

Le disfonctionnement du langage dans l'œuvre d'Eugène Ionesco

Rim Chamié, Daed Hallak*

Département de langue française, Faculté des Lettres et des Sciences humaines,

Université d'Alep

* Etudiante de master

Résumé

L'œuvre de Ionesco se distingue par une réflexion permanente sur le langage. Il crée un langage original, bouleversant aussi bien le système traditionnel des répliques que le mode de nomination des personnages.

Les héros de Ionesco sont murés dans de longs monologues qui demeurent éternellement sans réponse, englués dans des conversations où les mots n'ont plus de valeur qu'une balle qu'ils se renvoient pour échapper au vide de leur existence, pour mentir un dérisoire contact. Ainsi Ionesco a pu montrer que le drame de l'homme est de ne pouvoir communiquer.

Cet effondrement du langage s'accompagne de la faillite de l'identité. Hostile à tout réalisme, Ionesco met en scène un personnage privé de toute signification individuelle. En effet, le spectateur ne connaît rien de ces personnages sans passé à qui Ionesco ne donne d'autre existence que celle qui leur est accordée pendant le temps de la représentation. Si Ionesco met en scène un personnage au langage incompréhensible, il le dépouille de son passé, de son insertion sociale, de son identité même. La perte de l'identité est symbolisée par la mise en scène d'un personnage innommable.

En effet Ionesco oscille entre deux modes de nomination : tantôt le nom se vide de toute signification, tantôt il renseigne sur les liens qui unissent les héros de la pièce. La perte du nom marque l'aliénation du personnage, étranger au monde, étranger au langage.

Mots-clés: Langage, Mots, Echec, Dialogue ,Monologue ,Communication ,Nomination ,Solitude

Reçu le 12 / 7 /2015

Accepté le 3 / 9 /2015

عدم قدرة اللغة على القيام بوظائفها في مسرح إيونسكو

ريم شامية ، دعد حلاق *

قسم اللغة الفرنسية، كلية الآداب و العلوم الإنسانية جامعة حلب

*طالبة دراسات عليا (ماجستير)

الملخص

إنّ أوجين إيونسكو يتميز بتفكير ثاقب حول اللغة. لقد أوجد إيونسكو لغة أصيلة وذلك بقلبه النظام الكلاسيكي للجمل و لتسمية الشخصيات. في الواقع يظهر الكاتب عبقرية لامثيل لها لكي يظهر أنّ اللغة غير قادرة على أداء وظيفتها كونها وسيلة التواصل بين البشر. فالحوار الذي يعتبر الشكل المفضل لكتابة المسرح لا يمت تقريباً بصلة للحوار التقليدي الذي فيه أحد المتحاورين يجيب على سؤال الآخر. لتحقيق هذا الغرض يلجأ الكاتب إلى عدة وسائل. فأحياناً يضعنا أمام شخصيات تتكلم مع آخرين غير موجودين حقيقة أمامهم، الأمر الذي يدفعنا لنعت هذه الشخصيات بالجنون. وأحياناً أخرى يضع الكاتب على خشبة المسرح شخصيات تتكلم متجاهلة ما يقوله الشخص الذي يعتقد أنه يحاورهم. هكذا استطاع إيونسكو أن يظهر أنّ دراما البشر هي عدم قدرتها على التواصل. إضافة إلى ذلك إنّ تلك الشخصيات التي لا تتواصل مع بعضها تحمل اسماً لا يضيف عليها أي هوية شخصية. إنّ فقدان الاسم لاستطاعته ولمعناه ماهو إلا رمز لعدم قدرة المرء على التعرف على نفسه.

ورد البحث للمجلة بتاريخ 12\7\2015

قبل للنشر بتاريخ 3\9\2015

Introduction

Pour les dramaturges traditionnels, le langage a une importance capitale. Il constitue de loin le moyen d'expression essentiel et porte le sceau d'une bonne littérature. Ionesco ne partage pas cet attachement au beau langage, au contraire, il le met en doute et le tourne en dérision.

Pour Ionesco le langage est le véhicule d'une éternelle méprise plutôt qu'un moyen de communication. Le langage se révèle incapable d'établir un contact social entre les personnages et de faire progresser des idées cohérentes. En plus, il semble incapable d'assurer sa fonction de nommer les personnages. Ce que nous voulons faire dans l'étude présente, c'est définir les procédés par lesquels Ionesco a pu frapper le langage de nullité. Pour atteindre notre but, nous nous inspirons du travail de Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé* dans le théâtre des années cinquante, ouvrage que la critique consacre à définir le personnage ionescien par rapport au langage et l'espace dramatique.

1. Distorsion du dialogue

1.1 Amenuisement du dialogue:

Le langage est considéré comme le véhicule spécifiquement humain de l'activité de la communication. Edward Sapir déclare que «le langage est le moyen de communication par excellence de toute société connue». [1]

La forme privilégiée du drame est le dialogue qui est basé sur le jeu de demandes et de réponses. Ionesco brise la structure traditionnelle du dialogue: il transforme le dialogue en monologue par ricochet. Dans *Les Chaises*, les deux protagonistes conversent avec des personnages invisibles. Cet étrange dialogue est émaillé de silences «Une pause, un blanc dans la conversation» [2], pendant lesquels le Vieux et la Vieille écoutent le vide.

Ionesco se plaît à supprimer tout dialogue en imaginant des quasi-monologues. *La Cantatrice chauve* commence par une conversation dont l'originalité tient au fait qu'elle ne parvient pas à établir une communication entre les protagonistes. Aux bavardages de M^{me} Smith, M. Smith oppose un claquement de langue «M. Smith, continuant sa lecture, fait claquer sa langue» [3] note huit fois Ionesco. La situation est semblable dans *La Leçon* : l'Elève n'arrive plus à écouter le Professeur intarissable, qui semble ne parler que pour lui-même.

L'amenuisement de la portée et de la réalité du dialogue consiste aussi à établir deux interlocuteurs sur deux plans différents et à les maintenir en dépit d'une rupture qui confirme la distance des

personnages ou le malentendu qui les sépare. Aux sarcasmes et reproches véhéments de Madeleine irritée, Ionesco oppose l'attitude lasse et maladroite d'Amédée :

Madeleine : Tu es un homme !

Amédée, *même attitude [de lassitude]* : Je n'ai jamais pratiqué les sports. Je n'ai jamais été manœuvre. Je ne sais même pas bricoler. Je suis un sédentaire moi, un intellectuel...

Madeleine : Ton éducation a été incomplète. Tu n'aurais pas dû négliger ton corps...

Amédée, *même attitude* : Je m'en aperçois... bien tard, bien tard... Mais qui aurait pu penser... que je devrais...

Madeleine : On doit être préparé pour toute éventualité, dans la vie. [4]

Les répliques échangées entre Amédée euphorique et Madeleine obsédée par l'humidité signe de la passivité féminine dans la même pièce viennent encore en illustration du procédé. Le même échange inutile entre deux êtres est présent dans *Le Roi se meurt*. Un des personnages semble dominé par l'espoir, l'autre par le désespoir. Un écart semblable s'établit entre un architecte froid, pessimiste et un visiteur enthousiaste, lyrique dans *Tueurs sans gages*. Les deux hommes habitent deux mondes différents, sans communication possible. Ainsi il s'avère impossible de coïncider avec autrui.

Le dialogue prend une forme particulière dans *Le Nouveau Locataire*. Un mot du Monsieur, le plus souvent monosyllabique, suffit à endiguer momentanément la logorrhée de sa concierge. Rongée par une curiosité débordante, la concierge fait la demande et la réponse sans provoquer de réaction à son interlocuteur :

Je ne vous attendais pas pour aujourd'hui... Je croyais que vous aviez venir demain... Vous êtes le bienvenu. Avez-vous bien voyagé? Pas fatigué? Ce que m'avez fait peur! Vous avez sans doute fini plus tôt que vous ne croyiez! C'est ça. C'est parce que je ne m'y attendais pas. (*Elle hoquette.*).[5]

La logorrhée discrédite et détruit le langage. Quand «Le verbe est devenu du verbiage, écrivait Ionesco dans son *Journal en miettes*, le mot use la pensée. Il la détériore» [6]. Se référant à *L'Être et le temps* de Heidegger, Jean-Marie Domenach commente «Parodie de communication, il [le bavardage] rapproche les hommes d'autant plus qu'il ne fait circuler entre eux que le vide» [7].

Ionesco systématise ce procédé d'écriture, en 1973, dans *Ce Formidable Bordel*, pièce née de l'adaptation du *Solitaire*. Si l'écrivain a

voulu mettre en scène *Le Solitaire*, c'est parce que ce roman n'a rien de théâtral selon lui:

J'ai voulu faire d'une matière a-théâtrale quelque chose de théâtral, confie Ionesco à Claude Bonnefoy. Dans le roman le personnage parle tout seul et personne ne l'écoute ou ne semble l'écouter. Au théâtre, j'ai fait le contraire. Le personnage ne parle pas. Il est quasi muet ; il dit seulement un mot de temps en temps, une interjection. Ce sont les autres qui parlent pour lui. Ce n'est plus la seule solitude du personnage que j'ai voulu mettre en évidence, mais la solitude des personnages qui l'entourent [8].

Par ailleurs, l'anéantissement du dialogue résulte de l'énonciation simultanée des répliques. Comme dans le passage suivant de *L'Avenir est dans les Œufs*:

Jacqueline, Roberte-mère, Robert-père, Roberte *étonnent, tous.*

Ensemble

Les Robert-Parents : Oh ! félicitations, Madame, toutes nos félicitations.
Jacques-Grand-Mère et Jacqueline : Bravo, Jacquote! Bravo! Bravo, maman! Bravo!

Jacques-Père : Assez!

Interruption immédiate du mouvement. Silence [9].

Au comique de contraste dans *L'Avenir est dans les Œufs* succède un comique de parallélisme dans *L'Impromptu de l'Alma* :

Ensemble

Bartholoméus I:L'alphabet de tout auteur en matière de théatrologie...

Bartholoméus II:L'alphabet de tout auteur en matière de costumologie...

Bartholoméus III:L'alphabet de tout auteur en matière de spectatologie... [10]

Un autre procédé consiste à juxtaposer deux dialogues et à mêler les répliques pour obtenir des quiproquos bizarres qui accaparent l'attention du spectateur au sens réel du dialogue. Dans *Amédée ou comment s'en débarrasser*, les réponses téléphoniques interfèrent avec les répliques de Madeleine, aboutissant ainsi à des plaisanteries cocasses:

Amédée, *tournant la tête vers Madeleine* : Il faut bien que je passe le panier...

Madeleine, *au téléphone* : Non... Je parlais à mon mari, je m'excuse... (A Amédée:) N'achète pas de saucissons, la charcuterie te fait du mal. (Au téléphone:) ... de traverser la voie ferrée entre minuit et huit heures du matin...

Amédée, *à Madeleine* : Que faut-il acheter alors?

Madeleine, à Amédée : Achète ce que tu veux... (*Au téléphone* :)... sauf autorisation écrite...

Amédée, *s'adressant à quelqu'un qui se trouve vraisemblablement en bas, dans la rue* : Mettez-moi une livre de prunes, s'il vous plaît!... Un demi-sel.

Madeleine, *au téléphone* : ... sauf autorisation écrite du ministre de la Santé publique...

Amédée, *même jeu* : ... Deux biscottes, deux yaourts...

Madeleine, *au téléphone* : ... que l'on peut obtenir en adressant une demande à la préfecture...

Amédée, *même jeu* : ... Cinquante grammes de sel fin...

Madeleine, *même jeu* : ... visée par le commissaire.

Amédée, *même jeu* : C'est tout... Merci... Lâchez tout [11].

Les surprises, tout aussi plaisantes, se transforment en véritables gags dans *Tueur sans gages*. Bérenger prend en effet pour des réponses à ses obsessions les répliques de Dany à l'Architecte:

Dany, à l'Architecte : Je veux surtout trouver un autre travail. Je ne peux plus supporter la situation.

L'Architecte : Ah, c'est donc cela?

Dany, à l'Architecte : Oui, Monsieur.

Bérenger, à Dany, avec élan : Vous avez dit oui! Oh, Mademoiselle Dany...

L'Architecte, à Bérenger : Ce n'est pas à vous, c'est à moi qu'elle s'adresse. [...]

L'Architecte, à Dany : Vous ne voulez pas changer d'avis, n'est-ce pas? C'est un coup de tête insensé!

Dany, à l'Architecte : Non, Monsieur.

Bérenger, à Dany : Oh, vous m'avez dit non?

L'Architecte, à Bérenger : C'est à moi qu'elle a dit non [12].

Ionesco, lorsqu'il fait dialoguer ses personnages, leur prête souvent des propos vides de sens.

1.2. Anéantissement du dialogue

Pour détruire le dialogue, Ionesco utilise plusieurs procédés. Ou bien les propos s'effacent pour laisser place à un bruitage cacophonique, ou bien ils entrent comme partition dans un chœur alterné ou enfin, ils se répètent en écho quand deux conversations parallèles se poursuivent selon les mêmes schémas alors que leurs sujets sont parfaitement dissemblables.

Le bruitage cacophonique est le point d'aboutissement du langage de perroquet dans *La Cantatrice chauve*. A ce propos Claude Abastado a écrit:

Les jeux phoniques apportent sur scène le tohu-bohu du monde et singulièrement celui de la rue. Ce chaos sonore s'impose à l'homme tout en étant créé par lui; il est une espèce de cercle vicieux aliénant et anxiogène pour utiliser un terme médical. Il échappe proprement à l'homme, devenu victime de stress innombrable et finalement d'un cataclysme qu'il a déchaîné. Forme dégradée du langage dont il recèle parfois des syllabes par la répétition et la convergence des effets, il déclenche une cacophonie qui s'identifie à l'image d'une société ou mieux, d'un monde incompréhensible [13].

Le bruitage cacophonique des paroles réapparaît souvent pour donner naissance à des répliques clownesques comme dans *L'Impromptu de l'Alma* :

Bartholoméus I, à Ionesco : Silence. (à Bartholoméus III.) Vous pensez tautologiquement! Le théâtral est dans l'antithéâtral et vice versa... vice versa... vice versa...

Bartholoméus II : Vice-verso... Vice-verso... Vice-verso!

Bartholoméus III : Vice-verso? Ah non, pas vice-versa, mais bien versa-vircé.

Bartholoméus I : Je dis vircé-verso.

Bartholoméus III : Je maintiens versa-vircé!

Bartholoméus I : Vircé-verso!

Bartholoméus III : Vous ne me ferez pas peur : versa-virsé. [14]

Parfois les propos entrent comme partition dans un chœur alterné comme dans ce passage de *Jacques ou la soumission* :

Roberte II : Pas un homme dans les rues vides. Pas une bête. Pas un oiseau. Pas une herbe, fût-elle sèche. Pas un rat, pas une mouche...

Jacques : Métropole de mon futur!...

Roberte II : Soudain, au loin, cheval hennissant... Han! Han! se rapprochant han! han! han! han!

Jacques, *soudain heureux* : Oh, oui, c'est ça... Han! han! han!

Roberte II : Détale à toute allure, détale à toute allure...

Jacques : Haan! haan! haan!... [15]

Le chant amoebée exprime ici un érotisme fondamental loin de toute motivation qui justifierait un échange normal de répliques.

A l'hymne de joie dans *Jacques ou la soumission* substitue la litanie dans *Le Roi se meurt*. Elle intervient à un moment fort bien choisi puisque le roi accepte enfin son sort:

Marie : Les générations jeunes agrandissent l'univers.

Le Roi : Je meurs.

Marie : Des constellations sont conquises.

Le Roi : Je meurs.

Marie : Les téméraires enfoncent les portes des cieux.

Le Roi : Qu'ils les défoncent [16].

Ionesco vide aussi le dialogue de sens en entrecroisant les répliques de deux conversations. Nous pensons aux conversations du premier acte de *Rhinocéros* où quatre personnages conversent deux à deux : d'une part Jean et Bérenger, d'autre part le Vieux Monsieur et le Logicien:

Bérenger, à *Jean* : Comment se mettre à la page?

Le Logicien, au *Vieux Monsieur* : J'enlève deux pattes à ces chats. Combien leur en restera-t-il à chacun?

Le Vieux Monsieur : C'est compliqué.

Bérenger, à *Jean* : C'est compliqué.

Le Logicien, au *Vieux Monsieur* : C'est simple au contraire.

Le Vieux Monsieur, au *Logicien* : C'est facile pour vous, peut-être, pas pour moi.

Bérenger, à *Jean* : C'est facile pour vous, peut-être, pas pour moi [17].

La volonté d'écrire une anti-pièce se traduit par la création d'un faux dialogue ou d'un antidiologue qui s'anéantit par le bruit et la confusion. Les faux dialogues où un personnage s'adresse à un partenaire qui, semblant méconnaître les règles de la communication, ne répond pas, tendent vers le monologue. Tantôt le héros, victime d'hallucinations, dialogue avec un être purement imaginaire, tantôt les personnages en présence ne peuvent communiquer. Chacun poursuit son idée et, croyant dialoguer, soliloque. Le discours que profère un personnage se perd alors dans l'obscurité, puisque le sens de ses propos n'est pas cautionné par la réponse de l'autre.

Tous ces procédés contiennent en germe un élément de discontinuité. Alors que le dialogue traditionnel présentait une continuité sémantique (progression reposant sur le jeu des questions et des réponses), le dialogue de Ionesco la refuse. Le discours ne pouvait qu'être discontinu puisque l'idée sur laquelle repose la pièce est qu'il n'existe pas de communication entre les êtres, que toute conversation équivaut à un dialogue de sourds : «L'effort de Ionesco, écrit Jean Vannier, consiste ainsi à nous faire entrevoir, sur les ruines de la communication verbales, le silence tragique qui est celui de la solitude des êtres» [18].

En juxtaposant des répliques qui ne se répondent pas, Ionesco a pu montrer l'aliénation des êtres:

Les personnages [de Ionesco], écrit Claude Abastado, n'ont réellement aucun contact encore qu'ils cohabitent sur scène pour échanger des propos. Leur aliénation réciproque est totale : ils ne songent même pas à trouver un terrain commun pour engager un duel ou une négociation véritables. [19]

La multiplication des silences est un moyen de faire saisir concrètement l'ennui qui s'instaure entre les êtres. Sans cesse, des silences viennent hacher leurs propos dont le manque de suivi, l'incohérence se trouvent ainsi accentués. Nombreuses sont les didascalies qui signalent l'interruption du dialogue : «pause», «un long temps», «silence».

Ainsi Ionesco veut montrer que le drame de l'homme, c'est de ne pas pouvoir communiquer. N'a-t-on pas, comme le Vieux *des Chaises*, l'impression d'être un «orphelin dans la vie»? [20]

L'importance qu'Ionesco attribue au sentiment d'aliénation n'a rien d'étonnant lorsqu'on se souvient comment l'auteur avait vu, au cours des années 37-38, plusieurs de ses amis antifascistes adhérer au mouvement fasciste de la Garde de Fer:

Affreux exil, confie-t-il dans *Présent Passé Passé Présent*, seul, seul je suis, entouré de ces gens qui sont pour moi durs comme pierre, aussi dangereux que les serpents, aussi implacables que les tigres. Comment peut-on communiquer avec un tigre, avec un cobra, comment convaincre un loup ou un rhinocéros de vous comprendre, de vous épargner, quelle langue leur parler? Comment leur faire admettre mes valeurs, le monde intérieur que je porte? En fait, étant comme le dernier homme dans cette île monstrueuse, je ne représente plus rien, sauf une anomalie, un monstre. Oui, ils me semblent être des rhinocéros. [21]

Le langage, qui fonctionne comme un lien social, devient chez Ionesco le lieu où se marque l'aliénation de ses personnages. Il devient un moyen non pas de mener un entretien, mais de le prolonger indéfiniment, sans préoccupation de sens, pour faire passer le temps, par angoisse de la solitude:

Les mots finissent toujours par succomber, s'écrouler dans les oreilles des sourds qui sont les véritables gouffres, les

tombeaux des sonorités. [...] et dans la pire confusion... ou par crever comme des ballons. [22]

L'écriture dramatique de Ionesco se caractérise par une modification du système des répliques :

Le dialogue contemporain, écrit Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre III : Le dialogue de théâtre*, n'hésite pas à violer les lois coutumières de la communication et à juxtaposer des énoncés qui ne se répondent pas, qui sont comme des aérolithes tombés des bouches sans destinataire ou dont le destinataire n'est pas physiquement présent. Situation de non-communication, ou présence de voix isolées dans la solitude d'une conscience. [23]

Ainsi, donc, les pièces de Ionesco sont venues limiter la portée de la distinction faite par Todorov entre le monologue et le dialogue:

La distinction établie par Todorov, dans *Les Registres de la parole*, entre le monologue et le dialogue n'est plus pertinente dans le théâtre moderne, puisque, dans ce nouveau type de dialogue, l'accent est mis sur celui qui parle. [24]

2. La dépersonnalisation du personnage

Le nom, catégorie particulière au sein du langage, est entaché de doute dans l'œuvre de Ionesco. Convaincu que le langage n'est que le lieu de l'imprécision, de l'incertitude, voire du non-sens, le dramaturge ne pouvait qu'étendre cette mise en question à la nomination car, comme le dit Socrate, «nommer, n'est-ce pas une partie de l'action de parler, car en nommant, on parle, n'est-ce pas?»[25].

Dès *La Cantatrice Chauve* Ionesco s'amuse à créer des quiproquos inextricables. Lorsque les Smith évoquent la mort de Bobby Watson, la confusion est à son comble, parce que tous les Watson s'appellent Bobby, et tous les Bobby sont commis voyageurs. En général, c'est le prénom, et parfois la profession qui permettent de distinguer les membres de la même famille, porteurs du même patronyme. Une fois ces deux traits distinctifs abolis, il devient impossible de savoir de qui l'on parle : «De quel Bobby Watson parles-tu?»[26] demande M. Smith à sa femme. A cause de la pluralité de ses référents, le nom propre a perdu sa fonction spécifique pour devenir nom commun.

La confusion nominale ne touche encore que des personnages au second degré. Dans *Amédée ou comment s'en débarrasser*, le personnage-titre porte un nom qui lui enlève toute personnalité puisque le tiers des Parisiens s'appelle(nt) comme lui. Lorsque le facteur l'interpelle pour lui donner une lettre, c'est avec angoisse qu'il lui répond qu'il n'est pas Amédée Buccinioni mais qu'il est Amédée Buccinioni :

Le Facteur: Vous n'êtes pas M. Amédée Buccinioni?

Amédée : Je ne suis pas le seul Amédée Buccinioni de Paris, Monsieur. Un tiers des Parisiens portent ce nom. [...]

Le Facteur : C'est pourtant bien M. Amédée Buccinioni, au n° 29, rue des Généraux. [...]

Amédée, [...] : C'est bien une erreur, Monsieur. Je ne suis pas Amédée Buccinioni, mais A-mé-dée Buccinioni, j'habite non pas au 29 rue des Généraux, mais bien au 29 rue des Généraux... Voyez-vous, le A de Amédée sur l'enveloppe est une majuscule cursive, mon prénom s'écrit avec un A Amédée en romain... [27]

Le nom n'est plus signe de reconnaissance. Amédée refuse que son nom soit significatif, qu'il soit mis en relation avec sa propre personne.

Le déni du nom montre l'influence de la psychanalyse sur l'écriture de Ionesco. Pour le psychologue Karl Abraham le nom est signe d'aliénation, puisqu'il est choisi par les parents. Ainsi il a écrit en 1912 dans son article «La force déterminante du nom» : «Le nom agit souvent de façon contraignante sur celui qui le porte ou bien il sollicite certaines réactions psychiques : opposition, orgueil, honte» [28].

Dans *Jacques ou la soumission*, la nomination est fantaisiste. Ionesco met en scène deux familles celle de Jacques et celle de Roberte. La première est constituée par Jacques, Jacqueline, Jacques-père, Jacques-mère, Jacques-grand-père, Jacques-grand-mère. Les membres de la deuxième sont Roberte, Robert-père, Roberte-mère. Normalement, c'est le père, et non le fils ou la fille qui donne le nom à sa famille. Le nom, proche d'un patronyme, définit la position de chacun au sein du groupe.

Ionesco affuble souvent les membres d'une même famille comme les Watson, les Jacques, les Robert, les habitants d'une même ville comme Amédée, d'un nom identique. Il procède de même lorsqu'il met en scène des personnages interchangeables. Dans

L'Impromptu de l'Alma, le nom Bartholomeus, commun aux trois protagonistes, perd toute valeur de patronyme. Il est affecté d'un chiffre qui a valeur de rang dans une série, puisque les trois personnages n'apparaissent sur scène que l'un après l'autre.

Le procédé est analogue dans *Jacques ou la soumission* où l'héroïne se dédouble. Elle est tour à tour Roberte I et Roberte II. Le dramaturge souhaite que les deux rôles soient joués par la même actrice, puisque les deux Roberte apparaissent successivement sur la scène. Ainsi Roberte demeure indéfinissable puisque ni le nom, ni l'actrice représentant le personnage, ne permettent pas de différencier les deux Roberte.

Le plus souvent, Ionesco met en scène des personnages désignés par un nom commun, qui renseigne généralement sur le métier (le Pompier, le Professeur, le Policier, l'Architecte, la Concierge...), comme s'il voulait signifier qu'il y aura pour le spectateur toute une frange du personnage qui demeurera inconnue.

Dans son refus de la nomination, il y a plus que le souci de peindre des personnages universels. Sa façon de se servir du métier comme d'un nom trahit le sentiment amer qu'éprouve Ionesco dans une société où la fonction anéantit l'homme:

Maintenant, ce qui est ennuyeux dans la société, dit Ionesco à Claude Bonnefoy, 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 [...] dans notre monde même un « gens de lettres » est « gens de lettres » presque jusque dans ses rêves[29].

En ne nommant pas ses personnages, Ionesco s'inscrit dans la tradition de la farce médiévale ou élisabéthaine. Mais il prétend n'avoir connu que tardivement l'œuvre de Strindberg et le drame expressionniste:

On m'avait dit que j'étais influencé par Strindberg, dit-il. Alors j'ai lu le théâtre de Strindberg et j'ai dit : «En effet, je suis influencé par Strindberg.» On m'avait dit que j'étais influencé par Vitrac alors j'ai lu Vitrac et j'ai dit : «En effet, je suis influencé par Vitrac.» On m'avait dit que j'étais influencé par Feydeau et Labiche. Alors j'ai lu Feydeau et Labiche et j'ai dit : «En effet, je suis influencé par Feydeau et Labiche». [30]

Les prénoms peuvent parfois disparaître. Dans *Délire à deux*, Ionesco désigne ses personnages par un pronom personnel «Lui» et «Elle». Si Ionesco n'a pas donné de nom à ses personnages, c'est parce qu'il n'aime pas le réalisme et que des personnages comme le Vieux et la Vieille *des Chaises* représentent certains types d'humanité. Nous ignorons le nom du Vieux jusqu'à la fin de la pièce. Sa femme l'appelle simplement «mon chou». Et le Vieux va même jusqu'à déclarer : «je ne suis pas moi-même, je suis un autre»[31]. Quant à la Vieille, elle porte un nom prestigieux Sémiramis. Ce nom évoque la reine légendaire de Babylone. Sur le choix de ce nom Ionesco dit à Marie-Claude Hubert : «Je l'ai cherché longtemps, ce nom, pour faire comique pour qu'il contraste avec la situation de la Vieille et celle du Vieux. [...] je voulais que ce fût un nom pédant et inattendu» [32].

Il est un nom toutefois, qui peut sembler fonctionner comme un nom propre, celui de Bérenger, le héros de *Tueur sans gages*, de *Rhinocéros*, du *Piéton de l'air*, et du *Roi se meurt*. Cette réapparition fait de ce personnage le héros de prédilection de Ionesco. Mais puisqu'on n'aperçoit aucun lien de continuité entre les quatre pièces, et que chaque fois que Bérenger apparaît, il sera montré sous des traits différents, le nom Bérenger perd son caractère spécifique et devient «synonyme de *le héros*» selon Marie-Claude Hubert. [33]

Il est toutefois une pièce de Ionesco où la reconnaissance de l'autre semble passer par la nomination. Dans *La Cantatrice Chauve*, les Martin, et après une longue conversation bizarre, finissent par se reconnaître, ils s'appellent par leur nom. Le nom renforce l'authenticité de la reconnaissance:

M. Martin : Alors, chère madame, je crois qu'il n'ya pas de doute, nous nous sommes déjà vus et vous êtes ma propre épouse... Elisabeth, je t'ai retrouvée! [...]

M^{me} Martin : Donald, c'est toi, darling! [34]

La scène de reconnaissance, péripétie classique tournée en dérision, semble fonctionner comme telle. Or la bonne, en vérité «Sherlock Holmes», vient mettre en question cette certitude dans la scène suivante:

Elisabeth n'est pas Elisabeth, Donald n'est pas Donald. [...] Il a beau croire qu'il est Donald, elle a beau se croire Elisabeth.

Il a beau croire qu'elle est Elisabeth. Elle a beau croire qu'il est Donald : ils se trompent amèrement. Mais qui est le

véritable Donald? Quelle est la véritable Elisabeth? [...] Laissons les choses comme elles sont. [35]

Ainsi Ionesco prépare le dénouement où les Martins viendront prendre la place des Smith. Qui sont donc les Martin, qui sont les Smith, si les uns peuvent devenir les autres? Quelle valeur a le nom s'il n'est plus attaché à un rôle constant?

Assistant à une pièce de Ionesco, le spectateur se retrouve face à des personnages sans caractère, à des êtres sans visage. Frustrés de la nomination, les personnages de Ionesco sont présentés comme des êtres indéfinissables, énigmatiques et insaisissables. La création de la concierge, dans *Le Nouveau locataire*, qui s'irrite de ne pas savoir le nom du Monsieur qui ne lui dit pas son nom est digne d'intérêt:

Je ne sais pas qui vous êtes, moi je suis quelqu'un, Monsieur, je vous connais déjà... Madame Mathilde (c'est-à-dire : je suis Madame Mathilde). [36]

La concierge est l'image du spectateur qui est choqué d'apercevoir que le premier mode de connaissance du personnage qui est la nomination, lui soit refusé. Il se sent mis en question dans sa propre identité.

Ainsi au terme d'analyse, nous pouvons affirmer que chez Ionesco le langage se trouve comme une substance livrée à toute forme de manipulation ludique.

Bibliographie

- (1) JAKOBSON R; 1963-**Essais de Linguistique Générale**. Gallimard, Paris, 325.
- (2) IONESCO E; 1957-**Les Chaises**. Gallimard, Paris, 140.
- (3) IONESCO E; 1954-**La Cantatrice chauve**. Gallimard, Paris, 309.
- (4) IONESCO E; 1954-**Amédée ou comment s'en débarrasser**. Gallimard, Paris, 309.
- (5) IONESCO E; 1960-**Le Nouveau locataire**. Gallimard, Paris, 360.
- (6) IONESCO E; 1954-**Journal en miettes**. Gallimard, Paris, 211.
- (7) DOMENACH J; 1967-**Le retour du tragique**. Seuil, Paris, 309.
- (8) IONESCO E; 1996-**Entre la vie et le rêve**. Gallimard, Paris, 360.
- (9) IONESCO E; 1960-**L'Avenir est dans les Œufs**. Gallimard, Paris, 360.
- (10) IONESCO E; 1957-**L'Impromptu de l'Alma**. Gallimard, Paris, 360.
- (11) IONESCO E; 1954-**Amédée ou comment s'en débarrasser**. Gallimard, Paris, 309.
- (12) IONESCO E; 1960-**Tueur sans gages**. Gallimard, Paris, 360.
- (13) ABASTADO C; 1971-**Ionesco**. Bordas, Paris, 345.
- (14) IONESCO E; 1957-**L'Impromptu de l'Alma**. Gallimard, Paris, 360.
- (15) IONESCO E; 1954-**Jacques ou la soumission**. Gallimard, Paris, 309.
- (16) IONESCO E; 1954-**Le Roi se meurt**. Gallimard, Paris, 309.
- (17) IONESCO E; 1963-**Rhinocéros**. Gallimard, Paris, 309.
- (18) LAUBREAUX R; 1973-**Les critiques de notre temps et Ionesco**. Garnier Frères, Paris, 200.
- (19) ABASTADO C; 1971-**Ionesco**. Bordas, Paris, 345.
- (20) IONESCO E; 1957-**Les Chaises**. Gallimard, Paris, 140.
- (21) IONESCO E; 1968-**Présent passé, passé présent**. Mercure de France, Paris, 370.
- (22) IONESCO E; 1954-**La Leçon**. Gallimard, Paris, 309.

- (23) UBERSFELD A; 1996-**Lire le théâtre III, Le dialogue de théâtre**. Belin, Paris, 245.
- (24) HUBERT M-C; 1988-**Le théâtre**. Armand Colin, Paris, 260.
- (25) HUBERT M-C; 1987-**Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 50**. Librairie José Croti, Paris, 271.
- (26) IONESCO E; 1954-**La Cantatrice chauve**. Gallimard, Paris, 309.
- (27) IONESCO E; 1954-**Amédée ou comment s'en débarrasser**. Gallimard, Paris, 309.
- (28) HUBERT M-C; 1987-**Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 50**. Librairie José Croti, Paris, 271.
- (29) IONESCO E; 1996-**Entre la vie et le rêve**. Gallimard, Paris, 360.
- (30) *Ibid.*
- (31) IONESCO E; 1957-**Les Chaises**. Gallimard, Paris, 140.
- (32) Hubert M-C; 1990-**Eugène Ionesco**. Editions du Seuil, Paris, 250.
- (33) HUBERT M-C; 1987-**Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 50**. Librairie José Croti, Paris, 271.
- (34) IONESCO E; 1954-**La Cantatrice chauve**. Gallimard, Paris, 309.
- (35) *Ibid.*
- (36) IONESCO E; 1960-**Le Nouveau Locataire**. Gallimard, Paris, 360.