à l'incarnation de la Balance. Rappelons que sur scène apparaît très souvent un Moine noir qui, comme le dit l'un des personnages, « n'annonce rien de bon » (23, p. 999). Sa venue coïncide toujours avec l'apparition du mal redouté : de la mort. Il est très probable que c'est lui, en tant qu'attributeur du mal redouté, qui collabore avec la force du Lion et l'aide à choisir des victimes. Qui plus est, il agit avec une certaine méchanceté particulière. La mort atteint surtout les personnages qui sont convaincus que le mal ne les concerne pas. Ainsi, le Maître de Maison s'écroule aussitôt qu'il constate qu'il est « impénétrable » (23, p. 979) et « intouchable » (23, p. 979). Le Premier Bourgeois meurt également après avoir dit qu'il se trouve « à l'abri » (23, p. 985). La Jeune Fille meurt en dépit de la persuasion de sa Mère qui répète : « Le mal nous épargnera, j'en suis sûre » (23, p. 999). Et enfin, le Sixième Docteur, lui aussi, tombe après avoir constaté : « Je ne mourrai jamais » (23, p. 1016). Quant à la force de la Lune, nous ne notons pas sa présence, car le Lion, soutenu par l'Arbitre, n'a pas besoin de complices, il est tout-puissant.

Pourtant, on ne doit pas oublier qu'en remplissant sa mission, la force génératrice conduit à son propre anéantissement. Elle extermine ses représentants, en contribuant ainsi à son propre échec. C'est pourquoi, à la fin de la pièce, on annonce que la maladie recule. On peut supposer que la force génératrice ne trouve pas assez de ses représentants, et doit ralentir sa progression. Toutefois, dès que le Fonctionnaire constate avec sûreté que « depuis [son] arrivée, personne n'est mort. Plus personne ne mourra » (23, p. 1033), la méchanceté et la perversité de la force du Lion deviennent évidentes. Le Moine noir entre de nouveau sur scène et l'on remarque la lumière de l'incendie : « Nous sommes pris au piège. Comme des rats. [...] Nous allons tous brûler, le feu, le feu ! » (23, p. 1034), crient cer-

tains personnages. On revient au déséquilibre initial. Malgré son affaiblissement, la force du Lion ne se tient donc pas pour vaincue, elle existe tant qu'il y a ses représentants. Les germes de la mort ne disparaissent pas. Les personnages ionesciens constituent ici le siège des forces vives et contradictoires. Malgré eux, ils portent en eux une force qui aboutit à leur anéantissement et, naturellement, ils se révoltent contre le destin. Ils sont contraints de subir le mal redouté. Leur situation est identique à celle de Bérenger dans *Le roi se meurt*.

#### 2.4.5 *L'Homme aux valises*

Cette pièce, composée de dix-neuf scènes, constitue une transfiguration des obsessions, des rêves et des souvenirs de l'auteur. L'unité de l'œuvre n'est assurée que par la présence du même personnage que le dramaturge nomme le Premier Homme ou l'Homme aux valises. Comme Ionesco l'écrit : « [ce] personnage est toujours présent parce que dans un rêve on est toujours au milieu de ses fantasmes, de ses images »<sup>489</sup>. Dès le début, le spectateur le voit accablé par ses deux valises. Il se trouve dans « un lieu de nulle part » (26, p. 1205), à Paris ou à Venise peut-être. La date n'est pas non plus concrète. Le protagoniste voyage ; pourtant, son but n'est pas précisé. On ne le détermine qu'à la cinquième scène où le Premier Homme constate :

Je sais, maintenant, je sais. Je sais pourquoi je suis venu. C'est le sort qui a dirigé mes pas. Mais je suis heureux d'être là. Je suis venu pour connaître le véritable nom de la mère de ma grand-mère. Je veux connaître le nom de jeune fille de ma grand-mère. Voilà le but de mon voyage. Nous n'avons jamais connu son nom de jeune fille. Elle l'a toujours caché (26, p. 1217)<sup>490</sup>.

Plus tard, il complète sa pensée en constatant : « Je veux connaître mon origine. Je veux la connaître à tout prix » (26, p. 1217) ou encore, en disant à propos de ses anciens amis : « Je suis venu pour les retrouver » (26, p. 1231). Cette idée, bien qu'elle ne soit pas définie explicitement dès le début de la pièce, unit toute l'œuvre, en constituant sa force thématique. La volonté de retrouver ses origines, sa famille et son histoire devient ici la force qui structure toute la pièce. Parfois, le protagoniste l'exprime dans un sens plus large, en constatant qu'il aimerait connaître « le secret du monde » (26, p. 1266) ou plutôt de son monde. Ainsi, le Premier Homme devient l'incarnation de la force du Lion bien qu'au début il ne l'avoue pas ouvertement. Pourtant, il la réalise, en réfléchissant toujours sur le

---

489 E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve...*, p. 180.

490 Voir la note n° 155.

sens de son voyage et sur le chemin qu'il doit prendre. D'ailleurs, le but de sa mission est défini aussi par l'un des Policiers. Celui-ci s'exprime en ces termes : « Il dit qu'il est venu dans le but de savoir des choses cachées, secrètes et qu'il entendait utiliser ses anciennes relations pour obtenir les renseignements. [...] La preuve, c'est que la première visite qu'il ait faite a été le cimetière » (26, p. 1235).

L'aboutissement de son voyage constitue donc un bien désiré. À la question du Jeune Homme, concernant ses souhaits, le protagoniste répond : « Un guide. [...] Mon chemin. Mon vrai but aussi » (26, p. 1222). L'Homme aux valises remplit donc la fonction de la Terre, car il n'entreprend son voyage que pour lui-même, pour la quiétude de sa conscience. Pourtant, il ne connaît pas le moyen d'y aboutir, il erre ; c'est pourquoi il appelle désespérément au secours, mais en vain. Malgré tout, il continue sa route avec persévérance. Son but, qui constitue le bien désiré, reste stable au cours de la pièce. Le Premier Homme ne veut que retrouver ses racines grâce auxquelles il possédera le savoir.

Le Premier Homme rencontre différents personnages dont certains deviennent ses complices, les autres, ses adversaires. En ce qui concerne ses complices, c'est l'Employé qui persuade le protagoniste que « ce n'est qu'à la mairie de ce petit village [qu'il peut] connaître le nom de [ses] arrière-grands-parents » (26, p. 1217). Puis, il rencontre l'Homme à la Rame qui aide le protagoniste à traverser le fleuve et à porter ses valises, bien qu'il ne l'accompagne pas à l'hôtel : « J'ai terminé ma mission » (26, p. 1225), constate-t-il. Ce dernier est persuadé que le Premier Homme rencontrera quand même un autre complice : « Vous trouverez quelqu'un pour vous aider » (26, p. 1225), conclut-il. Une Femme lui explique tout l'itinéraire. Une autre Femme (peut-être sa femme) essaie de lui raconter son passé oublié. L'un des Policiers déclare ouvertement : « je veux vous aider à chercher vos camarades de maison en maison » (26, p. 1232) ; un autre explique au Premier Homme le chemin très compliqué vers l'ambassade de France : « je tâcherai de vous aider » (26, p. 1236), dit-il explicitement. En arrivant enfin au consulat, le protagoniste est persuadé que c'est « la Providence [qui l']a aidé » (26, p. 1254). Enfin, le Consul lui délivre un laissez-passer, même si le Premier Homme ne se souvient pas de son nom. Quel que soit le nombre des complices du Lion, il faut conclure que tous leurs efforts sont inefficaces. Ils n'avancent pas la réalisation de la mission de la force du Lion, ils ne contribuent même pas à son accélération. Le Jeune Homme, bien qu'il soit plein de bonne volonté, le dit ouvertement au Premier Homme : « Je ne pourrais vous renseigner, monsieur » (26, p. 1226).

Quant aux adversaires, leur nombre est aussi considérable, mais leurs actions sont plus effectives. Le Premier Homme rencontre beaucoup de personnages incarnant la force de Mars qui dressent devant lui des obstacles divers pour retarder son voyage. Il suffit de citer, à ce propos, un Jeune Policier qui l'astreint à l'interrogatoire du Sphinx et le questionnaire même du Sphinx. Bien que l'Homme aux valises réponde à la plupart des questions, il obtient une mauvaise note. En conséquence, il devient « refoulé » (26, p. 1224), « expulsé » (26, p. 1224) et on lui refuse la carte de séjour. Il y a également un Employé qui refuse de l'aider à transporter des valises, en lui expliquant que « c'est défendu par le règlement » (26, p. 1227). Il faut citer aussi ses anciens amis, Pierre et Paul, qui disent au Policier : « Laissez-le se débrouiller tout seul » (26, p. 1234) ou une Femme qui ne veut pas quitter la cabine téléphonique, ou enfin des médecins qui l'enferment dans un « hôpital-prison ».

En tout cas, outre les adversaires dits « extérieurs », la force de Mars touche aussi le protagoniste lui-même, en se manifestant par sa mauvaise mémoire. On le voit, par exemple, en train de contempler l'image du lieu de sa naissance et de son enfance. Toutefois, il est incapable de l'identifier : « Non, je ne reconnais pas ces lieux. Je ne suis jamais venu ici » (26, p. 1215), constate-t-il. Il ne se rappelle pas non plus son nom. Le meilleur exemple nous est fourni au cours d'un dialogue avec le Consul ; pourtant, le Protagoniste le confirme lui-même en disant : « Mon nom m'échappe. Quand je m'en souviendrai, vous verrez bien qui je suis » (26, p. 1252). Il oublie la mort de ses parents, il n'est pas sûr si sa mère vit encore : « Je ne sais plus si ma mère est morte, je ne sais plus si j'ai assisté à son agonie ou s'il me semble seulement. Peut-être ai-je seulement imaginé sa mort. Je la revois encore, petite, ridée, maigre, ses cheveux noirs qui ne voulaient pas blanchir malgré l'âge. [...] M'a-t-elle écrit ? Je ne sais plus » (26, p. 1209), se demande-t-il. En ce qui concerne son père, il se pose des questions semblables. Sa mémoire le déçoit, il ne voit qu'un « grand trou » (26, p. 1219). Malgré ses tentatives, il est inapte à se souvenir de sa famille, il ne sait même pas s'ils vivent encore. Il en est étonné à tel point qu'il se pose la question suivante : « Comment ai-je pu ne pas être conscient, comment ai-je pu ne pas souffrir de ces absences » (26, p. 1220). Il aboutit enfin à la conclusion qu'« on ne devrait quitter personne. Ils meurent tous dès qu'on les quitte. À peine a-t-on le dos tourné qu'ils s'en vont. On se retourne, ils ne sont plus là » (26, p. 1219). D'ailleurs, sa femme confirme son problème : « Ta mémoire est de plus en plus mauvaise » (26, p. 1209). L'Homme aux valises en est conscient. Chaque effort de sa mémoire finit par un échec : « C'est cela le plus difficile. Je ne me souvient plus de leurs noms » (26, p. 1232), dit-il à propos de ses amis.

Ainsi, le rôle dramaturgique du Premier Homme est compliqué : d'un côté, il se trouve sous le signe du Lion et de la Terre qui le poussent à la recherche de son passé ; de l'autre, il est la victime de la force de Mars qui l'envahit, en effaçant la vérité<sup>491</sup>. Il semble également que l'Arbitre collabore avec la force de Mars, car le protagoniste oublie même le but de son voyage : « J'ai oublié comment j'ai fait pour oublier. J'ai oublié comment je me suis décidé à venir ici. Comment ai-je pris cette décision ? » (26, p. 1239), se demande-t-il tout désespéré. En portant ses deux valises, il perd successivement ses forces. Il est aussi épuisé par son obsession de les perdre, car il croit, qu'à l'intérieur, il trouvera un remède contre ses maux. C'est pourquoi il déplore la perte de sa troisième valise : « C'est sans doute dans la troisième valise qu'il y avait la solution » (26, p. 1242), constate-t-il. En réalité, il n'y retrouve que du ciment.

Toutefois, malgré les apparences, l'Arbitre, en tant qu'attributeur du bien, prend le parti du protagoniste. Celui-ci arrive d'une façon inattendue à sa destination. Il obtient son bien désiré, en reconnaissant sa femme :

Je t'aime désespérément. Les eaux deviendront claires, le ciel transparent, les gens ne s'écarteront plus sur ton passage, ils te béniront et je serai avec toi. Je t'aime. [...] Essuie tes larmes, n'avale pas tes perles, je t'implore. [...] Nous avons toute une carrière devant nous. Tu verras, demain, tout sera neuf. Je comprends maintenant, je te reconnais (26, p. 1284).

L'amour semble constituer le remède le plus efficace contre tous les problèmes du monde. Emmanuel Jacquart va encore plus loin, en concluant que « l'amour est donc la réponse à l'errance de l'homme »<sup>492</sup>.

L'histoire de l'Homme aux valises peut être comprise comme une grande parabole du sort humain<sup>493</sup>. On comprend enfin pourquoi le dramaturge équipe son protagoniste de ses deux valises. Elles sont « notre

---

491 D'après Ionesco, « l'histoire de l'Homme aux valises est celle d'un homme qui ne veut pas retourner dans son pays, mais qui n'est pas sûr, en rêve, de lui avoir échappé vraiment » (E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve...*, p. 182).

492 E. Jacquart, *Notice*, [in :] E. Ionesco, *Théâtre complet...*, p. 1838.

493 Rappelons les paroles du Premier Homme à propos de ses valises : « Elles sont tantôt lourdes, tantôt légères » (26, p. 1275). Cette constatation est répétée par Ionesco dans *Entre la vie et le rêve* où le dramaturge écrit de cette façon à propos de l'existence humaine : « tantôt l'existence est insupportable, lourde, pénible, pesante ou stupéfiante, tantôt elle semble bien être la manifestation de la divinité, lumière » (*Entre la vie et le rêve...*, p. 64), ou dans *Notes et contre-notes* où il reprend des paroles pareilles, en écrivant sur son théâtre : « deux états de conscience fondamentaux sont à l'origine de toutes mes pièces : tantôt l'un, tantôt l'autre prédomine, tantôt ils s'entremêlent. Ces deux prises de conscience originelles sont celles de l'évanescence ou de

inconscient surchargé, le poids de notre vie, ce dont nous ne pouvons et nous ne voulons nous libérer », constate Jacquart<sup>494</sup>. C'est pourquoi, dans la scène qui clôt la pièce, on voit différents personnages qui dans un incessant va-et-vient, chargés de leurs valises provoquent un embouteillage. Les lectures possibles de la pièce sont donc diverses. Le dramaturge avoue quand même qu'« au fond, c'est [lui-même] ; [...] La recherche qui anime la pièce est celle de l'identité de [sa] mère et de [ses] grands-parents, la recherche de [sa] propre identité »<sup>495</sup>. Le parallèle entre l'opinion du dramaturge et notre définition de la force thématique devient ici évident ; la détermination de la force thématique contribue donc à la découverte de l'idéologie de la pièce.

#### 2.4.6. *Voyages chez les morts*

*Voyages chez les morts* est une pièce autobiographique, c'est « l'auto-portrait d'un homme à travers ses cauchemars »<sup>496</sup>, comme l'écrit Colette Godard. Ionesco, lui-même, confirme cette thèse en avouant que sa pièce raconte « [ses] rêves, [ses] cauchemars, [ses] obsessions oniriques [...] C'est une histoire de [sa] vie mais à l'envers, par le rêve. Comme un négatif photographique »<sup>497</sup>. Le dramaturge y évoque sa famille, le conflit interminable avec son père, entre ses parents, les querelles avec ses amis. Cependant, la présentation des souvenirs et des rêves n'est ni claire ni chronologique. Jean Carmet – le porte-parole de Ionesco – erre sans guide dans le monde des morts. Il est incapable de reconnaître ses proches qui, comme dans une vision onirique, s'entremêlent, se fondent, changent de visages et vieillissent. Le sous-titre proposé par l'auteur à savoir : « Thèmes et variations » reflète bien l'incohérence de la structure de l'œuvre : les scènes sont seulement accumulées, juxtaposées, sans aucun fil conducteur net.

---

la lourdeur ; du vide et du trop de présence ; de la transparence irréaliste du monde et de son opacité ; de la lumière et des ténèbres épaisses » (*Notes et contre-notes...*, p. 140).

494 E. Jacquart, *Notice*, [in :] E. Ionesco, *Théâtre complet...*, p. 1834. D'ailleurs, Ionesco confirme cette signification des « valises », en constatant à propos de son protagoniste : « il ne peut pas se libérer de ses angoisses puisqu'il les porte dans ses valises. S'il pouvait abandonner ses valises, à ce moment-là il serait libre. Mais il n'est pas libre. Il est à la fois étranger et asservi malgré lui » (*Entre la vie et le rêve...*, p. 182).

495 E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve...*, p. 178.

Les références à sa propre biographie sont ici exprimées d'une façon tout à fait explicite. Rappelons, par exemple, que le protagoniste cherche « un vrai chemin directe pour la Chapelle-Anthenaise » (26, p. 1273).

496 E. Jacquart, *Notice*, [in :] E. Ionesco, *Théâtre complet...*, p. 1860 (cité d'après C. Godard).

497 *Ibidem*, pp. 1862–1863 (cité d'après H. Gauville, *Ionesco par lui-même*).

Le seul leitmotiv que nous puissions dégager c'est la quête de la mère par le fils. Ce sujet unit toutes les dix-huit scènes de la pièce.

Le but du voyage de Jean est précisé déjà dans la première scène, lorsque le protagoniste s'adresse à l'oncle Ernest : « Tu ne sais pas non plus où se trouve tante Suzanne ? Elle connaît peut-être l'adresse de ma mère. Parce que c'est elle que je cherche » (27, p. 1291), dit-il et ajoute : « je dois aller la chercher » (27, p. 1292). Le thème de la recherche de la mère apparaît souvent, même involontairement, dans les disputes du père avec le fils : « Est-ce bien pour moi que tu es venu ? C'est plutôt pour elle, n'est-ce pas ? » (27, p. 1292), lui reproche le père. Ce dernier assure en même temps qu'il n'éprouve plus d'amertume. Toutefois, malgré sa bonne foi, le père est incapable d'aider son fils : « Je regrette de ne pas pouvoir te donner son adresse. Elle a disparu, je l'ai accompagnée jusqu'à la gare. Elle n'a pas voulu me dire où elle allait. Je sais seulement qu'elle a pris une couchette » (27, p. 1294), conclut-il.

Le désir de retrouver la mère devient donc la force thématique de la pièce, incarnée par Jean. Ce sujet apparaît dans presque chaque conversation de Jean avec les revenants de sa famille, de ses amis, de ses ennemis. Il est présent aussi dans les dialogues avec les fantômes de personnes inconnues : « je dois aller rejoindre ma mère » (27, p. 1308), ou « je suis venu voir ma mère » (27, p. 1317), ou encore : « je suis venu pour la chercher » (27, p. 1330), ou enfin : « je suis venu simplement pour chercher ma mère » (27, p. 1332), répète-t-il. D'ailleurs, tous les personnages qu'il rencontre sont au courant de son problème ; ils savent quel est le but du voyage de Jean : « C'est votre mère que vous cherchez ? » (27, p. 1297), demande une Femme inconnue. La trouvaille de la mère constitue ici le bien désiré, tandis que Jean reste toujours l'incarnation de la force du Lion. La mère se trouve sous le signe du Soleil. En ce qui concerne « l'obtenteur » du bien, il s'investit dans le même personnage que la force génératrice de la pièce. C'est pourquoi la rencontre avec la mère constitue pour Jean une sorte d'obligation ou de nécessité. Il aimerait la voir pour lui-même, pour clamer ses remords et pour se déculpabiliser. Il se sent indigne, parce qu'il l'a délaissée et il ne l'a pas aidée financièrement : « je ne peux lui être d'aucun secours pour le moment [...] Que faire, que faire » (27, p. 1329), se demande-t-il. De plus, le résultat de l'entretien avec la mère conditionne la possibilité de réconciliation avec son père : « Je vais la chercher encore et encore pour lui demander, quand je la trouverai, ce qu'elle en pense encore. Dans ce cas où elle y pense encore. Il se peut qu'elle ait tout oublié » (27, p. 1296). Jean ne peut pas pardonner à son père, parce qu'il ne sait pas si la mère lui a déjà pardonné. Il doit donc la retrouver.

Au cours de son voyage, Jean rencontre beaucoup de complices. Parfois, le protagoniste ne sait même plus qui l'a aidé : « Quelqu'un, mais qui ? m'avait accompagné un bout de chemin, quelqu'un qui m'avait donné quand même des indications sur la direction » (27, p. 1292). Même ses ennemis, y compris madame Simpson, essaient de l'aider. Pourtant, ils regrettent de ne pas pouvoir lui montrer le chemin exact. Ils sont impuissants, ils ne savent pas où habite la mère : « Je l'ai aperçue il y a des années. Qui sait ce qu'elle est devenue » (27, p. 1330), constate sa marâtre.

Qui empêche Jean de voir sa mère ? Celle-ci apparaît quelquefois à son fils ; pourtant, il ne la reconnaît pas. Dans la cinquième scène, par exemple, Jean rencontre une femme à laquelle il confie ses remords liés à la dépendance financière de son père. Il sent qu'elle lui est proche, mais il ne la reconnaît pas : « il me semble, je crois que je te connais depuis très longtemps, mais qui es-tu exactement ? Es-tu ma femme, es-tu ma fille ? Es-tu ma sœur ? Une de ces trois personnes, j'en suis sûr » (27, p. 1303), dit-il. Celui-ci avoue explicitement son problème, en s'adressant au Cinéaste : « je ne sais pas si cette femme est ma grand-mère ou si elle est ma mère » (27, p. 1314). Au début de la onzième scène, Jean confond à nouveau la grand-mère maternelle avec sa propre mère. Puis, il la voit encore, il parle même avec elle, mais cette conversation ne le calme pas, il se sent de plus en plus coupable : « c'est ma faute, c'est ma faute » (27, p. 1329), répète-t-il et ajoute : « Je n'ai pas fait tout ce que je devais faire. Je ne suis pas ingrat, je suis négligeant. Asthénique » (27, p. 1330). Dans la douzième scène, sa grand-mère lui annonce qu'il est déjà trop tard, car sa mère est morte. Lorsque, dans la dix-septième scène, Jean rencontre enfin la Vieille, il veut croire que c'est sa mère ; il lui explique son itinéraire, il lui raconte les exploits qu'il a entrepris pour la trouver : « je t'ai cherchée partout » (27, p. 1351), jure-t-il. Cependant, ce qui le frappe, c'est la dureté, voire la brutalité de la mère. La vérité qu'il découvre s'avère difficile à acquiescer. Jean n'accepte pas l'image de la mère en tant que « Justice » et surtout en tant que « Vengeance » (27, p. 1353). C'est pourquoi il la rejette, en la traitant seulement comme une aïeule.

Pourquoi, malgré ses tentatives, Jean n'arrive pas à son but ? Rappelons que le problème de l'incarnation de l'Arbitre et de Mars n'est pas encore résolu. Jean lui-même essaie de trouver l'explication de son échec ; il cite des raisons prosaïques, même matérielles :

[...] je n'allais pas la voir. J'avais trop d'obligations, toutes sortes d'affaires et de préoccupations. Et puis il n'y avait pas de taxi, il n'y avait pas d'autobus. Plusieurs fois j'ai essayé de la joindre. Il y a toujours eu quelque chose qui m'en empêchait. L'absence de moyens de communication ou alors je m'éga-

rais en route. Ou bien je rencontrais des amis qui s'arrêtaient et se mettaient à bavarder, la nuit arrivait et je devais rentrer (27, pp. 1333–1334).

Ces explications paraissent fausses. Il semble que Jean les invente pour ne pas atteindre son but et pour se déculpabiliser. Nous pouvons supposer que l'obstacle, qui l'empêche de reconnaître sa mère et de réaliser sa mission, réside dans son psychisme. D'après Gisèle Féal, Jean se cache la découverte de la mère en tant que femme déchaînée du dénouement de la pièce<sup>498</sup>. Cette image de la mère ne lui convient pas, il la rejette et commence à nouveau sa démarche. Dans ce cas, Jean incarne donc non seulement la force du Lion et de la Terre, mais aussi celle de Mars et de la Balance. D'une part, il désire retrouver sa mère, ce qui constitue le seul but de son voyage, mais, d'autre part, il ne veut pas la reconnaître, il la rejette. Les tendances contradictoires résident en lui. Tout le drame de la pièce a lieu donc dans son intérieur ; la force génératrice y rencontre son obstacle et la Balance décide volontairement de priver l'« obteneur » du bien désiré. C'est pourquoi il se sent perdu, déchiré et finit son monologue par la fameuse constatation : « je ne sais pas » (27, p. 1361). Il ne peut plus constater : « je sais qui je dois rencontrer » (27, p. 1320), car il ne le sait pas. Le protagoniste perd le but de son voyage.

Passons au résumé des traits spécifiques des pièces dont les personnages sont considérés comme « plurifonctionnels » et multidimensionnels : 1) Malgré leurs structures incohérentes, transformées souvent par « l'effet du rêve », dans toutes les pièces analysées ci-dessus, nous avons réussi à discerner au moins une situation dramatique (sauf avec *Le Piéton de l'air* où l'on en a distingué trois et *Le roi se meurt* où l'on en a distingué deux) ; 2) Bien qu'on observe la présence de forces dramaturgiques essentielles, celles-ci agissent lentement et continuellement, n'engendrant pas de transformations inattendues. Les forces dramaturgiques réalisent plutôt des projets codés au début, ce qui a pour résultat l'effet d'une grande stabilité ; 3) Les personnages en question unissent plusieurs fonctions contradictoires qui traditionnellement ne se laissent pas syncrétiser (il s'agit surtout de la conjonction du Lion et de Mars ou du Lion et du complice de Mars), ce qui concourt à leur déchirure intérieure. Ainsi, en empruntant la terminologie à Anne Ubersfeld, nous pouvons caractériser ce type de personnage en tant qu'« oxymore vivant [et] le lieu de la tension dramatique par excellence »<sup>499</sup>.

---

498 G. Féal, *Ionesco un théâtre onirique...*, p. 239.

499 A. Ubersfeld, *Lire le théâtre...*, p. 133.

## 2.5 Bilan

Vu les nombreux aspects des divers types de personnages, il faut constater qu'un essai de récapitulation des idées qui découlent de l'analyse des fonctions dramaturgiques dans le théâtre de Ionesco n'est pas une démarche simple. Malgré tout, nous voulons réaliser notre but, en répondant le plus précisément possible à la question si l'analyse fonctionnelle nous a fourni un savoir nouveau sur le théâtre ionescien. Pour assurer la clarté à la présentation des résultats de nos recherches, nous proposons de consulter un tableau intitulé « La distribution des forces dramaturgiques dans les pièces ionesciennes », qui se trouve à la fin de la seconde partie de notre étude, où les pièces particulières sont présentées chronologiquement.

Pour commencer notre synthèse, précisons, tout d'abord, la question la plus élémentaire, c'est-à-dire le nombre de personnages dont le dramaturge se sert en construisant ses microcosmes scéniques. On ne peut pas donner ici de réponse précise, car le nombre de personnages varie. Il oscille entre trois (dans *La Leçon*, *Les Salutations*, *Le Salon de l'automobile* et *La Jeune Fille à marier*) et un grand nombre imprécis, transformé souvent par « l'effet du rêve » et dépendant seulement de la possibilité technique du théâtre (dans, par exemple, *Jeux de massacre*). Toutefois, dans la majorité des cas, on note la présence de trois, quatre, cinq ou six personnages principaux qui assument des fonctions dramaturgiques particulières. De ce point de vue, l'univers théâtral créé par Ionesco obéit généralement aux principes présentés dans la théorie de Souriau, selon laquelle « une liste de deux, de trois, de quatre, de cinq ou six personnages principaux [...] établit ce corps central, noyau scénique de l'œuvre »<sup>500</sup>.

Réfléchissons maintenant au nombre de situations dramatiques que le dramaturge est capable d'engendrer à l'aide de ces personnages.

---

500 É. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques...*, p. 29.

Une stricte analyse des répartitions des fonctions dramaturgiques nous a amenée à constater que les pièces ionesciennes se composent le plus souvent d'une (12 pièces), parfois de deux (5 pièces) ou de trois (9 pièces) situations dramatiques, ce qui prouve que son théâtre se caractérise par une grande stabilité. Le « ciel dramaturgique », construit par Ionesco, ne subit donc pas de fortes transformations. L'exemple de *Macbett* (la seule pièce<sup>501</sup> composée de quatre situations dramatiques) constitue une exception ; elle illustre bien le cas où les personnages se trouvent tantôt sous l'un tantôt sous l'autre signe astral<sup>502</sup>. Par conséquent, le développement de l'action entraîne un changement dans la conjonction des forces. À ce propos, on se souvient de la constatation de Souriau qui écrit que « l'action doit mener à la situation et la situation à l'action »<sup>503</sup>. Toutefois, chez Ionesco, de pareils cas où les personnages incarnent, l'une après l'autre, différentes fonctions dramaturgiques, très souvent contradictoires, en accélérant et en enrichissant l'action, ne constituent pas une règle. Bien au contraire, dans les autres pièces ionesciennes, on n'aperçoit guère « des forces en travail, une crispation, en poing serré »<sup>504</sup>. Les forces qui structurent les microcosmes théâtraux (même dans les pièces les plus classiques, traitées dans le deuxième chapitre 2.3 : « De bons personnages dans de bonnes situations »), bien qu'elles soient souvent grandes, obsessionnelles, parfois même contradictoires, agissent plutôt lentement et continuellement. Ainsi, elles n'engendrent pas de transformations qu'on pourrait considérer comme subites et inattendues. Elles réalisent plutôt des projets codés au début. C'est pourquoi le nombre des situations dramaturgiques qu'elles déclenchent est assez limité.

À présent, essayons de déterminer le schéma de la situation initiale. Selon Étienne Souriau, elle doit être calme, mais elle doit également contenir « le germe d'une prochaine évolution, de l'apparition d'une crise »<sup>505</sup>. Cette constatation ne s'applique d'aucune façon à la majorité des pièces analysées qui se composent seulement d'une situation où, très souvent,

---

501 On considère ici *La Soif et la Faim* (dont nous avons déjà parlé) comme une pièce composée d'une seule situation dramatique.

502 Les transformations des forces dramaturgiques, dites « classiques », résultent peut-être du fait que cette pièce constitue la parodie de l'œuvre shakespearienne. Ionesco a emprunté à Shakespeare la construction de la pièce, en situant sa parodie sur un niveau tout à fait différent. D'ailleurs, le dramaturge ne cache pas le fait que pour écrire sa pièce, il a pris « comme modèle » l'œuvre shakespearienne (E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve...*, p. 169).

503 É. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques...*, p. 48.

504 *Ibidem*, p. 46.

505 *Ibidem*, p. 44.

on n'observe pas l'existence de toutes les forces distinguées par Souriau. Tel est le cas de douze pièces ionesciennes dont les personnages ont été caractérisés soit comme aplatis et interchangeables soit comme « plurifonctionnels » et multidimensionnels<sup>506</sup>. La situation dite « initiale » couvre la totalité de la pièce et n'entraîne aucun changement diamétral des fonctions dramaturgiques. Dans ces cas, on ne peut pas parler d'une « révolution » du ciel dramatique. Ce qui unit les pièces susmentionnées, c'est le manque d'une vraie fin. La situation dramatique ne conduit souvent ni à une crise ni à un dénouement. On observe plutôt un lent accomplissement de la mission réalisée par la force thématique.

Quant à la situation initiale des autres pièces ionesciennes, plus développées, on y note la présence du « germe » de la progression future dont parle Souriau<sup>507</sup>. Les forces antagonistes s'investissent donc dans différents personnages. Toutefois, il y a aussi des cas où les forces du Lion et de Mars sont assumées par le même personnage. Tel est le cas, par exemple, de Bérenger dans *Le roi se meurt*. Ce personnage porte en lui des signes du conflit, il est déchiré entre deux tendances contradictoires qui résident en lui.

De plus, au début de ses pièces, le dramaturge crée souvent une image fausse<sup>508</sup>. Le cas de *La Leçon* illustre bien cette question. D'abord, on a l'impression que c'est l'Élève qui incarne la force génératrice. On aperçoit le même phénomène dans *Le Tableau* où la définition de la force thématique pose aussi un certain problème. Il paraît que c'est le Peintre qui assume la force du Lion, qui se définit comme une volonté d'acheter le tableau. Nous rencontrons une image pareille dans *Rhinocéros* où, dans la première partie, c'est Jean qui est présenté comme le défenseur de l'humanisme. La recherche des forces dramaturgiques dans *La Soif et la Faim* nous fournit des résultats analogues.

Pour terminer la réflexion sur l'originalité du théâtre ionescien du point de vue de la répartition des fonctions dramaturgiques, mention-

---

506 Il s'agit notamment des pièces suivantes : *La Cantatrice chauve*, *Les Salutations*, *Le Maître*, *Le Salon de l'automobile*, *La Jeune Fille à marier*, *Le Nouveau Locataire*, *Délire à deux*, *La Soif et la Faim*, *La Lacune*, *Jeux de massacre*, *L'Homme aux valises*, *Voyages chez les morts*.

507 Il s'agit des pièces suivantes : *La Leçon*, *Jacques ou la Soumission*, *L'avenir est dans les œufs*, *Les Chaises*, *Victimes du devoir*, *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, *Scène à quatre*, *Le Tableau*, *L'Impromptu de l'Alma*, *Tueur sans gages*, *Rhinocéros*, *Le Piéton de l'air*, *Le roi se meurt*, *Macbett* et *Ce formidable bordel !*

508 Au cours de l'analyse des fonctions dramaturgiques, nous soulignons seulement la présence de ces « situations fausses ». Elles ne sont pas marquées dans le tableau récapitulatif qui se trouve dans le chapitre 2.6 « La distribution des forces dramaturgiques dans les pièces ionesciennes ».

nons encore un trait distinctif. Ce phénomène concerne des pièces composées de quelques situations dramatiques<sup>509</sup>. On y observe une stricte élaboration de la scène initiale où toutes les incarnations des fonctions dramaturgiques sont bien précisées. La première situation occupe aussi la plus grande partie de l'ensemble de l'œuvre. Le changement de la conjonction des forces se produit à la fin, d'une façon rapide et inattendue. Il n'est ni bien élaboré ni précis. On rencontre donc une certaine difficulté à discerner des fonctions dramaturgiques particulières.

Il en résulte que dans le théâtre de Ionesco il est possible de discerner des fonctions dramaturgiques principales. Passons donc à leurs caractéristiques, en soulignant l'originalité de certaines combinaisons.

1. Commençons par la force du Lion. Après avoir étudié minutieusement les actions des personnages, nous avons réussi à déterminer la force génératrice qui, dans le théâtre ionescien, se définit généralement comme un désir ou une volonté de quelque chose. Dans les deux cas seulement, on peut la caractériser en tant que crainte. On pense ici aux forces thématiques incarnées par Bérenger dans *Le roi se meurt* et par les personnages de *Jeux de massacre*. Ces deux exemples illustrent le cas où la force du Lion se définit comme une crainte de la mort. Pourtant, on pourrait envisager ce problème sous un angle de vue tout à fait différent, ce que propose Anne Ubersfeld, en écrivant :

[...] contrairement aux analyses de Greimas qui énumère les motivations possibles du sujet désirant (amour, haine, envie, vengeance, etc.), nous limiterions volontiers ce désir à ce qui est fondamentalement le désir du sujet freudien, c'est-à-dire le désir proprement dit, avec ses diverses virtualités : narcissisme, désir de l'autre et peut-être pulsion de mort<sup>510</sup>.

Malgré la constatation d'Ubersfeld citée ci-dessus, Greimas, lui aussi, mentionne cette possibilité, en constatant que « le désir, retrouvé tout aussi bien chez Propp que chez Souriau, ressemble à la libido freudienne établissant la relation d'objet, objet diffus à l'origine et dont l'investissement sémantique particularise l'univers symbolique du sujet »<sup>511</sup>. Et Souriau lui-même écrit : « il n'y a guère que deux grandes passions qui soient à la clef des situations dramatiques : le désir et la crainte [...] – un tropisme positif ou négatif »<sup>512</sup>. Nous pouvons donc conclure : quel que soit le point

---

509 Nous pensons ici particulièrement aux pièces suivantes : *La Leçon*, *Les Chaises*, *Victimes du devoir*, *L'Impromptu de l'Alma*, *Le Piéton de l'air* et *Ce formidable bordel !*

510 A. Ubersfeld, *Lire le théâtre...*, p. 83.

511 A.-J. Greimas, *Sémantique structurale...*, p. 187.

512 É. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques...*, p. 84.

de vue adopté, on aboutit à la même constatation, à savoir que le théâtre ionescien se caractérise par un tropisme plutôt positif. En d'autres termes, en empruntant la terminologie à Philippe Hamon, nous pouvons constater que l'actant-sujet attribue une valeur positive à l'objet de son action, « il désire l'obtenir »<sup>513</sup>. De plus, la force génératrice reste généralement fixe et immuable pendant toute la pièce. Parfois, on aperçoit des exceptions, mais ce ne sont que des changements transitifs<sup>514</sup>.

Le plus souvent, le personnage placé sous le signe du Lion est « le héros du drame »<sup>515</sup>, le personnage principal. Néanmoins, il arrive que l'incarnation du Lion soit collective<sup>516</sup>. L'exemple des personnages de *Jeux de massacre* illustre cette constatation de la façon la plus frappante. Il arrive parfois que ce rôle soit assumé par deux personnages (dans le cas des *Chaises*), par quelques personnes (dans *Le Maître*) ou par une famille (dans *Jacques ou la Soumission* et *L'avenir est dans les œufs*).

Dans le théâtre ionescien, on note toujours la présence de la force du Lion. Quant à la possibilité de son absence totale, prolongée jusqu'à la fin de la pièce, on peut constater que cette démarche est infaisable. Cette thèse est d'ailleurs convergente avec l'opinion de Souriau qui pose une question rhétorique : « Comment ? Toute la situation résulte de l'action d'une force vive, qui met en branle, anime, galvanise l'univers en situation, et cette force est théâtralement secrète, latente, scéniquement absente ? »<sup>517</sup>. Bien qu'on rencontre parfois des difficultés à discerner la force génératrice, bien qu'elle soit parfois artificielle, nous apercevons toujours les traces du conflit qui constituent le fondement de l'axe d'opposition, même dans *La Cantatrice chauve*, *Scène à quatre*, dans *Les Salutations* et dans *Délire à deux*. Pourtant, nous ne pouvons pas, dans chaque cas, traiter le sujet du théâtre ionescien comme étant « toujours animé,

---

513 Ph. Hamon, *Le personnel du roman...*, p. 236.

514 Dans *La Leçon*, *L'avenir est dans les œufs*, *Scène à quatre*, *L'improvisé de l'Alma*, *Tueur sans gages* et *Ce formidable bordel !*, on peut apercevoir le phénomène du changement de la définition de la force thématique au cours de la pièce.

515 É. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques...*, p. 85.

516 Nous avons déjà signalé cette question au cours de l'analyse, en nous appuyant sur la conception du « personnage collectif » proposée par Michel Autrand (M. Autrand, *Le dramaturge et ses personnages...*, pp. 77–81). Cette possibilité est aussi soulignée par Anne Ubersfeld : « Un actant peut être [...] un personnage collectif (le chœur antique, les soldats d'une armée) ou bien une réunion de plusieurs personnages... » (A. Ubersfeld, *Lire le théâtre...*, p. 67), ou « Le sujet peut être collectif ; ce peut être un groupe qui désire son propre salut ou sa liberté (menacés ou perdus), ou la conquête d'un bien » (*Ibidem*, p. 80).

517 É. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques...*, p. 189.

présenté comme vivant et agissant »<sup>518</sup>, ce que présuppose Ubersfeld, d'où l'originalité, entre autres, de *La Cantatrice chauve*.

2. En ce qui concerne la force de Mars, elle possède généralement l'investissement physique et est incarnée par un personnage du microcosme scénique. Il arrive pourtant que l'opposant, malgré son investissement physique, n'est pas incarné par un personnage. Il n'est pas donc anthropomorphe. C'est le cas du cadavre dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser* ou d'un mur immense dans *La Soif et la Faim*, ou encore de différents obstacles qui se dressent devant l'Homme aux valises.

La force antagoniste, elle aussi, est souvent collective. On peut trouver des exemples frappants de ce phénomène dans *L'avenir est dans les œufs*, *L'Impromptu de l'Alma*, *Rhinocéros*, *Le Piéton de l'air*, *La Lacune*, *Jeux de massacre*, *Ce formidable bordel !* et enfin dans *L'Homme aux valises*. Dans les pièces ionesciennes, nous rencontrons aussi les cas où la force de Mars devient collective, en se dédoublant ou tout simplement en proliférant<sup>519</sup>. Souriau mentionne cette possibilité :

[...] l'Opposant peut être dédoublé, détriplé [...] sans grand inconvénient dramaturgique. À certains égards, la fonction, en s'éparpillant et se divisant ainsi, perd quelque chose de sa roideur et se décondense. Mais elle peut gagner en force arithmétique ce qu'elle perd en unité dynamique. L'obstacle, s'il est humain, s'augmente en se multipliant. D'abord, la lutte d'un seul contre deux, contre trois, contre tous, n'en est que plus dramatique<sup>520</sup>.

À ce propos, citons le cas du cadavre qui gagne en force arithmétique dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, ou des rhinocéros qui multiplient, ou encore de l'Anti-Monde qui envahit de plus en plus des personnages dans *Le Piéton de l'air*. La situation, où la force de Mars se manifeste à travers l'infirmité des personnages, constitue un cas spécifique et intéressant. On en a parlé à l'occasion des *Chaises* et du *Maître*.

Il convient de souligner encore un cas original et frappant. Il s'agit des situations dramatiques où la force antagoniste est assumée par le même personnage que la force du Lion ou du complice de cette force. On en a déjà parlé, surtout en analysant des « personnages multidimensionnels et plurifonctionnels ». Rappelons-nous le cas de l'Orateur (*Les*

---

518 A. Ubersfeld, *Lire le théâtre...*, p. 80

519 Le phénomène de la prolifération dans le théâtre ionescien est traité, entre autres, par Michel Lioure (M. Lioure, *La prolifération dans le théâtre d'Eugène Ionesco*, [in :] P. Vernois (dir.), *L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain...*, pp. 135-148), ainsi que par Emmanuel Jacquart (E. Jacquart, *Notice*, [in :] E. Ionesco, *Théâtre complet...*, pp. 1597-1600).

520 É. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques...*, p. 99.

*Chaises*), de Choubert (*Victimes du devoir*), ou de Lui et Elle (*Délire à deux*), de Bérenger (*Le Piéton de l'air* et *Le roi se meurt*), de Jean (*La Soif et la Faim*), des personnages de *Jeux de massacre* et enfin de Jean Carmet (*Voyages chez les morts*). Ce sont des personnages incarnant à la fois deux ou plusieurs forces opposées. Ils sont riches intérieurement mais, en même temps, déchirés entre deux tendances contraires, c'est pourquoi nous les avons nommés « oxymores ». Ils illustrent une certaine crise, une division interne. Seule la force de la Balance est capable de résoudre leurs « problèmes ». Pourtant, ils assument souvent aussi cette fonction.

À l'occasion de l'analyse de la force de Mars, il faut souligner aussi ces situations dramatiques où l'obstacle n'apparaît pas. Quoique, selon Souriau, l'absence de la force antagoniste renverse le dynamisme de la pièce<sup>521</sup>, dans le théâtre ionescien, on trouve des exemples semblables. Nous pouvons donc constater que le modèle proposé par Greimas serait plus approprié dans ces cas. Dans *La Cantatrice chauve* et *Le Salon de l'automobile*, cette absence est prolongée jusqu'à la fin de la pièce, mais le plus souvent, ce manque n'est que provisoire. Ce phénomène caractérise généralement des situations dramatiques finales, ce qui est convergent d'ailleurs avec la constatation de Souriau, selon laquelle le dénouement doit constituer « une situation durable, relativement statique »<sup>522</sup>. Les exemples les plus significatifs de la disparition de la force antagoniste à la fin de la pièce nous sont fournis dans *La Leçon*, *Jacques ou la Soumission*, *L'avenir est dans les œufs*, *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, *Le Tableau*, *L'Impromptu de l'Alma*, *Le roi se meurt* et dans *Ce formidable bordel !* Cependant, Ionesco crée aussi une pièce où la force de Mars n'apparaît qu'à partir de la deuxième (et à la fois la dernière) situation dramatique. Tel est le cas des *Chaises*.

3. Passons maintenant à l'examen de la fonction de la Balance. Comme l'écrit Souriau :

[...] ce rôle d'attributeur prend sa plus grande valeur dramaturgique dans ses rapports avec l'opposition dynamique de [Lion] et de [Mars], de la tendance – clef et de la force qui lui fait obstacle [...] Ainsi ce rôle d'attributeur du bien prend toute sa valeur dramaturgique de sa puissance de distribuer à son gré, dans le microcosme, le bonheur ou le malheur<sup>523</sup>.

Dans les pièces ionesciennes, la Balance collabore très souvent avec l'une de ces forces principales, c'est-à-dire le Lion ou Mars ou avec les complices de ces forces. L'Arbitre, en tant qu'attributeur du bien, prend

---

521 *Ibidem*, p. 191.

522 *Ibidem*, p. 45.

523 *Ibidem*, pp. 101–102.

le parti d'une des forces opposées. Il suffit de voir le schéma (à la fin de cette partie) pour nous rendre compte du fait combien de personnages se trouvent à la fois sous le signe du Lion et celui de la Balance, ou de Mars et de la Balance. La fonction de l'Arbitre n'est donc, dans la majorité des cas, ni objective ni indépendante.

On peut ajouter pourtant que, dans quelques situations dramatiques créées par Ionesco, la force de la Balance s'investit dans un autre personnage que le Lion ou Mars<sup>524</sup>. Ce type de situation semble être convergente avec l'idée d'Ubersfeld qui souligne l'importance idéologique de la fonction de la Balance : « elle suppose qu'il y a au-dessus des forces en présence conflictuelle une force décisive ou conciliatrice, un pouvoir au-dessus du conflit »<sup>525</sup>. Pourtant, dans le théâtre ionescien, c'est un cas assez rare. Nous pouvons donc supposer que le dramaturge n'admet pas l'existence de forces extérieures qui influencent le comportement de ses personnages et, en conséquence, l'action de ses pièces.

Il faut également souligner que la distinction de la Balance nous a parfois posé beaucoup de problèmes. Nous avons aussi observé des situations où cette force ne se manifestait pas du tout, bien que, d'après Souriau, ce soit la suppression « la plus difficile [c'est-à-dire] la moins bonne théâtralement »<sup>526</sup>. C'est le cas des *Salutations*, de *La Jeune Fille à marier*, de *Délire à deux*, du *Tableau*, de *Tueur sans gages*, ainsi que d'une partie de *Scène à quatre*. Rappelons aussi que d'après Ubersfeld « la détermination de l'actant-destinateur est décisive pour la détermination du conflit idéologique sous-jacent à la fable »<sup>527</sup>. Nous pouvons donc constater que, dans certaines scènes ou dans toutes les pièces mentionnées ci-dessus, le conflit idéologique ne surgit pas. Parfois, l'Arbitre n'a pas besoin d'apparaître. On pense ici aux situations finales où le bien désiré est déjà distribué comme dans : *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, *L'Impromptu de l'Alma*, *Le Piéton de l'air*, *Le roi se meurt* et *Ce formidable bordel !*

4. Quant à la force de la Terre, qui selon Souriau constitue une « force dramaturgique essentielle »<sup>528</sup>, elle s'investit généralement dans le même personnage que la force génératrice ou le complice de cette force, ce qui

---

524 Cette constatation concerne seulement les pièces suivantes : *Victimes du devoir* (le rôle de la Dame silencieuse), *L'impromptu de l'Alma* (le rôle de Marie), *Jeux de massacre* (le rôle du Moine noir), et *Macbett* (le rôle des Sorcières).

525 A. Ubersfeld, *Lire le théâtre...*, p. 69.

526 É. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques...*, p. 193.

527 A. Ubersfeld, *Lire le théâtre...*, p. 77.

528 É. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques...*, p. 89.

nous permet de constater que, dans la majorité des cas, le théâtre ionescien est un théâtre « individualiste »<sup>529</sup>.

On remarque également des exemples où l'Astre Récepteur, comme l'écrit Souriau, « est investi isolément sur un personnage qui n'a pas d'autre rôle que de recevoir éventuellement le bien souhaité »<sup>530</sup>. Tel est le cas de l'humanité dans *Les Chaises*, du public dans *L'Impromptu de l'Alma*, des habitants de la Cité dans *Tueur sans gages* et enfin de l'espèce humaine dans *Rhinocéros* et dans *Le Piéton de l'air*. Les exemples mentionnés ci-dessus peuvent être caractérisés comme des représentants collectifs de la force de la Terre. Les personnages qui l'assument n'incarnent pas d'autres fonctions dramaturgiques. Ainsi, leur rôle est, comme l'écrit Souriau, « esthétiquement un peu faible »<sup>531</sup>.

Toutefois, nous pouvons rencontrer aussi des situations dramatiques, ou plutôt les pièces entières, où la force de la Terre n'apparaît pas du tout<sup>532</sup>. D'après Souriau, la suppression totale de l'Astre Récepteur est peu dramatique, car « peu nous importe que le bien ou le mal advienne à un inconnu, un absent »<sup>533</sup>. Ubersfeld semble être du même avis, en parlant du « vide idéologique », ce que nous avons déjà signalé, en analysant *Victimes du devoir*. On aboutit donc à la constatation que les pièces, où la Terre n'apparaît pas, se caractérisent par une tension très faible ou même trop faible. Toutefois, il ne faut pas oublier que, dans le théâtre ionescien, l'absence de l'obtenteur du bien se joint souvent au manque d'autres fonctions essentielles. L'exemple des *Victimes du devoir*, cité déjà, en constitue une exception très originale.

5. Occupons-nous maintenant de la force du Soleil. Elle est présente dans presque toutes les pièces ionesciennes, sauf *La Cantatrice chauve*, *Les Salutations* et la première partie de *Scène à quatre*. Selon Souriau, le plus souvent, on rencontre la synthèse du bien désiré et de l'arbitre de la situation ; ainsi, « l'objet aimé est arbitre de son propre don, il s'attribue à lui-même »<sup>534</sup>. Cette constatation ne s'applique aucunement au théâtre ionescien<sup>535</sup>. Nous n'y rencontrons pas le syncrétisme de la Balance et du Soleil. Cette dernière fonction existe et agit plutôt indépendamment.

---

529 A. Ubersfeld, *Lire le théâtre...*, p. 77.

530 É. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques...*, pp. 90–91.

531 *Ibidem*, p. 94.

532 Il s'agit des pièces suivantes : *La Cantatrice chauve*, *Les Salutations*, *Victimes du devoir*, *Scène à quatre*, *Délire à deux*.

533 É. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques...*, p. 195.

534 *Ibidem*, p. 193.

535 Seulement dans la dernière situation de *Scène à quatre*, la Jolie Dame – le bien désiré – incarne à la fois la Balance.

Dans la majorité des cas, elle ne possède pas non plus d'investissement personnel ; elle n'est pas anthropomorphe. Parmi les exceptions, on peut citer le Maître éponyme, la Jeune Dame dans *Scène à quatre* et la mère dans *Voyages chez les morts*, mais dans ce dernier cas, la force du Soleil peut être définie d'une façon symbolique, c'est-à-dire comme la quête des origines. Dans le théâtre ionescien, le bien désiré est soit physique et matériel comme, par exemple, les œufs, la voiture, le baccalauréat, les biens du royaume ; soit abstrait et souvent cosmique comme le plaisir du meurtre, le message, la réponse à une question, l'absence de cadavre, la quiétude, l'image de la femme idéale, les idées sur le théâtre, le bonheur, la satisfaction, la mort, les racines familiales ou, tout simplement, le manque de désir.

Rappelons encore que, d'après Souriau, « lorsque l'objet du désir ou de la crainte est abstrait ou cosmique [...] la fonction [du Soleil] consiste essentiellement à animer le jeu en nous montrant, vivante, rayonnante, émerveillante, la beauté ou la valeur à conquérir »<sup>536</sup>. Il s'agirait donc d'un bien désiré concret, d'un objet précis. Chez Ionesco, la force du Soleil reste souvent vague. Il n'y a pas d'exemples d'un passage de l'état du manque des désirs vers le désir d'un objet concret, ce que souligne Hamon<sup>537</sup>. Analysant les exemples de la force du Soleil dans le théâtre ionescien, nous ne sommes pas non plus capables de trouver les propriétés dites « traditionnelles », mentionnées ci-dessus. En revanche, la force du Soleil reste toujours continue et absolue. Ubersfeld accentue un autre problème, en constatant que « l'objet de la quête peut être abstrait ou animé, mais d'une certaine façon il est métonymiquement représenté sur scène »<sup>538</sup>. Après avoir analysé le théâtre ionescien, on peut parler plutôt de l'immuabilité ou de l'irréversibilité du bien désiré qui, très souvent, reste abstrait jusqu'à la fin de la pièce. On ne peut pas, par conséquent, parler de sa représentation métonymique.

6. Quant à la force de la Lune, Souriau lui-même constate qu'elle « n'est pas indispensable »<sup>539</sup>. Ainsi, il arrive souvent que le dramaturge omette cette fonction. Toutefois, quand elle existe, elle est liée généralement à la force du Lion ou de Mars. On rencontre donc soit les complices de la force génératrice soit les aides de la force antagoniste. Le cas de la fa-

---

536 É. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques...*, pp. 192–193.

537 Hamon montre le schéma de la transformation suivante : « pas de désir → désir vague de quelque chose d'imprécis → désir d'un objet précis » (Ph. Hamon, *Le personnel du roman...*, p. 244).

538 A. Ubersfeld, *Lire le théâtre...*, p. 80.

539 É. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques...*, p. 198.

mille de Jacques, dans *Jacques ou la Soumission*, qui assume le rôle de complices de la Balance, constitue une conjoncture rare et exceptionnelle.

Pourtant, il existe un autre cas très intéressant. Rappelons que selon Ubersfeld « le fonctionnement du couple adjuvant-oppo sant est loin d'être simple, [...] il est essentiellement mobile, l'adjuvant pouvant à certaines étapes du processus devenir soudain oppo sant, ou, par un éclatement de son fonctionnement, l'adjuvant peut être en même temps oppo sant »<sup>540</sup>. Dans le théâtre ionescien, nous rencontrons un phénomène semblable, notamment l'existence des complices que nous avons nommés « ambigus ». Tel est le cas de la Bonne dans *La Leçon*, des mirages horribles et des frères dans *La Soif et la Faim*, d'Édouard dans *Tueur sans gages*, des meubles dans *Le Nouveau Locataire* et enfin de Dudard dans *Rhinocéros*. Pour parvenir à spécifier leurs véritables fonctions, il faudrait les soumettre, selon l'opinion de Greimas, au critère de la « véridiction qui organise les jeux autour de l'être et du paraître »<sup>541</sup>.

Après avoir traité la question des fonctions dramaturgiques particulières, passons à leurs conjonctions originales et, en même temps, typiques du théâtre ionescien. Rappelons que d'après Souriau « la fusion la plus simple est la fusion binaire. Un personnage reçoit, assume à lui seul deux fonctions »<sup>542</sup>. Dans cette perspective, l'ingéniosité du dramaturge et l'originalité de son théâtre deviennent évidentes.

Or, le dramaturge crée des situations, en réduisant au minimum le nombre de fonctions dramaturgiques, ce que nous avons observé à l'occasion de l'analyse des personnages « aplatis » et « interchangeables ». Il descend même au-dessous de trois ou quatre, ce qui, selon Souriau, constitue une démarche hardie car, comme il l'écrit : « un trop grand nombre de suppressions appauvrirait trop l'univers théâtral »<sup>543</sup>. Il faut aussi souligner que Souriau le constate d'une façon purement théorique, ne donnant aucun exemple dramatique. Ionesco, de son côté, non seulement illustre pratiquement un cas tout à fait abstrait pour Souriau, mais il va encore plus loin, en négligeant parfois les fonctions dramatiques les plus importantes comme la force génératrice et son oppo sant. Nous avons rencontré de tels exemples, en analysant surtout *La Cantatrice chauve* et *Les Salutations*. On trouve des cas semblables, mais peut-être un peu moins hardis, dans la dernière situation d'*Amédée ou Comment s'en débarrasser*, de *L'Impromptu de l'Alma* et de *Ce formidable bordel !* ; dans les deux premières scènes de *Scène à quatre*, ainsi que dans *Délire à deux*.

---

540 A. Ubersfeld, *Lire le théâtre...*, p. 72.

541 P. Glaudes, Y. Reuter, *Le personnage...*, pp. 47-48.

542 É. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques...*, p. 202.

543 *Ibidem*, p. 202.

Quant à l'originalité du théâtre de Ionesco, on ne doit pas oublier que l'une de ses particularités consiste à attribuer à certains personnages le plus de fonctions possibles, souvent contradictoires. Ainsi, son personnage « ne se heurte pas vraiment à d'autres êtres pour les vaincre ou les convaincre mais à lui-même »<sup>544</sup>. Le dramaturge crée ainsi des personnages inoubliables, déchirés intérieurement, des « oxymores vivants », comme le dirait Ubersfeld. Cette antinomie à l'intérieur des personnages fait penser à la conception de Jacquart, selon laquelle les « nouveaux » dramaturges se concentrent surtout sur la présentation de « la coexistence de sentiments contradictoires »<sup>545</sup>. Nous avons nommé ces personnages « plurifonctionnels » et « multidimensionnels ». À ce propos, il suffit de se souvenir de Bérenger dans *Le Piéton de l'air* et dans *Le roi se meurt*, de Jean dans *La Soif et la Faim*, des personnages dans *Jeux de massacre* et enfin de l'Homme aux valises, ainsi que de Jean Carmet dans *Voyages chez les morts*. Mentionnons l'opinion de Paul Vernois selon qui :

[...] l'architecture dramatique de Ionesco n'est donc pas faite réellement de personnages dont elle joue. Elle n'est que la projection et la matérialisation scénique d'un drame intérieur à l'homme. C'est le duel des deux parties de l'âme dont l'une se produit à visage découvert avec le personnage-pivot à la recherche de lui-même, l'autre restant masquée dans une trompeuse sécurité<sup>546</sup>.

La particularité du théâtre ionescien émerge donc, entre autres, de la nouvelle manière de répartir les fonctions dramaturgiques. À titre d'exemple, il suffit de rappeler les paroles qui résument *Jeux de massacre*, mais qui, à la fois, constituent la quintessence de la définition de l'originalité de tout le théâtre ionescien : « Tout a été dit sur la mort ; depuis le temps ! Seule la façon de le dire peut encore changer »<sup>547</sup>. Cette remarque est d'ailleurs convergente avec l'opinion du dramaturge lui-même qui constate : « J'avais compris la littérature : que ce n'est pas l'histoire qui compte, mais surtout comment c'est écrit, c'est-à-dire comment n'importe quelle histoire doit révéler une signification plus profonde »<sup>548</sup>. Il ne nous reste donc rien de plus qu'à essayer de répondre à la question de savoir si l'application de l'analyse fonctionnelle nous a permis de nous

---

544 P. Vernois, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco...*, p. 133.

545 E. Jacquart, *Le théâtre de dérision...*, p. 144.

546 P. Vernois, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco...*, p. 139.

547 E. Jacquart, *Notice*, [in :] E. Ionesco, *Théâtre complet...*, p. 1780 (cité d'après B. Poirot-Delpech).

548 E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve...*, p. 28.

approcher de la découverte des sens cachés ou des couches idéologiques dont parle Ubersfeld.

Rappelons que Ionesco ne cache jamais que son théâtre constitue, pour lui, un moyen de transmission de ses idées ou plutôt de ses obsessions : « Pour moi, le théâtre doit être la révélation d'évidences cachées »<sup>549</sup>, écrit-il et ajoute : « Je vous l'ai déjà avoué plus ou moins explicitement, c'est vrai, j'ai essayé de parler de mes problèmes au théâtre, de me faire entendre »<sup>550</sup>. Quant à notre démarche, nous pouvons constater que, grâce à l'analyse fonctionnelle, nous sommes capable d'opérer un inventaire des principales forces thématiques qui galvanisent les microcosmes scéniques construits par Ionesco et, par conséquent, de tenter de répondre à la question de quoi il parle dans son théâtre. Le dramaturge lui-même constate :

Lorsque j'écris, tantôt je veux dire des choses qui me tiennent à cœur parce que j'ai comme tout le monde des moments où je suis prisonnier de mes passions, prisonnier d'un certain conformisme, de certaines idées, et tantôt je ne veux rien dire du tout<sup>551</sup>.

Ces paroles s'appliquent parfaitement à son théâtre. En réalité, tantôt nous retrouvons une grande difficulté à discerner la force génératrice de ses pièces, parfois même cette démarche devient presque impossible, tantôt la force thématique émerge d'une façon claire et évidente. Comme nous l'avons déjà signalé au cours de l'analyse, ces pièces, où nous avons rencontré la difficulté lors de l'application de l'analyse fonctionnelle et de la détermination des fonctions dramaturgiques particulières, témoignent bien d'une certaine crise idéologique. Elles ne disent rien ou, tout simplement, elles « traduisent des préoccupations moins importantes »<sup>552</sup>, comme le confirme le dramaturge. Tel est le cas de toutes les pièces que nous avons classées dans le chapitre : « Les personnages aplatis et interchangeables ». À cette occasion, nous sommes contrainte de polémiquer contre la constatation de Hamon selon qui « signifier [...] c'est tout exclure, et inversement [et] c'est l'absence qui est (qui signale) l'idéologie »<sup>553</sup>. Chez Ionesco, souvent, l'absence ne signifie tout simplement rien.

Pourtant, la définition des forces thématiques des autres pièces ionesciennes contribue à la mise en lumière des thèmes et des situations caractéristiques de son théâtre, qui « veulent dire cette attitude

---

549 *Ibidem*, p. 163.

550 *Ibidem*, p. 173.

551 *Ibidem*, p. 150.

552 *Ibidem*, p. 142.

553 Ph. Hamon, *Texte et idéologie...*, p. 11.

fondamentale qui est la source de tout, l'interrogation première devant le monde »<sup>554</sup>. L'essai de la synthèse de ces forces génératrices a abouti à la distinction de trois groupes thématiques omniprésents et toujours revenants : 1) la lutte avec ses multiples variations : le désir de dominer (*La Leçon, L'Impromptu de L'Alma*), de posséder (*Macbett*), de venger (*Tueur sans gages*), de défendre, de libérer (*Tueur sans gages, Rhinocéros, Le Piéton de l'air*) ; 2) la continuité de la famille et la quête des origines (*Jacques ou la Soumission, L'avenir est dans les œufs, Victimes du devoir, L'Homme aux valises, Voyages chez les morts*) ; 3) le vide avec ses multiples variantes : le désir de l'isolement, du vide (*La Leçon, Amédée ou Comment s'en débarrasser, Le Nouveau Locataire, Ce formidable bordel !*), l'insatisfaction continue, la volonté de combler le vide, le désir de l'accomplissement (*Les Chaises, Le Tableau, L'Impromptu de l'Alma, La Soif et la Faim, La Lacune, Ce formidable bordel !*), la mort (*Le roi se meurt, Jeux de massacre*).

Les leitmotifs cités ne sont pas tout à fait originaux. On peut trouver une liste semblable dans l'ouvrage de Robert Abirached qui se concentre sur l'analyse des sujets employés le plus souvent dans tout « le théâtre des années cinquante »<sup>555</sup>. Dans l'inventaire des forces thématiques dressé par Étienne Souriau<sup>556</sup> et cité par Algirdas Julien Greimas<sup>557</sup>, quelles que soient ses faiblesses<sup>558</sup>, on est capable de retrouver les mêmes sujets, mais formulés et regroupés un peu différemment. D'ailleurs, les trois groupes thématiques, cités ci-dessus, déclinent « la liste canonique des "désirs" »<sup>559</sup>, tels que la *libido dominandi*<sup>560</sup>, la *libido scidendi* et *sentiendi*, ainsi que la *libido vivendi*. Il en résulte que, quant à la thématique, le théâtre ionescien

554 E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve...*, p. 142.

555 Robert Abirached cite « des figures et des situations exemplaires, qui ont un statut ou qui prennent une valeur d'archétypes » telles que : « 1) omniprésentes, les images jumelles du bourreau et de la victime [...] l'arbitraire de la tyrannie, la violence déchaînée, le pouvoir et le savoir écrasant la liberté [...] ; 2) les figures familiales, sous leurs multiples avatars [...] la nostalgie d'une vie réconciliée avec ses origines et la douleur de ce besoin trompé [...] ; 3) les fragments de la personnalité incarnés sous les figures du même et de son double [...] ; 4) une hantise générale de la mort » (R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne...*, pp. 434–435).

556 É. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques...*, pp. 258–259.

557 A.-J. Greimas, *Sémantique structurale...*, pp. 181–182.

558 L'auteur lui-même avoue qu'il a entrepris la liste du point de vue « empirique et certainement insuffisante » (É. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques...*, p. 258).

559 Ph. Hamon, *Le personnel du roman...*, p. 236.

560 Ce problème est plus largement analysé dans l'article suivant : H. Chmiel-Bożek, « Crime et châtement dans les drames ionesciens », *Literaport* 2016, n° 3, pp. 89–97.

reste tout à fait « classique ». À ce propos, le dramaturge avoue : « comme beaucoup d'écrivains, j'ai toujours parlé de la même chose. C'est pourquoi dans tout ce que j'ai écrit il y a continuité, identité »<sup>561</sup>. Ionesco reste donc fidèle à la conception, selon laquelle la forme la plus hardie est la plus importante : « Ce qui compte en littérature, ce n'est pas ce qu'on nous dit, mais la façon dont on l'a écrit »<sup>562</sup>, constate-t-il. Nous pouvons donc conclure que, grâce à l'analyse fonctionnelle, nous avons réussi, entre autres, à prouver d'une façon méthodique le fondement « classique » du théâtre ionescien. Cette constatation, très hardie, comme il semble au premier coup d'œil, va de pair avec l'opinion de Jean-Louis Barrault, qui affirme que « Ionesco, c'est Corneille qui aurait lu André Breton »<sup>563</sup> ; selon Robert Abirached, Ionesco est comme « Aristophane du théâtre nouveau bâti sur les décombres du verbe »<sup>564</sup> ; Jean-Noël Vuarnet écrit, à son tour, que Ionesco est comme « Aristophane moderne mâtiné de Beckett »<sup>565</sup>. Notons enfin que l'opinion du dramaturge ne nie pas le caractère classique de ses œuvres. Ionesco avoue :

Finally, je suis pour le classicisme : c'est cela, l'avant-garde. Découverte d'archétypes oubliés, immuables, renouvelés dans l'expression : tout vrai créateur est classique<sup>566</sup>.

---

561 E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve...*, p. 184.

562 *Ibidem*, p. 122.

563 J.-L. Dejean, *Le théâtre français depuis 1945...*, p. 74.

564 R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne...*, p. 401.

565 J.-N. Vuarnet, « Un vieil enfant philosophe », *Magazine littéraire* 1995, n° 335, p. 36.

566 E. Ionesco, *Notes et contre-notes...*, p. 110.

## 2.6 La distribution des forces dramaturgiques dans les pièces ionesciennes<sup>567</sup>

---

567 Pour assurer la clarté au schéma de la distribution des fonctions dramaturgiques, en blanc, nous avons marqué les pièces analysées dans le chapitre « De bons personnages dans de bonnes situations », en gris clair, celles où les personnages appartiennent à la catégorie des « aplatis et interchangeables », et enfin en gris foncé, les pièces dont les personnages sont considérés comme « plurifonctionnels » et multidimensionnels ».

Numéro et titre de la pièce	Nombre de personnages	Nombre de situations dramatiques	Définition de la force génératrice	Incarnation de la force génératrice, du Lion L	Incarnation de la force antagoniste, de Mars M	Incarnation de l'arbitre, de la Balance B
1 La Cantatrice chauve	6	1	la mise en marche de l'action	la Cantatrice chauve	-	la Cantatrice chauve
2 La Leçon	3	3	1. le désir du meurtre	le Professeur	l'Élève	le Professeur
			2. le désir du meurtre	le Professeur	Marie	Marie
			3. la volonté de se débarrasser du cadavre	Marie	-	Marie
3 Les Salutations	trois Messieurs, quelques spectateurs	1	difficile à définir – le duel verbal	les trois Messieurs		-
4 Jacques ou la Soumission	10	2	1. la volonté de prolonger la race	la famille Jacques	Jacques	Jacques
			2. la volonté de prolonger la race	la famille Jacques, la famille Roberte, Jacques	-	Jacques
5 L'avenir est dans les œufs	9	2	1. le désir d'échanger des « chatteries »	Jacques et Roberte	Jacqueline	les familles Jacques et Roberte
			2. la volonté de prolonger la race	les familles Jacques et Roberte	-	Jacques et Roberte
6 Les Chaises	trois personnages visibles et beaucoup d'autres personnages invisibles	2	1. le désir de transmettre le message, de combler le vide	Vieux et Vieille	-	Vieux et Vieille
			2. le désir de transmettre le message, de combler le vide	l'Orateur	l'Orateur	l'Orateur (prend le parti de Mars)
7 Le Maître	6	1	le désir de voir le Maître	l'Annonciateur, les Admirateurs	Maître	l'Annonciateur

<b>Incarnation de l'obteneur du bien, de la Terre</b> T	<b>Incarnation du bien désiré, du Soleil</b> S	<b>Incarnation du complice, de la Lune</b> C	<b>Liaison des forces dramaturgiques</b>	<b>Absence de forces dramaturgiques</b>
-	-	-	la Cantatrice chauve – L, B	M, T, S, C
le Professeur	le meurtre	-	le Professeur – L, B, T	C
le Professeur	le meurtre	-	Marie – M, B le Professeur – L, T	C
Marie, le Professeur	l'absence du cadavre	le Professeur – C(L)	Marie – L, B, T le Professeur – C(L), T	M
-	-	-	-	B, T, S, C
la famille Jacques, Jacques	les œufs (macrocosmiques)	la famille Jacques – C(B)	la famille Jacques – L, T, C(B) Jacques – M, B, T	-
la famille Jacques, la famille Roberte, Jacques	les œufs (macrocosmiques)	les deux familles – C(B)	les familles Jacques et Roberte – L, T, C(B) Jacques – L, T, B	M
Jacques et Roberte, les fam- illes Jacques et Roberte	les œufs (macrocosmiques)	les familles Jacques et Roberte – C(M)	Jacques et Roberte – L, T les familles Jacques et Roberte – T, B, C(M)	-
Jacques et Roberte, les deux familles	les œufs (microcosmiques)	Jacques et Roberte – C(L)	Jacques et Roberte – B, T, C(L) les deux familles – L, T	M
l'humanité	le « contenu » du message	l'Orateur – C(L)	Vieux et Vieille – L, B	M
l'humanité	le « contenu » du message	-	l'Orateur – L, M, B	C
l'Annonciateur, les Admirateurs	le Maître	-	l'Annonciateur – L, B, T les Admirateurs – L, T le Maître – M, S	C

<b>8</b> Le salon de l'automobile	3	1	la volonté d'acheter une voiture	le Monsieur	-	le Monsieur
<b>9</b> Victimes du devoir	5	3	1. le désir de retrouver Mallot, la quête des origines	le Policier	Choubert	Choubert
			2. le désir de retrouver Mallot, la quête des origines	le Policier	Nicolas	Nicolas
			3. le désir de retrouver Mallot, la quête des origines	Nicolas	Choubert	la Dame
<b>10</b> La Jeune Fille à marier	3	1	la volonté de vanter des qualités de la jeune fille	la Dame	l'image du Monsieur-Fille	-
<b>11</b> Amédée ou Comment s'en débarrasser	13	3	1. le désir de se débarrasser du cadavre	Madeleine	le cadavre	le cadavre
			2. le désir de se débarrasser du cadavre	Amédée	le cadavre	le cadavre
			3. le désir de se débarrasser du cadavre	-	-	-
<b>12</b> Le Nouveau Locataire	4	1	le désir de l'isolement, de la solitude	le Nouveau Locataire	la Concierge	le Nouveau Locataire
<b>13</b> Scène à quatre	4	3	la mise en marche de l'action	Dupont ou Durand		-
			la mise en marche de l'action	Dupont ou Durand ou Martin		-
			la volonté d'attirer l'attention de la Jolie Dame	Dupont , Durand, Martin	la Jolie Dame	la Jolie Dame
<b>14</b> Le Tableau	4	3	1. le désir de l'accomplissement dans l'art et dans l'amour	le Gros Monsieur	-	-
			2. le désir de l'accomplissement dans l'art et dans l'amour	le Gros Monsieur	Alice	le Gros Monsieur
			3. le désir de l'accomplissement dans l'art et dans l'amour	le Gros Monsieur	-	le Gros Monsieur

le Monsieur	la Demoiselle – une jolie voiture blonde	la Demoiselle, le Vendeur – C(L)	le Monsieur – L, B, T la Demoiselle – S, C(L)	M
-	la réponse à la question Mallot ou Mallod	Madeleine, Choubert – C(L)	Choubert – M, B, C(L)	T
-	la réponse à la question Mallot ou Mallod	Choubert – C(M)	Nicolas – M, B	T
-	la réponse à la question Mallot ou Mallod	Madeleine, Choubert – C(L)	Choubert – M, C(L)	T
Fille	le mariage	-	-	B, C
Madeleine et Amédée	l'absence de cadavre	Amédée – C(L)	Madeleine – L, T Amédée – T, C(L) le cadavre – M, B	-
Madeleine et Amédée	l'absence de cadavre	Madeleine – C(L) les sergents de ville – C(M)	Amédée – L, T Madeleine – T, C(L) le cadavre – M, B	-
Madeleine	l'absence de cadavre	-	-	L, M, B, C
le Nouveau Locataire	la quiétude	les déménageurs, les meubles – C(L)	le Nouveau Locataire – L, B, T	-
-	-	-	Dupont, Durand – L, M	B, T, S, C
-	-	-	Dupont, Durand, Martin – L, M	B, T, S, C
Dupont ou Durand ou Martin	la Jolie Dame	-	la Jolie Dame – M, B, S Dupont, Durand, Martin – L, T	C
le Gros Monsieur	l'image de la femme idéale	le Peintre – C(L), Alice – C(M)	le Gros Monsieur – L, T	M, B
le Gros Monsieur	l'image de la femme idéale	-	le Gros Monsieur – L, B, T	C
le Gros Monsieur	Alice, la voisine, le Peintre	-	le Gros Monsieur – L, B, T	M, C

<b>15</b> <b>L'Impromptu de l'Alma</b>	5	3	1. le désir d'exprimer les idées sur le théâtre	Ionesco	les critiques (Bartholoméus I, II et III)	les critiques (Bartholoméus I, II et III)
			2. le désir de rectifier les idées de Ionesco	les critiques	Ionesco	Marie
			3. le désir d'exprimer les idées sur le théâtre	Ionesco	-	-
<b>16</b> <b>Tueur sans gages</b>	9	3	1. la volonté d'édifier la Cité radieuse	l'Architecte	le Tueur	le Tueur
			2. la volonté de venger Dany, de défendre la Cité radieuse	Bérenger	le Tueur	-
			3. la volonté de venger Dany, de défendre la Cité radieuse	Bérenger	le Tueur	le Tueur
<b>17</b> <b>Rhinocéros</b>	17	2	1. le désir de la défense de l'humanisme	Bérenger	M. Bœuf, Jean, et les autres partisans des rhinocéros qui prolifèrent	les rhinocéros
			2. le désir de la défense de l'humanisme	Bérenger	les rhinocéros	Bérenger
<b>18</b> <b>Délire à deux</b>	5	1	la querelle perpétuelle	Lui et Elle		-
<b>19</b> <b>Le Piéton de l'air</b>	Bérenger et sa famille et beaucoup de personnages épisodiques	3	1. le désir de la libération du fardeau de la vie	Bérenger	Anti-Monde qui envahit les personnages (p.ex. Joséphine, une vieille Anglaise)	Bérenger (mais aussi chaque personnage pour lui-même)
			2. le désir de la libération du fardeau de la vie	Bérenger	Anti-Monde qui envahit Bérenger	Anti-Monde
			3. le désir de la libération du fardeau de la vie	Marthe	L'Anti-Monde	-

le public	les idées sur le théâtre	-	les critiques – M, B	C
le public	les idées sur le théâtre	Marie – C(M)	Marie – B, C(M)	-
le public	les idées sur le théâtre	-	-	M, B, C
les habitants de la Cité, Bérenger	le bonheur de l'humanité	-	le Tueur – M, B	C
les habitants de la Cité	le bonheur de l'humanité	Édouard – C(L)	-	B
les habitants de la Cité	le bonheur de l'humanité	-	le Tueur – M, B	C
l'espèce humaine	l'humanisme	Dudard – C(L), Daisy – C(L)	les rhinocéros – M, B	-
Bérenger, l'espèce humaine	l'humanisme	-	Bérenger – L, B, T	C
-	-	Lui, Elle – C(L,M)	Lui – L, M, C(L,M) Elle – L, M, C(L,M)	B, T, S
l'espèce humaine	le bonheur de l'humanité	les personnages qui se laissent envahir par les idées noires – C(M)	Bérenger – L, B les personnages qui se laissent envahir par les idées noires – C(M), B	-
l'espèce humaine	le bonheur de l'humanité	Bérenger – C(M)	Anti-Monde – M, B Bérenger – L, C(M)	-
l'espèce humaine	le bonheur de l'humanité	-	-	B, C

<b>20</b> Le roi se meurt	6	2	1. la crainte de la mort	Bérenger	Bérenger	Bérenger
			2. la crainte de la mort	Bérenger	-	-
<b>21</b> La Soif et la Faim	Jean, sa famille, les moines et beaucoup de personnages épisodiques	4/1 <sup>568</sup>	1. le désir de la satisfaction	Jean	Marie -Made- leine, les mirages imaginés par Jean	-
			2. le désir de la satisfaction	Jean	Jean (la femme qui apparaît dans son imagination)	-
			3. le désir de la satisfaction	Jean	le mur immense	-
			4. le désir de la satisfaction	Jean	les frères	les frères
			1. le désir de la satisfaction	Jean	Jean	Jean
<b>22</b> La Lacune	4	1	la volonté de combler la lacune dans les diplômes	l'Académicien	plusieurs personnages indéfinis, les détracteurs de l'Académicien	plusieurs person- nages indéfinis, les détracteurs de l'Académicien
<b>23</b> Jeux de massacre	beaucoup (selon les possibilités du théâtre)	1	la crainte de la mort	tout le monde	tout le monde	un Moine noir
<b>24</b> Macbett	Macbett, Banco, Gla- miss, Candor, Duncan, Lady Duncan, Macol et beaucoup d'autres personnages	4	1. le désir du pouvoir	Glamiss, Candor	Duncan	Duncan
			2. le désir du pouvoir	Macbett	Duncan	Macbett et ses complices
			3. le désir du pouvoir	Banco	Macbett	Macbett
			4. le désir du pouvoir	Macol	Macbett	Macol

568 Suivant le point de vue adopté, soit on peut considérer chaque obstacle d'une façon distincte (on distingue alors quatre situations dramatiques) soit on peut attribuer des fonctions principales au protagoniste, en traitant tous les obstacles en tant qu'imaginaires. Dans ce cas, Jean serait un personnage multidimensionnel incarnant à la fois : le Lion, Mars, la Balance et la Terre, et nous ne distinguerions, par conséquent, qu'une situation dramatique.

Bérenger	la mort	Marguerite, le Médecin – C(L) Marie – C(M)	Bérenger – L, M, B, T	-
Bérenger	la mort	Marguerite – C(L)	Bérenger – L, T	M, B
Jean	la satisfaction	les mirages horribles – C(L)	Jean – L, T	B
Jean	la satisfaction	-	Jean – L, M, T	B, C
Jean	la satisfaction	un Jeune Homme, Schaëffer, la Cuisinière – C(L)	Jean – L, T	B
Jean	la satisfaction	-	les frères – M, B	C
Jean	la satisfaction	-	Jean – L, M, B, T	C
l'Académicien	le baccalauréat	la Femme et l'Ami – C(L) le Président – C(M)	l'Académicien – L, T les personnages indéfinis, les détracteurs de l'Académicien – M, B	-
tout le monde	la mort	-	tout le monde – L, M, T	C
Glamiss, Candor	tous les biens du royaume	Lady Duncan, Macbett, Banco, toute l'armée – C(M)	Glamiss, Candor – L, T Duncan – M, B	-
Macbett	tous les biens du royaume	Lady Duncan (Sorcière), Banco – C(L)	Macbett – L, B, T Lady Duncan, Banco – B, C(L)	-
Banco	tous les biens du royaume	-	Banco – L, T Macbett – M, B	C
Macol	tous les biens du royaume	-	Macol – L, B, T	C

<b>25</b> <b>Ce formidable bordel !</b>	le Personnage et une trentaine d'autres personnages	3	1. le désir du refus de la vie	le Personnage	les autres personnages (les collègues, les femmes, les voisins)	le Personnage
			2. le désir du refus de la vie	le Personnage	-	le Personnage
			3. le désir de la satisfaction de la soif et de la faim	le Personnage	-	-
<b>26</b> <b>L'Homme aux valises</b>	Le Premier Homme et une dizaine de personnages	1	la volonté de retrouver ses origines, le secret du monde	l'Homme aux valises	beaucoup de personnages, l'Homme aux valises lui-même (sa mauvaise mémoire)	l'Homme aux valises (prend le parti du Lion en reconnaissant sa femme)
<b>27</b> <b>Voyages chez les morts</b>	Jean, le clan maternel, le clan paternel et d'autres apparitions	1	la volonté de retrouver la mère	Jean Carmet	Jean Carmet	Jean Carmet (prend le parti de Mars)

le Personnage	le manque de désir	l'alcool – C(L)	le Personnage – L, B, T	-
le Personnage	le manque de désir	-	le Personnage – L, B, T	M, C
le Personnage	la satisfaction	-	le Personnage – L, T	M, B, C
l'Homme aux valises	la famille, les origines	beaucoup de personnages – C(L), beaucoup de personnages – C(M) qui retardent le voyage	l'Homme aux valises – L, M, B, T	-
Jean Carmet	la mère	beaucoup de complices	Jean Carmet – L, M, B, T	-

## Conclusion

« La critique moderne du personnage [...] se mène toujours au nom de quelque démystification : on nous redémontre périodiquement, péremptoirement, l'inexistence du Père Noël », écrit Daniel Bounoux<sup>568</sup>. Étant donné une riche bibliographie concernant l'œuvre ionescienne<sup>569</sup>, nous ne prétendons pas démystifier quelque chose, mais décrire plutôt, de façon méthodique, l'un des éléments de sa création. La clarification du concept de personnage ne constitue tout de même pas le seul aspect de notre étude. Nous avons essayé de répondre à la question concernant la possibilité de l'application des méthodes choisies, ce qui n'a pas toujours été tout à fait évident. Quels que soient nos doutes initiaux, la terminologie de la sémiologie d'une part, et les outils structuraux d'autre part, ont été des guides et des outils précieux lors de notre investigation, et nous ont aidé à définir le statut des personnages ionesciens et à différencier parmi eux les trois types d'après leurs rôles fonctionnels.

Selon Philippe Hamon, « étudier "les personnages" d'une œuvre donnée [...] n'est pas une entreprise aisée, du fait de la localisation problématique de "l'effet-personnage" dans un texte [...], le personnage est autant une construction du texte qu'une reconstruction du lecteur et qu'un effet de la remémoration que ce dernier opère à l'ultime ligne du texte »<sup>570</sup>. Nous en avons été tout à fait consciente. Déjà dans l'introduction, nous avons remarqué que, dans un texte dramatique, cette démarche est encore plus difficile, c'est pourquoi notre analyse s'est concentrée seu-

---

568 D. Bounoux, *Le principe d'identification*, [in :] P. Glaudes, Y. Reuter (dir.), *Personnage et histoire littéraire...*, p. 187.

569 Nous pouvons nous référer ici à une bibliographie sélective présentée sur le site Internet [http://www.bnf.fr/documents/biblio\\_ionesco.pdf](http://www.bnf.fr/documents/biblio_ionesco.pdf) (la page consultée le 24 février 2019).

570 Ph. Hamon, *Le personnel du roman ...*, p. 315.

lement sur le personnage en tant que construction textuelle. Bien que le propos de notre étude soit limité, nous avons réussi à soumettre à l'analyse toutes les pièces ionesciennes. Par là, nous pensons que nous avons pu éviter un piège dangereux, à savoir celui de la perception du théâtre ionescien uniquement dans la perspective des premières pièces du dramaturge, ce que nous avons également signalé dans l'introduction. Notre but était donc de rendre compte de certaines originalités, propres à l'œuvre ionescienne, à travers l'analyse de ses personnages.

Essayons de récapituler nos conclusions. La première chose à retenir, au terme de notre étude, nous paraît bien être le poids et le rôle accordés au personnage par Ionesco. D'après les opinions très répandues, dans la littérature de la seconde moitié du vingtième siècle, le personnage n'est plus un être unique et inoubliable. Le lecteur assiste à une lente agonie du personnage qui est réduit à « une fiction parfois commode et parfois encombrante »<sup>571</sup>. Le personnage n'est plus le support unique du sens. Comme le constate Robert Abirached, s'il figure comme le pivot principal de la pièce :

[...] il est entouré de signes multiples qu'il ne domine pas (objets, bruits, mouvements, couleurs) et soumis à une énergie dont le flux le déborde de toutes parts. On peut le dire mis à nu en un double sens : en ce que, d'une part, il est débarrassé de tous les indices de ressemblance [...] et, d'autre part, en ce qu'il est le porte-voix d'une réalité obscure et irrévéllée [...] qui ne lui appartient pas en propre et qu'une figure de pierre ou de chiffon saurait peut-être aussi bien que lui manifester au grand jour<sup>572</sup>.

Julie Sermon, en se référant aux paroles du critique cité ci-dessus, constate qu'il est « difficile, depuis l'ouvrage de R. Abirached, d'évoquer le personnage autrement qu'en état de crise »<sup>573</sup>. Bref, selon les critiques, le personnage dans le théâtre d'avant-garde, et surtout dans celui de Ionesco, subit une mutilation.

Quelles que soient les opinions, citées ci-dessus, notre analyse prouve que le personnage ionescien ne constitue pas un élément superflu dans son théâtre ; il est loin d'avoir disparu ; au contraire, bien que des théori-

---

571 P. Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman*, Bordas, Paris 1990, p. 186.

572 R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne...*, p. 393.

573 J. Sermon, « Le personnage contemporain et ses états... (de paroles) »..., p. 119. Cf. A. Paszkowska, *Personnage en éclats, personnage multiplié, voix. Quelques réflexions sur Ma Solange, comment t'écrire mon désastre, Alex Roux de Noëlle Renaude*, [in :] M. Chrobak, J. Kornhauser, W. Rapak (dir.), *Auteur, personnage, lecteur dans les lettres d'expression française*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014, p. 214.

ciens annoncent régulièrement sa mort, le personnage ionescien survit. Depuis si longtemps, promis à la destruction, le personnage n'a cessé de renaître sous nos yeux. Même Robert Abirached avoue que « la crise du personnage serait alors le signe et la condition de sa vitalité, au fur et à mesure des changements du monde »<sup>574</sup>. Dans cette perspective, la vraie polémique théorique ne devrait plus se concentrer sur la vie ou la mort du personnage, mais plutôt sur la façon dont on l'envisage, le perçoit et l'analyse, en partant d'une lecture attentive du texte. L'accès au personnage ne passe plus nécessairement par son analyse psychologique.

Grâce à notre étude, nous pouvons constater que chez Ionesco, le personnage non seulement survit, mais, de plus, malgré toute apparence, il sert à signifier : « Les personnages m'aident à donner une vérité aux symboles. [...] Ces personnages me servent de repoussoir », constate explicitement le dramaturge<sup>575</sup>. Ainsi, nous pouvons répéter, avec Abirached, que les dramaturgies de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, avec la dramaturgie ionescienne en tête, ont beaucoup moins détruit le personnage qu'elles n'ont ébranlé sa définition bourgeoise et son statut littéraire. Les personnages ionesciens, si « souvent interchangeables, saisis dans des postures mécaniques, arrivés en fin de course, sans feu ni lieu ou condamnés au rabâchage perpétuel, ces fantoches sont voués à première vue à l'insignifiance la plus totale », écrit Abirached<sup>576</sup>. Soulignons ici cette expression « à première vue ». Lorsqu'on envisage le personnage ionescien pour la deuxième fois, on est astreint à constater que son insignifiance n'est qu'une illusion. Lors de notre analyse non seulement nous avons découvert les couches idéologiques se dégageant à travers les personnages ionesciens, mais nous avons également réussi à décrire certaines lois qui les déterminent. Ainsi, grâce à ses personnages, Ionesco est capable de traduire, d'une façon indirecte, les archétypes immuables, caractéristiques de son œuvre comme, par exemple, le désir de dominer, de savoir, de sentir ou enfin de vivre. De plus, malgré son apparence, le personnage reste le principe majeur d'organisation du système dramatique chez Ionesco. Il assume les fonctions dramaturgiques primordiales dans le microcosme dramatique. Bien qu'il semble être souvent désœuvré et qu'il ne remplisse pas ses fonctions d'usage, car il est dépourvu de cohérence et d'identité clairement définies, ainsi que de vrai engagement, parce qu'il s'adonne à des actions anodines et des gestes sans conséquences, le théâtre ionescien ne peut pas se passer de son personnage. Ce dernier joue toujours un

---

574 R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne...*, p. 439.

575 E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve...*, p. 88.

576 R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne...*, p. 394.

rôle d'« opérateur de lisibilité »<sup>577</sup>, bien qu'il ne se présente pas toujours lui-même comme un personnage foncièrement lisible. Malgré toutes les perturbations, « il s'agit donc toujours d'une construction, d'un effet de cohésion, d'un effet de lisibilité »<sup>578</sup>, quoique cette construction ne corresponde pas toujours à la conception unitaire classique de la personne.

Nous ne pouvons pas conclure en une seule phrase comment sont les personnages ionesciens, car, comme nous l'avons vu, ce problème reste beaucoup plus complexe. Comme l'aperçoit Yves-Alain Favre, Ionesco « laisse entrevoir leur obscure complexité mais se garde bien de l'analyser. Il nous fait franchir le seuil du labyrinthe mais nous laisse ensuite nous égarer dans le dédale énigmatique de la personnalité »<sup>579</sup>. C'est pourquoi nous nous sommes concentrée sur ce problème. Notons également que suivant les pièces, les personnages n'ont ni la même complexité ni la même consistance. Ionesco lui-même souligne une certaine évolution de ses personnages et l'évolution de sa propre perception des êtres qu'il a créés :

Dans mes premières pièces, je n'avais pas beaucoup de sympathie pour les personnages, ou peut-être si. En tout cas, je n'éprouvais pas, pour eux, ce qu'on appelle de la compassion. C'est plus tard que j'en ai eu : pour le Bérenger de *Tueur sans gages*, de *Rhinocéros* [...], davantage pour le Bérenger du *Roi se meurt* et pour le Jean de *La Soif et la Faim*, et surtout pour le Jean de *Voyages chez les morts*. Mais, au début, ce n'était pas de la sympathie. Mes personnages étaient extérieurs, puis ils se sont intériorisés, petit à petit. Je ne savais pas ce qu'ils représentaient pour moi. C'est au bout de plusieurs années que je les ai reconnus et que je les ai adoptés. [...] J'ai eu de la compassion pour eux au moment où je les ai reconnus et où ils sont devenus miens, une partie de moi-même<sup>580</sup>.

Nous avons analysé le statut des personnages ionesciens sous différents angles, en caractérisant largement leurs qualifications. Ce qui nous a frappée le plus, c'est leur anonymat, leur quête perpétuelle d'identité ; c'est aussi l'instabilité de leur portrait physique, la faiblesse de leur mémoire, leur déséquilibre psychique et enfin leur maladresse exceptionnelle. Quant à leur fonction, nous avons abouti à la constatation que la majorité des personnages ionesciens assument les fonctions dramaturgiques d'une façon tout à fait classique, bien qu'il y ait aussi des situations où les fonctions sont réduites au minimum, ou celles où

---

577 Ph. Hamon, *Le personnel du roman...*, p. 103.

578 *Ibidem*, p. 14.

579 Y.-A. Favre, *Le théâtre de Ionesco ou le rire dans le labyrinthe...*, p. 41.

580 M.-C. Hubert, *Eugène Ionesco...*, p. 249.

les personnages incarnent le plus de fonctions possibles. En somme, ce qui découle de notre analyse, c'est tout d'abord, la simplicité et la réduction des fonctions et des propriétés, pour ne pas dire, le statut incertain qui affecte le personnage ionescien. Ce dernier n'est jamais « posé » ni « fini », car on ne connaît ni son passé, ni son présent, ni son avenir. En nous appuyant sur la méthode de Philippe Hamon, nous pourrions caractériser l'esthétique ionescienne par un manque d'hypertrophie de la circulation de l'information<sup>581</sup>. De plus, nous ne pouvons pas ignorer le fait que le dramaturge accentue d'une façon particulière un trait différentiel, à savoir leur déchirement, leur souffrance et leur peur, qui émergent de chaque acte et de chaque parole. Le dramaturge retrouve le goût de révéler des aspects intimes des personnages. Ainsi, nous semble-t-il souvent que nous avons affaire à des marionnettes, ce que Ionesco souligne d'ailleurs souvent dans les didascalies. Pourtant, au fur et à mesure que nous lisons les pièces, ce sentiment subit une forte transformation et nous nous rappelons la constatation du dramaturge qui éprouve de l'espérance, en disant : « si [mes] personnages sont des marionnettes, ce sont des marionnettes douloureuses »<sup>582</sup>. La conception ionescienne du personnage semble donc, dans cette matière, similaire à celle de François Mauriac, d'après qui, les personnages plus vivants sont ceux « de contour moins défini. La part du mystère, de l'incertain, du possible est plus grande en eux que dans les autres »<sup>583</sup>. Le dramaturge souligne souvent la vitalité et la souffrance de ses personnages, en disant : « j'ai essayé de montrer des personnages qui seraient à la recherche d'une vie, à la recherche d'une réalité essentielle. Ils souffrent d'être coupés d'eux-mêmes. C'est cela l'absurde, que les gens soient séparés de leurs racines, qu'ils se cherchent désespérément »<sup>584</sup>. C'est pourquoi David Grossvogel a même comparé l'activité théâtrale de Ionesco à « une bataille perdue contre la compassion humaine au théâtre »<sup>585</sup>.

À l'occasion, nous pouvons revenir à la constatation de Michel Autrand, selon qui « toute œuvre littéraire comporte des souvenirs personnels transposés. On peut, sur certains points et avec précaution, la considérer comme autobiographique »<sup>586</sup>. Cette constatation, bien qu'elle puisse paraître trop générale, au premier coup d'œil, peut être appliquée

581 Ph. Hamon, *Le personnel du roman...*, pp. 105–6

582 E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve...*, p. 188.

583 F. Mauriac, *Le romancier et ses personnages...*, pp. 123–124.

584 E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve...*, p. 188.

585 D. I. Grossvogel, *Ionesco et l'Absurde*, [in :] R. Laubreaux (dir.), *Les critiques de notre temps et Ionesco...*, p. 27.

586 M. Autrand, *Le dramaturge et ses personnages...*, p. 11.

à l'œuvre ionescienne, car à travers ses personnages, le dramaturge ne décrit, à vrai dire, que son état d'âme. Dans *Notes et contre-notes*, nous lisons :

Ce sentiment d'irréalité, la recherche d'une réalité essentielle, oubliée, innommée [...] que j'ai voulu exprimer à travers mes personnages qui errent dans l'incohérent, n'ayant rien en propre en dehors de leurs angoisses, leurs remords, leurs échecs, la vacuité de leur vie<sup>587</sup>.

Dans *Entre la vie et le rêve*, on trouve un témoignage semblable :

Pour être exact, il faut dire [...] que mes personnages ne sont pas toujours des « alter ego » ; ils sont d'autres personnes, aussi, ils sont imaginés, aussi ; ils sont aussi ma caricature, ce que j'ai eu peur de devenir, ce que j'aurais pu être et que je ne suis heureusement pas devenu ; ou bien ils ne sont qu'une partie grossie de moi-même ; ou encore, je le répète, ils sont d'autres, que je plains, dont je ris, que je déteste, que j'aime ; ils sont aussi parfois ce que je voudrais être. C'est plus rare. Ils sont aussi les personifications d'une angoisse. Des personnages de rêve, aussi bien souvent<sup>588</sup>.

Le rôle du dramaturge, selon Ionesco, consiste aussi à exprimer dans des pièces un témoignage personnel et affectif de son angoisse et de l'angoisse des autres. Le théâtre, selon lui, reflète l'inquiétude de l'époque, mais rien ne peut l'empêcher d'être l'expression des angoisses de tous les jours. Marie-Claude Hubert caractérise ainsi le théâtre ionescien :

Ce théâtre de l'après-guerre, ancrant fantasmes personnels et questions existentielles dans la problématique du XX<sup>e</sup> siècle, crie l'éternelle révolte de l'homme devant le mal et la mort, comme l'épouvante face à toutes les formes de barbarie qu'a follement machinées le XX<sup>e</sup> siècle<sup>589</sup>.

Ionesco considère son théâtre comme une confession. Il avoue qu'il tâche de projeter sur scène un drame intérieur. Le microcosme, qui est à l'image du macrocosme, exprime le monde intérieur, déchiqueté, désarticulé. C'est, en quelque sorte, le miroir ou le symbole des contradictions universelles. Dans cette perspective, le personnage sert à Ionesco à extérioriser ses angoisses, ses peurs, ses fantasmes. Contrairement à l'opinion de Vincent Jouve, le personnage ionescien peut être donc considéré comme un prétexte, un « médiateur entre l'imaginaire de l'auteur et les attentes du lecteur »<sup>590</sup>.

---

587 E. Ionesco, *Notes et contre-notes...*, p. 165.

588 *Idem*, *Entre la vie et le rêve...*, p. 60.

589 M.-C. Hubert, *Eugène Ionesco...*, p. 229.

590 V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Presses Universitaires de France, Paris 1992, p. 150.

En ce qui concerne la situation des personnages ionesciens, pour le dramaturge lui-même, ces « êtres noyés dans l'absence de sens ne peuvent être que grotesques, leur souffrance ne peut être que dérisoirement tragique »<sup>591</sup>. Nous les avons caractérisés comme des êtres anonymes, seuls, assoiffés, apeurés, déchirés intérieurement, sans attaches, sans biographie, condamnés à mort, sans que personne ne s'intéresse à leur sort. Dans cette perspective, le mot « tragique », employé par Ionesco, paraît bien justifié. Bien qu'on ne puisse pas les considérer comme les victimes de la haine des dieux, l'essence du tragique des personnages ionesciens réside dans leur inutile combat contre le destin. On voit donc qu'on n'a jamais vraiment banni le tragique du théâtre<sup>592</sup>. Quant aux personnages ionesciens, seule leur existence entraîne la fatalité. Ces deux notions restent chez Ionesco inséparables : la fatalité s'intègre dans l'existence. Pierre Larthomas, qui compare le sort de Phèdre à celui de Bérenger I<sup>er</sup>, avoue :

[...] malgré les différences profondes de style et de signification, Phèdre chez Racine et Bérenger I<sup>er</sup> chez Ionesco sont dans la même situation lorsqu'ils entrent en scène ; ils vont mourir, ce qui signifie tout de suite que le temps leur est précieux, parce qu'il leur est mesuré, et qu'ils n'ont pas le temps de prendre leur temps<sup>593</sup>.

Cette constatation ne concerne pas seulement Bérenger I<sup>er</sup>. Comme nous l'avons vu, tous les personnages ionesciens sont condamnés à mort, il n'y a pas d'autre issue. Ionesco présente des personnages engagés dans une lutte désespérée, incapables de réaliser leurs projets, jamais heureux, des personnages tragiques. Leur situation peut être comparée à celle d'une « mouche se débattant dans un filet »<sup>594</sup>. La fatalité pèse sur leur existence, elle triomphe toujours. Quelle que soit la source de leur malheur, les personnages ionesciens éveillent la crainte et la pitié. Les pièces sont souvent composées de telle sorte que le lecteur, comme l'a présup-

---

591 E. Ionesco, *Notes et contre-notes...*, p. 165.

592 À ce propos, Jacques Le Marinel parle de « infra-tragédie du quotidien, du banal et du dérisoire » (J. Le Marinel, « Forme-limite et personnage en marge dans le théâtre des années 70–80 », *Recherches sur l'Imaginaire* 2003, c. 29, p. 198), tandis que Irena Sławińska évoque le tragique contemporain, sans résistance ni sens, qui engage le personnage dans la lutte contre un adversaire anonyme (I. Sławińska, *Teatr w myśli współczesnej...*, p. 52).

593 P. Larthomas, *Le langage dramatique...*, p. 167.

594 H. Seipel, *Personnages*, [in :] R. Laubreaux (dir.), *Les critiques de notre temps et Ionesco...*, p. 76.

posé Aristote, en frémisses et en soit pris de pitié. La notion de catharsis conditionne ici la possibilité de l'identification avec le personnage<sup>595</sup>.

Malgré tous leurs défauts, malgré leur statut incertain, ou peut-être grâce à lui, les personnages ionesciens restent quand même très humains. « Supériorité, Singularité, Figuration du Sacré, de la Valeur et de la Légitimité, l'Activité et universelle Séduction »<sup>596</sup>, aucune de ces notions ne renvoie aux personnages ionesciens ; et pourtant, ces derniers nous sont très proches, ils sont nos frères. À ce propos, nous pouvons polémiquer avec la constatation de Julie Sermon, selon qui, « confronté à ces êtres au statut incertain, on est perdu, on ne voit pas où les auteurs veulent en venir : on ne s'y reconnaît plus. Cela ne nous parle plus, ou ne nous dit rien »<sup>597</sup>. Bien au contraire, les personnages ionesciens nous disent beaucoup ; en plus, on s'y reconnaît parfaitement. La barrière, qui empêchait l'identification, disparaît. Bien qu'on se rende parfaitement compte qu'« une œuvre de fiction est non référentielle »<sup>598</sup>, c'est-à-dire que toute fiction est un acte dépourvu de référence, qui ne se réfère à rien ni à personne, on peut voir dans le théâtre ionescien notre propre image. L'opinion de Wladimir Krysinski semble justifier notre point de vue. Selon lui, « les personnages sont là à la place des humains. [...] Ces personnes, telles ou telles, ont servi de modèle aux personnages. C'est donc la vie qui constitue la référence fondamentale pour le personnage »<sup>599</sup>. Selon la théorie de Vincent Jouve, les univers narratifs sont obligés d'emprunter certains de leurs traits au monde de référence de lecteur, de même, le personnage emprunte un certain nombre de ses propriétés au monde de référence du lecteur<sup>600</sup>. C'est pourquoi, bien que le personnage ionescien n'accomplisse presque aucune des conditions pour adhérer au statut du héros<sup>601</sup>, ou peut-être grâce à toutes ses imperfections, comme nous l'avons déjà dit, il nous est plus

---

595 A. Krajewska, *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja...*, p. 138.

596 L. Queffélec, *Personnage et héros*, [in :] P. Glaudes, Y. Reuter (dir.), *Personnage et histoire littéraire...*, p. 244.

597 J. Sermon, « Le personnage contemporain et ses états... (de paroles) »..., pp. 119–120.

598 L. Menoud, « Qu'est-ce qu'un personnage de fiction? »..., p. 157.

599 W. Krysinski, « Hommes sans qualités et qualités des personnages », *Atelier du Roman* juin 2003, p. 126.

600 V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman...*, pp. 27–29.

601 C'est Philippe Hamon qui a précisé les procédés servant à désigner le héros (Ph. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, [in :] G. Genette, T. Todorov (dir.), *Poétique du récit...*, pp. 154–160). Lise Queffélec s'occupe aussi de la différence entre le héros et le personnage littéraire (L. Queffélec, *Personnage et héros*, [in :] P. Glaudes, Y. Reuter (dir.), *Personnage et histoire littéraire...*, pp. 235–248). Christine Montalbetti cite également différentes opinions sur le statut du héros (celle

proche, plus humain, car il est créé à notre image. D'après Faust Bradesco, « c'est le grand moment du théâtre [...], où le spectateur prend connaissance de sa présence dans le personnage »<sup>602</sup>. Le théâtre ionescien atteint ce but. Il n'a pas besoin du héros pour entreprendre la quête du mystère humain. Le spectateur y est toujours confronté à sa propre condition d'être imparfait, incomplet, infirme, mais sensible.

Est-ce que Ionesco a réussi à créer un personnage type ? D'après Christine Montalbetti, le personnage type « personnifie jusqu'à l'outrance ou l'invraisemblance un comportement et ne ressemble à personne en particulier »<sup>603</sup>. Ainsi, les traits du personnage type ne peuvent jamais être rapportés à un individu singulier. Selon Julie Sermon, les dramaturges contemporains privilégient plutôt ces « êtres probables (les types) »<sup>604</sup>. Il faut se demander si Ionesco appartient à ce clan ? Il faut être conscient qu'en ébranlant la conception traditionnelle de la littérature, il a dû, en même temps, ébranler la notion bourgeoise et habituelle de personnage type. D'ailleurs, comme l'analyse Stefania Skwarczyńska, la notion de personnage type n'a jamais été stable<sup>605</sup>. Ce qui devient caractéristique chez Ionesco, c'est aussi le fait que le dramaturge n'a aucune velléité didactique. Selon lui, le dramaturge n'est ni un pédagogue ni un démagogue, car « le didactisme tue l'art » ; il le répète souvent et tout à fait explicitement<sup>606</sup>. Le fait que Ionesco rejette consciemment la conception de la littérature didactique n'empêche pas Yves-Alain Favre de répondre positivement à la question concernant les personnages types dans le théâtre ionescien. Selon Favre, c'est Bérenger qui apparaît pour la première fois dans *Tueur sans gages*, pour réapparaître ensuite dans *Rhinocéros*, *Le Piéton de l'air* et dans *Le roi se meurt*, qui occupe une place primordiale dans le théâtre de Ionesco et accède au statut du personnage type. D'après le critique : « Ce qui vient de se produire au Théâtre Récamier, c'est la naissance d'un type qui devrait entrer dans le langage comme un Panurge, un Don Quichotte, un Monsieur Pickwick, un Monsieur Prud-

---

de Hamon, Jouve, Queffelec, Boileau, Valincour, Lucas, Dort, Flaubert, Cervantes et Marivaux (Ch. Montalbetti (dir.), *Le personnage...*, pp. 151–172).

602 F. Bradesco, *Indétermination du personnage*, [in :] R. Laubreaux (dir.), *Les critiques de notre temps et Ionesco...*, p. 69.

603 Ch. Montalbetti (dir.), *Le personnage...*, p. 234.

604 J. Sermon, « Le personnage contemporain et ses états... (de paroles) »..., p. 122.

605 Stefania Skwarczyńska présente toute une évolution de la notion de personnage type de l'antiquité aux années cinquante du vingtième siècle (S. Skwarczyńska, *Z zagadnień konstrukcji bohatera dramatu. Tzw. Typ i tzw. charakter*, [in :] *Studia i szkice literackie*, PAX, Warszawa 1953, pp. 158–176).

606 E. Ionesco, *Notes et contre-notes...*, p. 63.

homme, un Marius... », écrit-il sur Bérenger<sup>607</sup>. Henri Gouhier partage l'opinion de Favre. Selon lui, bien que Bérenger ne soit pas un surhomme, il adhère à ce statut comme un homme simple, « un être qui se pense et, avec cette pensée de soi, il a le privilège de savoir qu'il meurt »<sup>608</sup>. Ce problème préoccupe aussi le dramaturge lui-même : « mon personnage doit aller au-delà de sa condition temporelle, et à travers cette condition il doit rejoindre l'humanité... C'est surtout l'identité profonde qui m'intéresse », constate-t-il<sup>609</sup>. Ce dernier avoue même que chaque écrivain aspire à créer un archétype littéraire et ajoute qu'aucun ne peut dire qu'il a réussi car ce sont les critiques, le public, la postériorité qui, au bout d'un certain temps, peuvent découvrir la valeur mythique d'un personnage théâtral. Ainsi, ce n'est pas à lui de juger ses œuvres et ses personnages. Ionesco ajoute encore : « s'il y a un personnage mythique, ce ne sera peut-être pas Bérenger, ce sera le Rhinocéros »<sup>610</sup>.

Après avoir envisagé les personnages ionesciens de différents points de vue, nous pouvons conclure que non seulement Bérenger ou Rhinocéros adhèrent au statut du personnage mythique, mais qu'il y en a plus. D'après nous, il n'est pas facile de tracer une frontière stricte qui sépare Antigone, Hamlet, Phèdre, Cid ou Scapin et Jacques, Bérenger ou Jean. En essayant de préciser cet écart, nous pouvons nous référer à Faust Bradesco, selon qui la différence entre les personnages traditionnels et ceux créés par Ionesco consiste en cela que « si devant une scène traditionnelle, le spectateur se dit en lui-même : "Je voudrais ou je ne voudrais pas être ce personnage", dans le cas du théâtre moderne, il s'entend murmurer : "Mais, c'est moi, ou presque moi, ce personnage !" »<sup>611</sup>. Étant donné nos arguments, présentés ci-dessus, concernant le caractère humain des personnages ionesciens, la supposition de Bradesco paraît assez vraisemblable. En tout cas, l'essai de dresser une liste de personnages types, créés par Ionesco, n'est pas une démarche simple. En prétendant les analyser, nous nous condamnons à un choix plutôt intuitif ce que signale aussi Claude Aziza dans la Préface de son *Dictionnaire des types et caractères littéraires*, en soulignant « une part d'arbitraire dans le choix des mots-vedettes »<sup>612</sup>. C'est pourquoi nous n'allons pas énumérer tous les cas des per-

607 Y.-A. Favre, *Le théâtre de Ionesco ou le rire dans le labyrinthe...*, pp. 39–40.

608 H. Gouhier, *Bérenger*, [in :] R. Laubreaux (dir.), *Les critiques de notre temps et Ionesco...*, p. 118.

609 H. Seipel, *Personnages*, [in :] *Idem...*, p. 72 (cité d'après E. Ionesco, *L'Express*).

610 E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve...*, p. 198.

611 F. Bradesco, *Indétermination du personnage*, [in :] R. Laubreaux (dir.), *Les critiques de notre temps et Ionesco...*, p. 70.

612 C. Aziza, *Dictionnaire des types et caractères littéraires*, Fernand Nathan, Paris 1978, p. 5.

sonnages ionesciens qui peuvent le devenir. Notons tout simplement que ceux-ci trouvent leur place dans des dictionnaires postérieurs<sup>613</sup>. Ce qui compte, c'est le fait que les pièces ionesciennes sont toujours lues, relues, montées ; que ses personnages sont toujours vifs et qu'ils ne cessent d'engendrer toujours diverses interprétations – d'où vient justement la force et l'actualité du théâtre ionescien. Ainsi, nous revenons à l'épigraphe de notre étude pour rappeler que la perfection de l'œuvre théâtrale consiste dans la création des personnages qui jouissent d'une existence complexe et mystérieuse et qui dépassent chaque interprétation en provoquant toujours de nouvelles interprétations. Dans cette perspective, Ionesco a parfaitement réalisé sa mission, car « assis dans [notre] fauteuil de spectateur ou de lecteur, face à Ionesco, [nous ne devinons] jamais d'où partiront les coups ni où ils [nous] toucheront »<sup>614</sup>.

---

613 Nous pensons ici au *Dictionnaire des personnages dramatiques* de Dariusz Kosiński (D. Kosiński, *Słownik postaci dramatycznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999) et au *Dictionnaire Eugène Ionesco* de Jeanyves Guérin (J. Guérin, *Dictionnaire Eugène Ionesco*, Éditions Champion, Paris 2012).

614 J. Lemarchand, *Préface*, [in :] R. Laubreaux (dir.), *Les critiques de notre temps et Ionesco...*, p. 16.

## Bibliographie

### Œuvres théâtrales et autres écrits d'Eugène Ionesco :

— Ionesco E. (1991). *Théâtre complet*, Paris, Éditions Gallimard.

### Liste chronologique des pièces analysées :

1. *La Cantatrice chauve*
2. *La Leçon*
3. *Les Salutations*
4. *Jacques ou la Soumission*
5. *L'avenir est dans les œufs*
6. *Les Chaises*
7. *Le Maître*
8. *Le Salon de l'automobile*
9. *Victimes du devoir*
10. *La Jeune Fille à marier*
11. *Amédée ou Comment s'en débarrasser*
12. *Le Nouveau Locataire*
13. *Scène à quatre*
14. *Le Tableau*
15. *L'Impromptu de l'Alma*
16. *Tueur sans gages*
17. *Rhinocéros*
18. *Délire à deux*
19. *Le Piéton de l'air*
20. *Le roi se meurt*
21. *La Soif et la Faim*
22. *La Lacune*

23. *Jeux de massacre*
24. *Macbett*
25. *Ce formidable bordel !*
26. *L'Homme aux valises*
27. *Voyages chez les morts*

- Ionesco E. (1962). *Notes et contre-notes*. Paris : Éditions Gallimard.
- Ionesco E. (1967). *Journal en miettes*. Paris : Mercure de France.
- Ionesco E. (1968). *Présent passé. Passé présent*. Paris : Mercure de France.
- Ionesco E. (1996). *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*. Paris : Éditions Gallimard.

## Bibliographie critique :

### Documentation générale :

- Aristote. (1997). *Poétique*. Paris : Éditions Mille et une nuit.
- Aziza C. (1978). *Dictionnaire des types et caractères littéraires*. Paris : Fernand Nathan.
- Bergez D. (1990). *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris : Bordas.
- Borowski M., Sugiera M. (dir.) (2008). *Teatr absurdu. Nowy czy stary teatr?* Kraków : Księgarnia Akademicka.
- Dekens O. (2015). *Le structuralisme*. Paris : Armand Colin.
- Guérin J. (dir.) (2005). *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Champion.
- Helbo A. (dir.) (1975). *Sémiologie de la représentation*. Bruxelles : Éditions Complexe.
- Jomaron J. (1989). *Le théâtre en France II de la Révolution à nos jours*. Paris : Armand Collin.
- Kelera J. (2018). *Krótką historia teatru w Europie*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Kosiński D. (1999). *Słownik postaci dramatycznych*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kowzan T. (1992). *Sémiologie du théâtre*. Paris : Nathan.
- Krajewska A. (2005). *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Larthomas P. (1980). *Le langage dramatique*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Lioure M. (1998). *Lire le théâtre moderne. De Claudel à Ionesco*. Paris : Dunod.
- Morin E. (2001). *L'identité humaine*. Paris : Éditions du Seuil.

- Parret H. (1999). « Approches sémiologiques ». *Recherches en communication*, 11, pp. 43–58.
- Pavis P. (1976). *Problème de sémiologie théâtrale*. Montréal : Presses Universitaires de Québec.
- Pavis P. (1996). *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Dunod.
- Pavis P. (2002). *Le théâtre contemporain. Analyse des textes de Daurraute à Vigner*. Paris : Éditions Nathan.
- Roubine J.-J. (1990). *Introduction aux grandes théorie du Théâtre*. Paris : Bordas.
- Ryngaert J.-P. (1991). *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris : Bordas.
- Ryngaert J.-P. (1993). *Lire le théâtre contemporain*. Paris : Dunod.
- Sartre J.-P. (1973). *Un théâtre de situations*. Paris : Gallimard.
- Shepherd-Barr K. E. (2018). *Dramat współczesny. Krótkie wprowadzenie*, Monika Sosnowska (tr.). Łódź : Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Sinko G. (1977). *Kryzys języka w dramacie współczesnym*. Wrocław: Ossolineum.
- Sinko G. (1982). *Opis przedstawienia teatralnego – problem semiotyczny*. Wrocław: Ossolineum.
- Sławińska I. (1990). *Teatr w myśli współczesnej. Ku antropologii teatru*. Warszawa: PWN.
- Ubersfeld A. (1996). *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris : Éditions du Seuil.

### Bibliographie consacrée à Ionesco et à ses œuvres :

- Abastado C. (1971). *Eugène Ionesco*. Paris : Bordas.
- Benmussa S. (1966). *Eugène Ionesco*. Paris : Seghers.
- Benmussa S. (1971). « La mort tombe d'aplomb ». *L'Avant-scène*, 42, p. 9.
- Beyen R. (2001). *Ionesco ou le sens de la contradiction*. Tournai : La Renaissance du Livre.
- Bigot M., Sevéan M.-F. (1991). *La Cantatrice chauve et La Leçon d'Eugène Ionesco*. Paris : Gallimard.
- Błoński J. (1956). « Teatr myśli i teatr przygody ». *Twórczość*, 7, pp. 180–188.
- Błoński J. (1963). « Od Łysej śpiewaczki de Bérengera ». *Dialog*, 3, pp. 100–103.
- Brillant-Annequin A. (1995). « Teatr absurdu : narodziny współczesnej estetyki ». *Ruch Literacki*, 4, pp. 475–494.
- Charbonnier M.-A. (1998). *Esthétique du théâtre moderne*. Paris : Armand/Colin/ Masson.
- Chavanne Ph. (2015). *La Dramaturgie onirique d'Eugène Ionesco*. Saint-Denis : Edilivre.
- Chmiel-Bożek H. (2003). « La disparition de la fonction référentielle du langage dans le théâtre d'Eugène Ionesco ». *Kwartalnik Neofilologiczny*, 4, pp. 517–529.

- Chmiel-Bożek H. (2005). *Le clair-obscur dans la théorie et dans la pratique théâtrale d'Eugène Ionesco*. In : M. Wandzioch (dir.), *Le clair-obscur dans les littératures en langues romanes*. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, pp. 179–185.
- Chmiel-Bożek H. (2011). *Le témoignage du sort humain dans les journaux de Guéhenno et de Ionesco*. In : K. Modrzejewska (dir.), *La condition humaine dans la littérature française et francophone*. Opole : Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, pp. 141–148.
- Chmiel-Bożek H. (2013). *La « méthode » ionescienne ou comment enseigner et apprendre le français*. In : A. Grabowska, J. Graca, L. Smutek (dir.), *Problemy współczesnej neofilologii. Wybrane zagadnienia*. Tarnów : Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Tarnowie, pp. 189–200.
- Chmiel-Bożek H. (2014). *Wizja zmięzchu w twórczości Eugeniusza Ionesco*. In : E. Gajewska, A. Matuszek, B. Tomala (dir.), *Zmięzch w literaturze i kulturze*. Bielsko-Biała : Wydawnictwo Akademii Techniczno-Humanistycznej, pp. 221–230.
- Chmiel-Bożek H. (2016). « Crime et châtement dans les drames ionesciens ». *Literaport*, 3, pp. 89–97.
- Chmiel-Bożek H. (2018). « La soif et la faim, symptômes du traumatisme psychique dans la création ionescienne ». *Literaport*, 5, pp. 85–93.
- Corvin M. (1963). *Le théâtre nouveau en France*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Corvin M. (1995). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Bordas.
- Dejean J.-L. (1987). *Le théâtre français depuis 1945*. Paris : Fernand Nathan.
- Escallier C. (1998). « Le testament de Ionesco ou la tentation de la sainteté ». *Études de la Langue et Littérature Françaises*, 72, pp. 183–197.
- Esslin M., (1963). *Théâtre de l'absurde*. Paris : Buchet/Chastel.
- Esslin M. (1976). « Znaczenie absurdu ». *Pamiętnik literacki*, 3, pp. 261–283.
- Favre Y.-A. (1991). *Le théâtre de Ionesco ou le rire dans le labyrinthe*. Mont-de-Marsan : Éditions José Feijoo.
- Féal G. (1994). « Policier, cadavre et tueur : les fragments d'une énigme de Ionesco ». *Revue d'histoire du théâtre*, 1, pp. 27–50.
- Féal G. (2001). *Ionesco un théâtre onirique*. Paris : Imago.
- Frois É. (1970). *Rhinocéros*. Paris : Hatier.
- Giret N. (dir.) (2009). *Ionesco*. Paris : Gallimard.
- Gros B. (1972). *Le roi se meurt*. Paris : Hatier.
- Guérin J. (2012). *Dictionnaire Eugène Ionesco*. Paris : Éditions Champion.
- Hubert M.-C. (1990). *Eugène Ionesco*. Paris : Édition du Seuil.
- Ionesco E. (1994). « Boże, spraw, żebym w ciebie uwierzył ». Barbara Śniado-wer (tr.). *Dialog*, 5, pp. 131–133.

- Ionesco E. (1995). « Tout finit dans l'horreur (entretien inédit avec Gabriel Lücceanu) ». *Magazine littéraire*, 335, pp. 20–24.
- Ionesco E., Lücceanu G. (1996). « U kresu jest potworność ». Barbara Śniadower (tr.). *Dialog*, 4, pp. 129–135.
- Ionesco M.-F., Dodille N., Lücceanu G. (dir.). (1996). *Lectures de Ionesco*. Paris : L'Harmattan.
- « Ionesco o krytykach » (1961). *Dialog*, 1, pp. 136–137, (sans auteur).
- Jacquart E. (1974). *Le théâtre de dérision*. Paris : Gallimard.
- Jouanny R. (1975). *La Cantatrice chauve, La Leçon d'Eugène Ionesco*. Paris : Hachette.
- Kamyabi Mask A. (1992). *Ionesco et son théâtre*. Paris : Ahmad'KAMYABI MASK.
- Kosiński J. (1963). « "Theatrum" Ionesco ». *Dialog*, 3, pp. 96–99.
- Kott J. (1994). « Eugène Ionesco (1912–1994) ». *Zeszyty literackie*, 47, pp. 118–120.
- Laignel-Lavastine A. (2002). *Cioran, Eliade, Ionesco. L'oubli du fascisme*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Laubreaux R. (dir.). (1973). *Les critiques de notre temps et Ionesco*. Paris : Garnier Frères.
- Le Gall A. (2009). *Eugène Ionesco. Mise en scène d'un existant spécial en son œuvre et en son temps*. Paris : Flammarion.
- Lioure M. (1991). « Ionesco sous l'œil des barbares ». *Littératures*, 5, pp. 81–99.
- Lioure M. (1995). « Le goût de la contradiction ». *Magazine littéraire*, 335, pp. 43–46.
- Macé-Barbier N. (1997). « Onirisme et dramaturgie chez Ionesco. L'Homme aux valises et Voyages chez les morts ». *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 4, pp. 649–667.
- Maciejewska A. (1995). « Lekcja "Lekcji" ». *Dialog*, 3, pp. 103–111.
- Maguire B. P. (1963). « L'Anti-théâtre : le langage ». *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, V, 2, pp. 43–65.
- « Najlepsza sztuka Ionesco (1959) ». *Dialog*, 4, pp. 155–157, (sans auteur).
- Plazy G. (1994). *Eugène Ionesco le rire et l'espérance (une biographie)*. Paris : Éditions Julliard.
- Pouilloux J.-Y. (1995). « Nostalgie de la lumière ». *Magazine littéraire*, 335, pp. 39–42.
- Pozzoli L. (1991). « Eugène Ionesco un profeta per l'uomo d'oggi ». *Mensile di informazione culturale, letterarura e spettacolo*, 4/91, pp. 299–310.
- Pruner M. (2003). *Les théâtres de l'absurde*. Paris : Éditions Nathan.
- Raluca B. (2010). *Le discours théâtral d'Eugène Ionesco. L'énonciation entravée*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon.
- Reed M. (1957). « Ionesco l'autore piu discusso del teatro contemporaneo ». *Il dramma*, 255, pp. 89–92.

- Riewzina O., Riewzin I. (1973). « Ionesco jako eksperyment semiotyczny ». *Dialog*, 3, pp. 112–125.
- Saint T. (1973). *Eugène Ionesco ou à la recherche du paradis perdu*. Paris : Gallimard.
- Schöne M. (2010). *Le théâtre d'Eugène Ionesco. Figures géométriques et arithmétiques*. Paris : L'Harmattan.
- Sénart Ph. (1964). *Ionesco*. Paris : Éditions Universitaires.
- Serreau G. (1966). *Histoire du « nouveau théâtre »*. Paris : Gallimard.
- Sugiera M. (1994). « Inny Ionesco ». *Dialog*, 5, pp. 134–144.
- Udalska E. (1993). *Laudatio Eugène Ionesco Docteur Honoris Causa de l'Université de Silésie*. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Vernois P. (1972). *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*. Paris : Éditions Klincksieck.
- Vernois P. (dir.) (1994). *L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain*. Paris : Éditions Klincksieck.
- Vuarnet J.-N. (1995). « Un vieil enfant philosophe ». *Magazine littéraire*, 335, pp. 36–38.
- Węgrzyniak R. (2005). « Ionesco : tragiczne farsy i metafizyczny niepokój ». *Dialog*, 9, pp. 171–180.
- Wołowski W. (2000). « L'absence du personnage de théâtre dans "Les Chaises" d'Eugène Ionesco et dans "Comment va le monde, Mòssieu ? – il tourne Mòssieu !" de François Billetdoux ». *Roczniki Humanistyczne*, XLVIII, 5, pp. 25–72.

### Bibliographie consacrée au problème du personnage :

- Abirached R. (1978). *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gresset.
- Autrاند M. (1987). *Le dramaturge et ses personnages*. Paris : Lettres Modernes.
- Baluch W., Radkiewicz M., Skolasińska A., Zajac J. (dir.) (2002). *Interpretacje dramatu. Dyskurs, postać, gender*. Kraków : Księgarnia Akademicka.
- Baluch W., Sugiera M., Zajac J. (2002). *Dyskurs, postać i płec w dramacie*. Kraków : Księgarnia Akademicka.
- Błoński J. (1960). « Teoria sytuacji dramatycznych Souriau ». *Dialog*, 8, pp. 81–86.
- Bourneuf R., Quellet R. (1972). *L'Univers du roman*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Bremond C. (1977). *La logique du récit*. Paris : Éditions du Seuil.
- Chabrol C. (dir.) (1973). *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris : Librairie Larousse.
- Chartier P. (1990). *Introduction aux grandes théories du roman*. Paris : Bordas.

- Chrobak M., Kornhauser J., Rapak W. (dir.) (2014). *Auteur, personnage, lecteur dans les lettres d'expression française*. Kraków : Księgarnia Akademicka.
- Daunais I. (2005). « Le personnage et ses qualités ». *Études Françaises*, 41, 1, pp. 9–25.
- Delbreil D. (dir.) (2000). *Le personnage dans l'œuvre de Raymond Queneau*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Delsol Ch. (2017). *Un personnage d'aventure. Petite philosophie de l'enfance*. Paris : Éditions du Cerf.
- Ducrot O., Todorov T. (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil.
- Genette G., Todorov T. (dir.) (1977). *Poétique du récit*. Paris : Éditions du Seuil.
- Ginestier P. (1961). *Le théâtre contemporain dans le monde*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Glaudes P., Reuter Y. (dir.) (1991). *Personnage et histoire littéraire. Actes du colloque de Toulouse 16/18 mai 1990*. Toulouse : Presses Universitaires de Mirail.
- Glaudes P., Reuter Y. (1998). *Le personnage*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Goldenstein J.-P. (1983). *Pour lire le roman*. Paris-Gembloux : Éditions J. Duculot.
- Greimas A. J. (1966). *Sémantique structurale*. Paris : Larousse.
- Hamon Ph. (1984). *Texte et idéologie*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Hamon Ph. (1998). *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*. Genève : Librairie Droz S.A.
- Jouet J. (2003). « L'acteur en plus ». *Atelier du Roman*, juin, pp. 100–103.
- Jouve V. (1992). *L'effet-personnage dans le roman*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Kaczmarek T. (2010). *Le personnage dans le drame français du XX<sup>e</sup> siècle face à la tradition de l'expressionnisme européen*. Łódź : Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Kowzan T. (2000). « L'identité du personnage théâtral : de l'anonymat à l'autoréférence ». *Semiotica*, 130, 3/4, pp. 269–282.
- Kripke S. (1982). *La logique des noms propres*. Paris : Éditions de Minuit.
- Krysinski W. (2003). « Hommes sans qualités et qualités des personnages ». *Atelier du Roman*, juin, pp. 123–131.
- Kupisz K. (dir.) (1988). *Le portrait littéraire*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
- Le Marinel J. (2003). « Forme-limite et personnage en marge dans le théâtre des années 70–80 ». *Recherches sur l'Imaginaire*, 29, pp. 187–198.
- Legrand Y., Verret M. (dir.) (2002). *Autour de Claude Rich : Acteurs et personnages*. Paris : L'Harmattan.

- Leroy C. (2003). « Portraits de l'artiste en personnage ». *La Revue des Lettres Modernes. Blaises Cendras*, 5, pp. 211–234.
- Lioure F. (dir.) (1993). *Construction/déconstruction du personnage dans la forme narrative du XX<sup>e</sup> siècle*. Clermont-Ferrand : Association des Publications de la Faculté des Lettres.
- Markiewicz H. (1981). « Postać literacka i jej badanie ». *Pamiętnik Literacki*, 2, pp. 147–162.
- Mauriac F. (1933). *Le romancier et ses personnages*. Paris : Bouchet-Chastel.
- Menoud L. (2003). « Qu'est-ce qu'un personnage de fiction ? ». *Revue de théologie et de philosophie*, 135, pp. 137–159.
- Miroux J.-Ph. (1997). *Le personnage de roman*. Paris. Éditions Nathan.
- Modrzejewska K. (2004). *Postać męska we francuskim dramacie XX wieku*. Opole : Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- Montalbetti Ch. (dir) (2003). *Le personnage*. Paris : Éditions Flammarion.
- Myszkorowska M. (2003). « Poétique et dramaturgie : les didascalies de personnage. Exemple du théâtre de Georges Feydeau ». *Pratiques*, 119/120, pp. 35–90.
- Pavel Th. (1988). *Univers de la fiction*. Paris, Éditions du Seuil.
- Petit Jean A. (2003). « Problématisation du personnage dramatique », *Pratiques*, 119/120, pp. 67–90.
- Piatigorski A. M., Uspienski B. A. (1972). « Personologia i semiotyka ». *Teksty*, 3, pp. 141–164.
- Polti G. (1980). *L'art d'inventer les personnages*. Paris : Éditions d'aujourd'hui.
- Propp V. (1970). *Morphologie du conte*. Paris : Éditions du Seuil.
- Roy Y. (2005). « La marionnette et le personnage ». *Études Françaises*, 41, 1, pp. 79–88.
- Ryngaert J.-P., Sermon J. (2006). *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*. Montreuil-sur-Bois : Éditions Théâtrales.
- Sermon J. (2003). « Le personnage contemporain et ses états... (de paroles) ». *Pratiques*, 119/120, pp. 119–130.
- Sinko G. (1988). *Postać sceniczna i jej przemiany w teatrze XX wieku*. Wrocław : Ossolineum.
- Skwarczyńska S. (1953). *Studia i szkice literackie*. Warszawa: Wydawnictwo PAX.
- Skwarczyńska S. (1958). « Koncepcja sztuki teatralnej Étienne Souriau ». *Dialog*, 6, pp. 106–117.
- Sławińska I. (1962). « Wkład Francji w nową estetykę teatru ». *Kwartalnik Neofilologiczny*, 3, pp. 227–247.
- Souriau É. (1950). *Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris : Flammarion.

- Souriau É. (1976). « Czym jest sytuacja dramatyczna », Barbara Labuda (tr.).  
*Pamiętnik literacki*, 2, pp. 259–282.
- Ubersfeld A. (1977). *Lire le Théâtre*. Paris : Éditions Sociales.
- Uliasz E. (2001). « Le personnage en quête d'identité dans les romans de Patrick Modiano : à la recherche du passé, du temps, du Paris d'antan ». *Roczniki Humanistyczne*, XLIX, 5, pp. 47–75.
- Zaragoza G. (2006). *Personnage de théâtre*. Paris : Armand Colin.
- Zeraffa M. (1971). *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 à 1950*. Paris : Éditions Klincksieck.

## Streszczenie

Literatura poświęcona twórczości Eugeniusza Ionesco jest spora, choć istniejące opracowania dotyczą zazwyczaj części, na ogół pierwszego etapu twórczości dramaturga. Dlatego w niniejszej monografii analizie poddane są wszystkie sztuki autora *Lekcji*. Świadomie odrzucony zostaje problem reprezentacji teatralnej, gdyż jedynym stałym materiałem badawczym może być tylko tekst dramatyczny. Monografia skupia się na postaci teatralnej, jako jednym z najważniejszych elementów tego tekstu. Analiza postaci w twórczości dramatycznej Ionesco przebiega dwutorowo. Pierwsza część poświęcona jest analizie statusu, druga zaś funkcjom postaci.

W pierwszej części, dzięki wykorzystaniu przede wszystkim metody semiologicznej Filipa Hamona, stworzone przez Ionesco postacie przeanalizowane zostają na poziomie struktury powierzchniowej. Rozważania dotyczą kolejno sposobów nazywania postaci i ich tożsamości, następnie zaś wyglądu oraz „cech rozróżniających” postaci, ze szczególnym uwzględnieniem problemów z pamięcią, braku równowagi emocjonalnej oraz wiedzy, umiejętności technicznych, językowych i społecznych. Spis ten pozwala na zbadanie ukrytych znaczeń, jakie implikują analizowane postaci, gdyż ich pospolitość nie oznacza braku wagi i znaczenia.

Druga część poświęcona jest funkcjom postaci na płaszczyźnie relacji syntagmatycznych. Postaci uwikłane w system sił dramatycznych poddane zostają analizie z punktu widzenia struktury głębokiej, przy wykorzystaniu przede wszystkim metody strukturalnej Étienne Souriau. W tym celu wyodrębnione zostają podstawowe sytuacje dramatyczne, a następnie analizowane są poszczególne siły dramatyczne. Celem tej analizy jest wyodrębnienie trzech charakterystycznych dla teatru Ionesco typów postaci. Analiza nowego sposobu rozłożenia funkcji dramatycznych, pozwala zarazem na wyodrębnienie grup tematycznych właściwych dla dramatów Ionesco.

W zakończeniu podkreślona zostaje rola, jaką dramaturg powierza postaci. W żaden sposób nie można mówić o jej „śmierci”, gdyż, jak wykazuje to analiza, postać służy dramaturgowi jako znak i środek. Jej banalność i prostota jest więc tylko iluzoryczna. Postać zdradza ukryte znaczenia, stałe archetypy, jest też zdeterminowana przez pewne prawa strukturalne. Dramaty Ionesco nie mogą obejść się bez postaci, gdyż gwarantuje ona spójność, czytelność oraz przede wszystkim wymowę i sens utworów.

# Table de matières

Introduction 7

## PREMIÈRE PARTIE

Le statut des personnages ionesciens 21

1.1 Les fondements théoriques de l'analyse qualificative des personnages ionesciens 22

1.2 Les personnages en quête d'identité 30

1.2.1 Crise de désignateurs rigides 31

1.2.2 Étiquettes vagues 38

1.2.3 Tentatives d'identification 44

1.2.4 Prolifération de désignateurs non rigides 52

1.2.5 Désignateurs s'excluant mutuellement 57

1.3 Les techniques du portrait 66

1.3.1 Portraits restreints et ridiculisés 66

1.3.2 Gens de la foule 71

1.3.3 Attributs des personnages 73

1.3.4 Originalité des personnages 76

1.3.5 Ressemblance excessive 78

1.3.6 Qualification différentielle 79

1.3.7 Métamorphoses 82

1.3.8 Dégradation du corps 85

1.3.9 Monstruosité 88

1.3.10 Apparence soignée 91

- 1.4 Les axes préférentiels 97
  - 1.4.1 Êtres limités dans le temps 97
  - 1.4.2 Retour sur le passé 100
  - 1.4.3 Biographies invraisemblables 103
  - 1.4.4 Êtres atteints d'amnésie 107
  - 1.4.5 Biographies minimalistes et banales 111
  - 1.4.6 Êtres déséquilibrés 114
  - 1.4.7 Pauvres malheureux 120
  - 1.4.8 Êtres de nulle part 123
- 1.5 Le(s) savoir(s) des personnages ionesciens 126
  - 1.5.1 Savoir manqué 127
  - 1.5.2 Savoir-faire 134
  - 1.5.3 Savoir-dire 141
  - 1.5.4 Savoir-vivre 148
  - 1.5.5 Savoir-jourir 154
- 1.6 Bilan 159

## DEUXIÈME PARTIE

### Les fonctions des personnages ionesciens 169

#### 2.1 Les fondements théoriques de l'analyse fonctionnelle des personnages ionesciens 170

#### 2.2 Les personnages « aplatis » et interchangeableables 183

- 2.2.1 *La Cantatrice chauve* 184
- 2.2.2 *Les Salutations* 187
- 2.2.3 *Le Maître* 188
- 2.2.4 *Le Salon de l'automobile* 188
- 2.2.5 *La Jeune Fille à marier* 189
- 2.2.6 *Scène à quatre* 190
- 2.2.7 *Délire à deux* 192

#### 2.3 De bons personnages dans de bonnes situations 196

- 2.3.1 *La Leçon* 197
- 2.3.2 *Jacques ou la Soumission* 199
- 2.3.3 *L'avenir est dans les œufs* 201
- 2.3.4 *Les Chaises* 203

2.3.5	<i>Victimes du devoir</i>	205
2.3.6	<i>Amédée ou Comment s'en débarrasser</i>	208
2.3.7	<i>Le Nouveau Locataire</i>	212
2.3.8	<i>Le Tableau</i>	213
2.3.9	<i>L'Impromptu de l'Alma</i>	216
2.3.10	<i>Tueur sans gages</i>	218
2.3.11	<i>Rhinocéros</i>	221
2.3.12	<i>La Lacune</i>	224
2.3.13	<i>Macbett</i>	225
2.3.14	<i>Ce formidable bordel !</i>	230
2.4	Les personnages « plurifonctionnels » et multidimensionnels	235
2.4.1	<i>Le Piéton de l'air</i>	236
2.4.2	<i>Le roi se meurt</i>	240
2.4.3	<i>La Soif et la Faim</i>	244
2.4.4	<i>Jeux de massacre</i>	250
2.4.5	<i>L'Homme aux valises</i>	254
2.4.6	<i>Voyages chez les morts</i>	258
2.5	Bilan	262
2.6	La distribution des forces dramaturgiques dans les pièces ionesciennes	277
	Conclusion	288
	Bibliographie	299
	Streszczenie	308





HALINA CHMIEL-BOŻEK – romanistka, doktor nauk humanistycznych, adiunkt w w Instytucie Neofilologii Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Autorka artykułów na temat teatru francuskiego XX wieku i glottodydaktyki.

Wśród francuskich dramatopisarzy drugiej połowy XX wieku Eugène Ionesco uchodzi za czołowego przedstawiciela tzw. antyteatru lub teatru absurdu. [...] Istnieje już na jego temat, a zwłaszcza na temat jego dzieł teatralnych bardzo obszerna bibliografia w formie książek i artykułów krytycznych. Mimo to Autorka monografii znalazła pewien obszar, który do tej pory nie był dostatecznie zbadany. Swą uwagę skupiła głównie na postaciach, które stają się pozbawionymi tożsamości marionetkami, poruszającymi się w groteskowym i często absurdalnym świecie. [...] Dodatkowym atutem jest bardzo obszerny korpus. Dr Halina Chmiel-Bożek uwzględniła w swych rozważaniach cały dorobek teatralny Ionesco, czyli w sumie 27 sztuk. Ponadto często odwołuje się do wypowiedzi francuskiego dramatopisarza, zawartych w jego dzienniku, notach, wywiadach, esejach i szkicach teatralnych.

z recenzji dr. hab. Czesława Grzesiaka