

Revue Roumaine d'Études Francophones
No. 2 / 2010

**Publication annuelle de l'Association Roumaine des Départements
d'Études Francophones (ARDUF)**

ACTES DU COLLOQUE

**EUGÈNE IONESCO – TRIBULATIONS IDENTITAIRES /
EUGEN IONESCU – TRIBULAȚII IDENTITARE**

Iași 15-16 octobre 2009

Directeur :

Marina MUREȘANU IONESCU, Université « Al. I. Cuza », Iași, Roumanie,
Présidente de l'ARDUF

Rédacteur en chef :

Elena-Brândușa STEICIUC, Université « Ștefan cel Mare », Suceava, Roumanie

Secrétaire de rédaction :

Brîndușa GRIGORIU, Université « Al. I. Cuza », Iași, Roumanie

Comité de rédaction :

Responsable section *Littérature* : Mircea ARDELEANU, Université « Lucian Blaga », Sibiu, Roumanie

Responsable section *Linguistique* : Virginia VEJA LUCATELLI, Université « Dunărea de Jos », Galați, Roumanie

Responsable section *Didactique* : Anca COSĂCEANU, Université de Bucarest, Roumanie

Responsable des *Comptes rendus* : Dan DOBRE, Université de Bucarest, Roumanie

Comité scientifique :

Charles BONN, Université Lyon II, France

Patrice BRASSEUR, Université d'Avignon, France

Francis CLAUDON, Université Paris 12, France

Jean - Pierre LONGRE, Université Lyon III, France

Samir MARZOUKI, Université de Manouba, Tunisie

Irina MAVRODIN, Université de Craiova, Roumanie

Catherine MAYAUX, Université Cergy-Pontoise, France

Simona MODREANU, Université « Al. I. Cuza » Iași, Roumanie

Alain MONTANDON, Univ. « Blaise Pascal », Clermont-Ferrand, France

Ioan PÂNZARU, Université de Bucarest, Roumanie

Liliane RAMAROSOA, Université d'Antananarivo, Madagascar

Heinrich STIEHLER, Université de Vienne, Autriche

Dolores TOMA, Université de Bucarest, Roumanie

Comité de lecture :

Michel BENIAMINO, Université de Limoges, France

Alexandra CUNIȚĂ, Université de Bucarest, Roumanie

Danielle FORGET, Université d'Ottawa, Canada

Iulian POPESCU, Université « Al. I. Cuza », Iași, Roumanie

Responsable du numéro 2 / 2010 :

Simona MODREANU

Revue Roumaine d'Études Francophones
No. 2 / 2010

**Publication annuelle de l'Association Roumaine des Départements
d'Études Francophones (ARDUF)**

ACTES DU COLLOQUE

EUGÈNE IONESCO – TRIBULATIONS IDENTITAIRES /

EUGEN IONESCU – TRIBULAȚII IDENTITARE

lași 15-16 octobre 2009

Volume coordonné par Simona Modreanu



Éditions JUNIMEA Iași

Pour nous contacter :

Revue Roumaine d'Études Francophones

Marina MUREȘANU IONESCU

Département de français, Faculté des Lettres

Université « Alexandru Ioan Cuza » Iași

11, Bd. Carol I

700 506 Iași, ROUMANIE

Tél: +40(232) 201.000

Fax: +40 (232) 201.201

Marina Mureșanu Ionescu

e-mail: muresanu2001@yahoo.fr

Elena-Brândușa Steiciuc

e-mail : selenabrandusa@yahoo.com

Brîndușa Grigoriu

e-mail : brindusagrigoriu@yahoo.fr

ISSN 2065 - 8087

Copyright : Éditions JUNIMEA, Iași, 2010

SOMMAIRE

<i>Argument</i>	7
I. JOURNAL INTERMITTENT / JURNAL INTERMITENT	9
Basarab NICOLESCU <i>Eugène Ionesco et la logique de la contradiction</i>	11
Mihaela CERNĂUȚI-GORODEȚCHI <i>Paradoxul ionescian</i>	16
Radu I. PETRESCU <i>Coincidence et mots croisés : l'éclatement du sens dans La Cantatrice chauve</i>	23
Raluca BĂLĂIȚĂ <i>De la solitude à la finitude chez Eugène Ionesco</i>	29
Iulian POPESCU <i>Ionesco ou la « tragédie du langage »</i>	48
Simona MODREANU <i>Eugène Ionesco et l'ironie transdisciplinaire</i>	54
Emanuela ILIE <i>Jurnal în fărâme sau Despre alteritate și alți demoni</i>	60
Mihaela MÎRȚU <i>Du Roi pêcheur au Roi se meurt (1962)</i>	68
Magda JEANRENAUD <i>Eugène Ionesco face à la traduction</i>	85

II. QUÊTE EN (DRA)MIETTES	99
Ileana Mihaela CHIRIȚESCU <i>Le théâtre d'Eugène Ionesco – une vision complète sur l'absurdité du monde</i>	101
Nadia PĂCURARI <i>L'interprétation échoïque, une clé du comique verbal chez Ionesco ...</i>	108
III. RESSOURCES SCÉNIQUES DU TEXTE DRAMATIQUE IONESCIEN / RESURSE SCENICE ALE TEXTULUI DRAMATIC IONESCIAN	123
Anca-Maria RUSU <i>Publicistica anilor '30 – o repetiție generală a dramaturgului</i>	125
Olița CÂNTEC <i>Lecturi scenice ionesciene în România post-comunistă</i>	134
Vasilica ONCIOAIA <i>Despre arta spectacolului ionescian în România după 1990. O estetică a realismului în teatrul lui Eugène Ionesco</i>	143
Irina UNGUREANU <i>Întâlnirea cu teatrul: Eugène Ionesco și spectacolul de marionete</i>	150
<i>Après-propos</i>	169
IV. RÉSUMÉS DES ARTICLES	181
V. NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES DES AUTEURS	181
<i>Protocole de rédaction</i>	189

Argument

Le centenaire de la naissance d'Eugène Ionesco / Eugen Ionescu représente l'occasion d'une nouvelle rencontre avec l'oeuvre d'un grand créateur du XXe siècle, hanté par le sentiment de sa propre structure duelle, de son appartenance à deux langues et à deux cultures, dont la coexistence et les multiples influences n'ont pas toujours été faciles à vivre.

Entre Eugen Ionescu et Eugène Ionesco, entre l'esprit polémique du critique littéraire roumain et le célèbre dramaturge français, entre l'absurde mécanique et le réalisme onirique, entre le scepticisme et le rationalisme, entre la farce et la métaphysique, y a-t-il continuité ou rupture? A ces questions – et à bien d'autres – tentent de répondre les auteurs des interventions présentées lors du Colloque consacré à Ionesco, qui s'est déroulé à Iași, du 15 au 16 octobre 2009 (organisé par l'Université « Al.I.Cuza », les Editions Junimea et l'ARDUF – Association Roumaine des Départements Universitaires Francophones). Par le croisement entre deux titres d'ouvrages ionesciens, qui nous a donné les noms des axes principaux de ce colloque, nous avons voulu souligner non seulement la dimension ludique de la personnalité de l'auteur, mais aussi les multiples possibilités combinatoires et l'herméneutique ouverte et complexe engendrées par cette oeuvre. Il y a eu donc une section consacrée au dramaturge, visant l'esthétique théâtrale ionescienne, **Journal intermittent**, et une section destinée au penseur post-moderne avant la lettre, à son écriture qui porte l'empreinte du fragmentaire, du multiple, de la polyphonie, **Quête en (dra)miettes**. Enfin, un troisième volet a synthétisé les **Ressources scéniques du texte dramatique ionescien**.

Nous avons laissé aux intervenants le choix de leur langue

d'expression, vu l'intention déclarée du colloque de rendre sensibles les balancements et le questionnement permanent provoqués par une double appartenance culturelle.

Dans le contexte global actuel, la dramaturgie ionescienne, ainsi que sa vision du monde, telle qu'elle est reflétée par ses textes autobiographiques, polémiques ou de critique littéraire, font preuve d'une actualité propre à un grand créateur, mais aussi à une Conscience, dont les tourments individuels s'accordent à ceux de l'époque, ou même en anticipent les évolutions.

L'écriture fragmentaire, le moi quantique indécidable, les contradictions apparentes, sur fond d'harmonie holistique, les mutations épistémologiques contemporaines et bien d'autres dimensions insuffisamment explorées, mais présentes dans les réflexions et les analyses d'Eugène Ionesco / Eugen Ionescu ont généré – ce volume en témoigne – des approches et des perspectives inter- et transdisciplinaires inédites, que nous vous invitons à découvrir.

Simona Modreanu

***I. JOURNAL INTERMITTENT /
JURNAL INTERMITENT***

Eugène Ionesco et la logique de la contradiction

Basarab NICOLESCU
CIRET (Centre International de Recherches
et Etudes Transdisciplinaires), Paris

Ionesco et Lupasco étaient amis, ils se fréquentaient et avaient de longues discussions philosophiques. De toute évidence, Ionesco a lu avec attention l'œuvre de Lupasco et il a été certainement influencé par sa philosophie. Dans son livre *Eugène Ionesco - mystique ou mal-croyant?*, Marguerite Jean-Blain souligne le rôle majeur de Lupasco dans l'itinéraire spirituel de Ionesco¹, à côté de Jacob Boehme et Saint Jean de la Croix et en compagnie du *Livre des morts tibétains (Bardo-Thödol)* et du rituel chrétien orthodoxe. Ionesco a lu avec attention non seulement *Logique et contradiction*, mais aussi *Le principe d'antagonisme et la logique de l'énergie*, le livre fondamental de Lupasco concernant le tiers inclus - ce tiers mystérieux entre le Bien et le Mal, entre le Beau et le Laid, entre le Vrai et le Faux.

Dans *Journal en miettes*, Ionesco écrit: « C'est justement parce que les Grecs avaient le sens de l'immutabilité archétypale qu'ils devaient avoir nécessairement le sens de la non-immutabilité: Lupasco explique très bien ceci. Rien n'existe, en effet, et rien n'est pensé que par opposition à un contraire qui existe aussi et que l'on refoule». ²

Tout naturellement, le nom et les idées de Lupasco figurent dans la pièce *Victimes du devoir*³, créée au Théâtre du Quartier Latin, dans une mise en scène de Jacques Mauclair, six ans après la publication de *Logique et contradiction*. Les personnages de ce « pseudo-drame » sont: Choubert, Madeleine, Le Policier, Nicolas d'Eu, La dame et Mallot avec un « t ». L'action se passe dans un « intérieur petit-bourgeois ».

Le nom de « Nicolas d'Eu » est intéressant: « Eu » veut dire « Je » en roumain. Nicolas d'Eu « est grand, il a une grande barbe noire, les yeux

¹ Marguerite Jean-Blain, *Eugène Ionesco – mystique ou mal-croyant ?* Bruxelles, Lessius, 2005, pp. 63-64.

² Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, Paris, Mercure de France, 1967, p. 62.

³ Eugène Ionesco, *Victimes du devoir*, in *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 159-213.

gonflés de sommeil, les cheveux en broussailles, les vêtements fripés; il a l'aspect de quelqu'un qui vient de se réveiller, après avoir dormi tout habillé ». ⁴ Nicolas d'Eu dévoile au Policier ses idées sur le théâtre: « J'ai beaucoup réfléchi sur la possibilité d'un renouvellement du théâtre. Comment peut-il y avoir du nouveau au théâtre? Qu'en pensez-vous, Monsieur l'Inspecteur principal? » Le policier lui demande: « Un théâtre non aristotélien? ». «Exactement» - lui répond Ionescu, alias Nicolas d'Eu. Et il continue: « Il est nécessaire pourtant de tenir compte de la nouvelle logique, des révélations qu'apporte une psychologie nouvelle... une psychologie des antagonismes... [...] M'inspirant d'une autre logique et d'une autre psychologie, j'apporterai de la contradiction dans la non-contradiction, de la non-contradiction dans ce que le sens commun juge contradictoire... 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... Vous auriez intérêt d'ailleurs à lire *Logique et Contradiction*, l'excellent livre de Lupasco... [...] Les caractères perdent leur forme dans l'informe du devenir. Chaque personnage est moins lui-même que l'autre. [...] Quant à l'action et à la causalité, n'en parlons plus. Nous devons les ignorer totalement, du moins sous leur forme ancienne trop grossière, trop évidente, fausse, comme tout ce qui est évident... Plus de drame ni de tragédie: le tragique se fait comique, le comique est tragique, et la vie devient gaie... la vie devient gaie...». Le Policier réagit comme il se doit: « Je demeure, quant à moi, aristotéliquement logique, fidèle avec moi-même, fidèle à mon devoir, respectueux de mes chefs... Je ne crois pas à l'absurde, tout est cohérent, tout devient compréhensible... [...] grâce à l'effort de la pensée humaine et de la science ». ⁵

La citation du nom de Lupasco dans le contexte de la pièce peut paraître une gentille moquerie de Ionescu à l'adresse de son ami, hypothèse soutenue par des proches de la famille de Ionescu. Mais cette hypothèse est fausse.

Le metteur en scène de *Victimes du devoir*, Jacques Mauclair, voyait juste quand il disait le 7 mai 1988, à la Troisième Nuit des Molières: «Monsieur Ionescu, Maître, Mon cher Eugène, vous nous avez promis de venir à cette soirée et vous êtes venu. Décidément, vous nous étonnerez

⁴ *Ibid.*, pp. 200-201.

⁵ *Ibid.*, pp. 203-205.

toujours. Disciple de Lupasco, dont le nom rime curieusement avec le vôtre, vous conciliez la logique et la contradiction sans difficulté apparente. Ainsi, vous fuyez les mondanités, mais vous n'en manquez aucune; vous méprisez les honneurs, mais vous les recevez tous. Vous possédez un habit vert très seyant, un bicornes, une épée, mais vous siégez à l'Académie sans cravate. Vous insultez la grammaire, vous martyrisez le vocabulaire, mais vous avez votre photo dans le petit Larousse illustré». ⁶

Plus sérieusement, les critiques ont saisi le rôle de la philosophie lupascienne dans la genèse et le développement du théâtre de l'absurde. Ainsi, Emmanuel Jacquart écrit, à propos de *La Leçon*: «Sans être comme Lewis Carroll, un professionnel de la logique, Ionesco se passionne pour elle chaque fois qu'elle amuse et (d)étonne. La forme la plus simple de sa démarche consiste à contrecarrer ou à annuler *le principe d'identité et de non-contradiction*. Ainsi, la compréhension intellectuelle devient "un raisonnement mathématique, inductif et déductif à la fois". Le latin, l'espagnol et le néo-espagnol reposent sur "des ressemblances identiques"! Enfin, il arrive qu'un personnage affirme et infirme la proposition qu'il avance [...] Dans ce monde sans dessus dessous, le plus simple et le plus complexe deviennent également probables [...] Lorsque la logique se permet toutes les libertés, le rapport causal en fait de même. [...] Dans le cas le plus extrême, Ionesco imagine une logique fictive qui structure le monde d'une manière saugrenue». ⁷

Mais celui qui a mis en évidence avec une grande pertinence l'influence de l'œuvre lupascienne sur le théâtre de Ionesco est le grand théoricien américain de la littérature et de l'art Wylie Sypher, dans son livre *Loss of the Self in Modern Literature and Art*⁸. Wylie Sypher nous dit sans aucune ambiguïté: «[...] Ionesco élimine les lois de cause et d'effet sur lesquelles le théâtre et la science ont été, tous les deux, bâtis. A leur place, Ionesco accepte [...] la logique de Stéphane Lupasco, dont l'œuvre nous fournit la clé de ce que Ionesco fait dans le théâtre».

Wylie Sypher part de l'observation que Ionesco, comme Heidegger, a été fasciné par l'abîme du vide qui sous-tend notre existence. Ionesco veut à tout prix capter *l'insoutenable*. En même temps, Wylie Sypher souligne que la science a affecté la nature de la littérature. Tout langage verbal devient un

⁶ Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1990, pp. CI-CII.

⁷ Emmanuel Jacquart, *Notice*, in Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit.*, pp. 1500-1502.

⁸ Wylie Sypher, *Loss of the Self in Modern Literature and Art*, New York, Random House, 1962, chap.5 - *Tropisms and Anti-Logic*, pp. 87-109.

cliché par rapport aux vérités captées par le langage mathématique. «Les nouvelles mathématiques, et aussi la peinture abstraite ou la nouvelle musique, ne peuvent plus être exprimées par le langage verbal - écrit Wylie Sypher. Les mathématiques ont envahi si profondément toutes les sciences et aussi la philosophie, qu'il n'est plus possible d'exprimer la réalité par le langage verbal du moment que le monde dans lequel nous vivons ressemble à un jeu joué dans le cadre de la topologie, qui est capable d'ériger des structures loin au-delà des frontières de l'ancienne logique, structures qui ne peuvent plus être décrites par un vocabulaire, excepté celui non-verbal».

L'ancienne logique a exclu les sentiments. Les sentiments, écrit Wylie Sypher sont «uniques - aucun sentiment n'est exactement le même qu'un autre sentiment. Donc nos sentiments sont discontinus et ils ne se soumettent à aucune séquence logique. Pire encore, les sentiments sont en dehors de la pensée - ils ne peuvent pas être rationalisés. Bref, l'ancienne logique a été un moyen d'exclure ou de réduire l'expérience - elle n'a pas été un moyen d'appréhender l'expérience».

Selon Lupasco, observe Wylie Sypher, la tragédie a toujours eu la capacité de capter l'absurdité de la vie, ce que la logique est incapable de faire: la tragédie décrit les contradictions de notre expérience humaine. «A sa manière - écrit Wylie Sypher, Lupasco prend en compte sérieusement ce que nous avons toujours dit sur le caractère tragique de la vie; il le prend en compte suffisamment pour tenter d'enrichir la logique par la compréhension tragique de l'expérience humaine [...]»⁹ Il y a, ajoute Wylie Sypher, une dialectique du comique, comme il y a une dialectique du tragique: «[...] la comédie a son propre regard sur l'absurdité de l'être humain».

Selon Wylie Sypher, «Lupasco cherche une logique existentielle, une logique remplie de "contradictions créatives" et il regarde l'absolu comme un danger. [...] Lupasco invoque une logique de l'absurdité, une logique qui a quelque chose en commun avec les *koans* du Bouddhisme Zen. [...] le Zen cherche une perception directe de la réalité, sans aucune contamination intellectuelle».¹⁰

Les considérations de Wylie Sypher ouvrent une voie de recherche insoupçonnée dans l'exploration de la réalité grâce au tiers inclus.

⁹ *Ibid.*, pp. 99,97, 100.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 104-105.

Bibliographie

IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1990.

IONESCO, Eugène, *Journal en miettes*, Paris, Mercure de France, 1967.

IONESCO, Eugène, *Victimes du devoir*, in *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1984.

JEAN- BLAIN, Marguerite, *Eugène Ionesco – mystique ou mal-croyant ?*
Bruxelles, Lessius, 2005.

SYPHER, Wylie, *Loss of the Self in Modern Literature and Art*, New York,
Random House, 1962.

Paradoxul ionescian

Mihaela CERNĂUȚI-GORODEȚCHI
Universitatea «Al. I. Cuza» Iași

Identitatea ionesciană este un mister (pentru Ionesco însuși!) guvernat de contradicție, ceea ce dă seama de trăsătura definitorie a lui Ionesco-omul și, în egală măsură, a lui Ionesco-scriitorul: înclinația constitutivă către și pasiunea nedomolită pentru *contrazicere* (dezacord, opoziție, «desființare» fie prin respingere violentă, fie prin ridiculizare) și *contrasens* (sfidare – prin «driblare» – a logicii comune), ca formă/-e radicalizată/-e de căutare febrilă, deseori frustrată, a propriului *rost* pe lume.

Spirit neliniștit, continuu provocat (și provocator) de răscrucci, cărora și-a propus mereu să le epuizeze potențialitățile, chiar și cu prețul unei *neodihne* perpetue, investite în căutări aventuroase orientate, rînd pe rînd, către diverse zări, Eugène Ionesco a părut că se zbate fără încetare între cîte doi poli: în viața personală – între identitatea românească și identitatea franceză (respectiv, între *patrie*/țara tatălui și *matrie*/țara, apoi clanul mamei¹); între refuzul fără drept de apel al ascendenței incomode/jenante și reconcilierea cu aceasta; între ortodoxie și catolicism; între rîs și plîns; între supunere/ascultare și revoltă; iar în ordine artistic-intelectuală – între *da* și *nu*, ori între varii *nu*-uri contrastante; între tragic/macabru și comic (căi distincte de accedere la *catharsis*²); între spaimă paralizantă și rîs descătușat(n); între descompunere și coagulare; între constrîngere/înțepenire și eliberare; între incomunicabilitate și dialog alert/«plin»; între limbaj sclerozat/alienat/opac și limbaj profund semnificativ; între zgomot și tăcere; între confuzie și luciditate; între incongruență/iraționalitate/absurd și sens/logică; între iluzie și «dez-înșelare».

Mai mult, fiecare dintre acești poli a dezvoltat în timp *fațete* contradictorii, multiplicînd halucinant reflexele, complicînd și mai mult labirintul străbătut cu zel și cu obstinție de un «aventurier» interesat nu atît de «alegerea

¹ V. Matei Călinescu, *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale*, Iași, Junimea, 2006.

² V. opinia exprimată de Peter Brook în privința forței tămăduitoare a comediei (*Does Nothing Come from Nothing?*, Ernest Jones Lecture given on 13th June 1994 at the Edward Lewis Theatre, UCL, London, published in the *British Psycho-Analytical Society Bulletin*, Vol. 34, No. 1, London, 1998).

corectă», de găsierea drumului către centru, cât de explorarea metodică a întregului teritoriu (presărat, firește, cu nenumărate capcane!) care i se așternea înaintea. Mai degrabă decât calea concretă/reală și eficientă, care duce ferm către reușită, Eugène Ionesco a căutat să determine mulțimea căilor posibile /virtuale către revelarea unor sensuri apte să-l motiveze și să-l orienteze în prospectările ulterioare. În mod intuitiv (ca, de altfel, mulți alți scriitori și artiști), după multe tatonări, experimente, tribulații, către senectute, el a pătruns noima ce structurează universul pe *niveluri de realitate* și a înțeles axioma conform căreia «nici un nivel de Realitate nu constituie un loc privilegiat din care să se poată înțelege toate celelalte niveluri de Realitate»³.

Multă vreme, Ionesco a fost literalmente torturat de bilingvismul lui (propriu-zis, dar și cultural), de apartenența lui simultană și contradictorie la două spații identitare, altfel spus, la două niveluri de realitate, la fel de importante, de «caracteristice», de definitorii, inițial diferite, apoi înscrise într-o relație tensionat disjunctivă. Dacă sinele rațional/diurn, pe deplin motivat de contextul existențial, a făcut o alegere neechivocă, netă și (cale de decenii) exclusivă, în adîncul sufletului bîntuit de presimțiri și coșmaruri a rămas îngropat (precum tuberculii din dramaturgia ionesciană asupra cărora a atras atenția Matei Călinescu) spectrul *plurinomie* (definită de Paul Ghils ca «appartenance floue à différents espaces identitaires»), sentimentul identității duale, sentiment «eșapat» frecvent, în diverse forme, în teatrul lui Ionesco. Însă, în spiritul unei observații a lui Solomon Marcus relative la limbajul poetic⁴, aceste elanuri cvasi-ratate (căci sînt mereu abandonate în favoarea *altor* tipuri de demers), «rătăcirile» acestea multiple, incoerențele locale conduc spre o incontestabilă coerență globală, *marcă* a «stilului» Eugène Ionesco, prin excelență contradictoriu. Piese ionesciene compun un caleidoscop eclatant și derutant – figura însăși a oximoronului, într-o realizare vie, frapantă, sfidătoare. Ca *expresie*, negînd programatic nu numai modelele consacrate, ci chiar *ordinea esențială* a acestora, dramaturgia ionesciană propune, într-o primă fază, o *anti-teatralitate* ce *pare/pretinde* că, de fapt, se setează în orizontul *non-teatralității*. Or, țelul mărturisit apoi de Ionesco (doar înșelător contrazicînd practica lui dramaturgică de pînă atunci) este redescoperirea (fie și prin scandal!) a... clasicismului, adică - precizează el - recuperarea caracteristicilor eterne și etern semnificative ale teatralității compromise de formulele și experimentele nefericite din domeniu: «Mi-am dat

³ Basarab Nicolescu, *Noi, particula și lumea*, traducere de Vasile Sporici, Iași, Polirom, 2002, p. 104.

⁴ V. Solomon Marcus, *Întîlnirea extremelor. Scriitori – în orizontul științei*, Pitești, Paralela 45, 2005, p. 151.

seama, în cele din urmă, că nu voiam să fac cu adevărat antiteatru, ci teatru. Sper că am regăsit, intuitiv, în mine însumi schemele mentale permanente ale teatrului. La urma urmelor, eu sînt pentru clasicism: el este *avangarda*. Descoperire de arhetipuri uitate, neschimbătoare, înnoite în expresie: orice adevăr creator este clasic. *Micul-burghez* este cel care a uitat arhetipul pentru a se pierde în stereotip. Arhetipul este mereu tînăr». ⁵

În contextul, relativ recent, al unei schimbări de paradigmă care «relativise les structures bipolaires» (Paul Ghils) și, în consecință, logica binară (clasică), neconținută pendulare a lui Ionesco între categorii opuse poate fi superior înțeleasă ca manifestare a ceea ce Stéphane Lupasco (referința deloc ironică din *Victimele datoriei*, 1953⁶) a numit *logica dinamică a contradictoriului* («la logique dynamique du contradictoire»), conducând spre *tridialectică*. În acest sistem ternar, *miezul* semnificativ este constituit de *terțul inclus*, care reunește contrariile fără a le hibrida, posibilul (ca sumă a potențialităților) care rămâne mereu echivoc, mereu *ambiguu*, mereu *ambivalent*. Personalitatea artistică a lui Ionesco este în mare măsură incongruentă conform modului de gândire întemeiat «pe postulatul "au asta, sau cealaltă"»; dar aspectele contradictorii «încetează să fie absurde într-o logică întemeiată pe postulatul "și asta, și cealaltă" sau, mai curând, "nici asta, nici cealaltă" [în exclusivitate]»⁷. În ecuația paradoxală ionesciană, terțul inclus poate fi, de pildă, și reuniunea (de nepătruns în toate implicațiile sale) a celor două moșteniri imediate, transmise de părinți, dar și... «cea de-a *treia* [s.n.] dimensiune a identității lui Ionesco [...] – pe linia străbunicii materne», rămasă «misterioasă atît pentru autor, cît și pentru spectator/cititor. E căutarea cheii pierdute a unui secret, rătăcită în timp, – o cheie, în fond, mai puțin importantă prin ea însăși decît prin valoarea pe care o conferă căutării [...] dincolo de timpul individual, într-un timp mereu mai vast, într-o istorie mereu mai cuprinzătoare, la capătul căreia ar trebui să se afle o grădină... Este sensul pe care-l capătă nostalgia originilor îndepărtate, a punctului incert de plecare, parte din nostalgia mai profundă a paradisului, care n-ar fi paradis dacă n-ar fi pierdut». ⁸ În prelungirea firească a acestei ipoteze a lui Matei Călinescu, pare

⁵ „La urma urmelor, sînt pentru clasicism” (răspuns în scris la întrebările puse de *Bref* și publicate pe 15 februarie 1956), în *Note și contranote*, traducere și cuvînt introductiv de Ion Pop, București, Humanitas, 1992, p. 147.

⁶ Subscriem, prin urmare, fără rezerve la opinia exprimată ferm în acest sens de Basarab Nicolescu, în mai multe rînduri, inclusiv în comunicarea *Eugène Ionesco et la logique de la contradiction*, prezentată la Simpozionul *Eugène Ionesco – tribulations identitaires* (Iași, 15-16 octombrie 2009).

⁷ Basarab Nicolescu, *Noi, particula și lumea*, op. cit., p. 189

⁸ Matei Călinescu, *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale*, op. cit., p. 436.

să prindă contur în orizontul ionescian și «*terțul secret inclus*» (expresie introdusă de poetul și filosoful Michel Camus), «gardianul misterului nostru ireductibil, unic fundament posibil al toleranței și al demnității umane. Fără acest terț, totul este cenușă».⁹

Opera lui Eugène Ionesco ilustrează o poetică a fragmentarului și a intermitenței *ca sistem*, conducând spre o estetică a precarității (și semantice) urmărite *pe măsură ce se convertește* în (tr-o formă doar aparent paradoxală de) trăinicie: dăinuire sincopată, continuă revenire, reevaluare, resemantizare, recuperare. Ionesco pare să le vrea pe toate, chiar în același timp, iar logica susținută a contradictoriului îi revelează modul/modurile de a le și avea – ce-i drept, nu neapărat și nu întotdeauna ca *realizări*, ci și (poate *mai cu seamă*) ca virtualități. Departate de a fi haotică, strategia auctorială ionesciană își impune coerența și substanțialul potențial de succes supraviețuind inteligent modelor și trecerii timpului. Riscînd o (re)evaluare mai puțin ascultătoare de canon, mai puțin supusă modelelor de receptare deja clasicizate, s-ar putea spune că autorul nostru astăzi centenar a tatonat meticolos, zîmbind în barbă, chiar și postmodernismul (*pe cînd acesta era încă în ou!*), ba chiar că s-a încumetat să arunce o privire și *mai departe* de acesta.

În altă ordine de idei, cum limbajul construiește sensul, nu-l descoperă (el descoperă potențialități, actualizează ori monstrează, face să se contureze la orizont, prevestește «*les stratégies qui construisent un monde de sens qui n'est pas donné d'avance*»), scriind, Eugène Ionesco s-a descoperit, în timp, pe sine – ori, mai exact, *s-a întemeiat și s-a durat* ca spirit superior. Ce a găsit - *dacă* va fi găsit! - dincolo de pragul ultim al vieții, la capătul *tribulațiilor* sale existențiale, a fost generat/înființat/garantat nemijlocit de căutările sale din *această* lume. Accesul la *terțul secret inclus* îi va fi fost neîndoios mediat de credință – de credința (treptat limpezită) că *există* o noimă universală, chiar dacă ea ni se revelează fragmentar, chiar dacă ea se păstrează de-a pururi într-un *dincolo* spre care năzuim asimptotic.

Addendum

Relativ la observația noastră, anume că *în drumul spre senectute* Ionesco ar fi cunoscut iluminarea (înțelegînd *cine* este el «cu adevărat» și *care e rostul lui pe lume*), în cadrul discuțiilor (extrem de vii și de interesante) de la Colocviul *Eugène Ionesco – tribulations identitaires / Eugen Ionescu – tribulații*

⁹ Basarab Nicolescu, *Noi, particula și lumea*, op. cit., p. 212

identitare, Simona Modreanu ne-a adresat o întrebare pertinentă (și în sensul *bun* provocatoare): putem vorbi despre o evoluție în scrisul (așadar, și în concepția artistică/estetică a) lui Eugène Ionesco? Răspunsul nostru imediat (ușor perturbat de elemente ale contextului de comunicare scăpate de sub control – fenomen, de altfel, perfect consonant cu «prima perioadă» a creației ionesciene!) e posibil să nu fi fost complet ori suficient de «țintit», pentru că, presupunînd noi (poate eronat!) că implicațiile sînt evidente, ne-am rezumat să precizăm în ce sens am alege/am accepta să utilizăm termenul *evoluție* în comentarea ori în «etichetarea» fenomenului respectiv.

Am spus atunci că toate căutările lui Ionesco pot fi subsumate generic unei *evoluții* mai degrabă în sensul de schimbare continuă, de desfășurare în succesiune a unor încercări diferite, adesea contradictorii de abordare și de luare în stăpînire a unui teritoriu care alunecă mereu, care scapă frustrant *apucării, (cu)prinderii*. Am adăuga acum că ni se pare aplicabilă la «caz» (deși în ordine secundă și cu necesare precizări de ordin semantic) și accepțiunea de «dezvoltare», de «progres», a cuvîntului în discuție, întrucît fiecare tentativă, chiar și eșuată, s-a soldat pentru Ionesco, eternul rebel, cu un «plus» cognitiv, dar într-un mod mult mai subtil – și, paradoxal!, mai *plin* – decît dacă subiectul cunoscător s-ar fi simțit (măcar *uneori* pînă la capăt!) *pe drumul cel bun*. Revelația la care ajunge autorul nostru după atîtea *tribulații* (de fapt, *prin inter-mediul* acestora!) este că sensul se propagă mereu *dincolo* de orice prag, *spre* și *în* alte și alte niveluri de realitate. *Le sens est toujours ailleurs*. Ideea - susținută de logica lupasciană a contradictoriului - că «ștafeta» aceasta continuă la infinit trebuie să-i fi adus un oarecare confort interior, o anume înșeninare în preajma pragului ultim existențial (de care, după cum se amintește poate prea des, a fost mereu înspăimîntat).

Evaluîndu-și - anxios, dezamăgit, nemulțumit ori sever - trecutul, autorul octogenar a ajuns să-și contemple toate fostele avataruri depășindu-și jena, frustrarea ori înduioșarea și înțelegînd, întru propria-i împăcare, atît rațiunea neastîmpărului său funciar (prin care a negat – mereu și mereu – moartea, stagnarea, încremenirea), cît și însemnătatea fidelității sale față de contradicția care îi governa natura interioară. Deosebirea – pe multiple niveluri, de la programul/intenția auctorial(ă), pînă la articularea scriiturii teatrale – dintre autorul *Cîntăreței chele* și cel al *Călătoriei în lumea morților*, de pildă, este incontestabilă, după cum au arătat, de altfel, în discuțiile de la simpozion, Anca-Maria Rusu și Radu Petrescu, argumentîndu-și judicios poziția. *Diferența* nu înseamnă aici «mai mult» sau «mai bun» (în favoarea nici unuia dintre polii comparației): nu spunem că *Regele moare* e opera unui dramaturg mai matur

și mai demn de interes, «mai universal», ori, dimpotrivă, mai tern (pentru că «mult mai/prea conformist») decât cel care a scris *Cîntăreața cheală* sau *Lecția* etc. Gusturile variază și opțiunile personale pentru o piesă ionesciană (= o *față* a lui Ionesco) sau alta nu implică neapărat o judecată strictă de valoare – și, după cum a sugerat, cu tact, Iulian Popescu în cursul dezbaterilor, nici nu e util/relevant să funcționeze ca atare.

Ceea ce ni se pare că îl definește pe Ionesco, la toate etajele ființei sale, este disponibilitatea - teatrală¹⁰, în fond! - de a fi (succesiv, dar – ocazional – și în același timp) *mai mulți*. Fiecare manifestare a sa îi exprimă sinele adevărat, dar *adevărul* lui profund și «complet» îi transcende nu doar fiecare gest, ci și elucubranta «sumă» de gesturi («mere» adunate cu «pere» și chiar cu «ouă» sau «cuie»). El este un teritoriu incomprehensibil, generator de perplexitate, care hrănește și în care ființează o infinitate de potențialități – unele *realizate*, și întrucîtva *sesizabile*¹¹, altele rămînînd secrete pentru un timp și într-o măsură nedeterminate. Aidoma unui savuros personaj de snoavă, care cîștigă o prinsoare reușind să meargă, concomitent, și pe drum, și pe lîngă drum, și călare, și pe jos, Ionesco a scris și teatru absurd, și teatru de factură (aproape) shakespeariană¹², și teatru oniric, și multe alte feluri deja inventate sau nu de teatru, fiind autentic în fiecare moment și reușind ca, prin acest proteism, să scape de mult temuta *fixare*. Prin opera-i paradoxală, el s-a deschis spre terțul inclus, spre zarea lui «și..., și...» (suprapunîndu-se nonșalant pe «nici..., nici...»), și-a proiectat un *ailleurs* depărtat la infinit de înțepenire, de amortire – de moarte.

¹⁰ Nu histrionică – pentru că nu privește asumarea unui rol în cadrul unei convenții, ci aptitudinea (harul) de a trăi cu aceeași deplinătate în (două sau mai multe) lumi diferite (indiferent dacă *priza* la fiecare dintre aceste lumi este continuă sau discontinuă/temporar suspendată în raport cu intrarea/viețuirea în interiorul celeilalte/unei alte lumi).

¹¹ Ne referim la sensurile comunicate de textele ionesciene, care sînt *realități* concrete, analizabile (prin urmare, relativ „inteligibile”) și/dar, prin caracterul eterogen/eteroclit al *ansamblului* lor, deconcertante.

¹² Cum a opinat cu dreptate, deși, la o primă vedere, poate descumpănitor, Radu I. Petrescu referindu-se la *Regele moare*, în expunerea prezentată la acest simpozion.

Bibliografie

BROOK, Peter, *Does Nothing Come from Nothing?*, Ernest Jones Lecture given on 13th June 1994 at the Edward Lewis Theatre, UCL, London, published in the *British Psycho-Analytical Society Bulletin*, Vol. 34, No. 1, London, 1998; text publicat *online* – Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études transdisciplinaires n° 15 (Mai 2000).

<http://basarab.nicolescu.perso.sfr.fr/ciret/bulletin/b15/b15c1.htm> (document accesat pe 10.10.2009)

CĂLINESCU, Matei, *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale*, Iași, Junimea, 2006.

GHILS, Paul, *Langage et contradiction*, text publicat *online* – Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études transdisciplinaires n° 13 (Mai 1998).

<http://basarab.nicolescu.perso.sfr.fr/ciret/bulletin/b13/b13c18.htm> (document accesat pe 10.10.2009)

IONESCO, Eugène, *Note și contranote*, traducere și cuvînt introductiv de Ion Pop, București, Humanitas, 1992.

MARCUS, Solomon, *Întîlnirea extremelor. Scriitori – în orizontul științei*, Pitești, Paralela 45, 2005.

NICOLESCU, Basarab, *Noi, particula și lumea*, traducere de Vasile Sporici, Iași, Polirom, 2002.

Coïncidences et mots croisés : l'éclatement du sens dans *La Cantatrice chauve*

Radu I. PETRESCU
Université «Al.I.Cuza» Iași

Le plus fameux épisode du théâtre de Ionesco mettant en scène une, pour ainsi dire, remarquable série de coïncidences est, on le sait bien, la scène de la « reconnaissance » entre les Martin, dans la *Cantatrice chauve*. On a interprété cet épisode comme figurant, sur le mode ironique / tragico-mique, l'aliénation d'un couple – mais cette interprétation n'a pas été reçue par l'auteur. Celui-ci, en exprimant plus tard sa toute première intention, à savoir celle d'écrire tout simplement une pièce comique, a souligné le caractère purement ludique ou farceur de cette scène, en indiquant aussi comment elle a été créée :

«Le dialogue des Martin était tout simplement un jeu. Je l'avais inventé avec ma femme un jour dans le métro. Nous étions séparés par la foule. Elle était montée par une porte, et moi par une autre, et au bout de deux ou trois stations, les passagers commençant à descendre et le wagon à se vider, ma femme, qui a beaucoup d'humour, est venue vers moi et m'a dit : " Monsieur, il me semble que je vous ai rencontré quelque part ". J'ai accepté le jeu et nous avons ainsi presque inventé la scène [...].

Maintenant, vouloir donner à cela un contenu psychologique, vouloir l'interpréter comme l'illustration d'un couple qui ne se reconnaît plus, d'être qui ne sont plus que des étrangers, en faire le drame de la solitude à deux...cela me semble aller un peu trop loin». (*Apud* Simone Benmussa, *Ionesco*, Seghers, 1966, p.76)

Laissant de côté le fait que, l'œuvre une fois achevée et livrée au public, les intentions de l'auteur, même si déclarées péremptoirement, comptent – malheureusement ou heureusement – assez peu, qu'une fois entrée dans le jeu (ou le conflit) des interprétations, l'œuvre cesse, pour une bonne partie, de lui appartenir encore, en devenant une sorte de miroir qui reflète l'image de son lecteur (car, on le sait fort bien, l'interprétation appartient

à l'interprète), nous sommes plutôt enclin(s) à croire que dans le contexte de la pièce ici évoquée, l'innocence de cette petite farce (mais y a-t-il de farce innocente ?), son caractère bénin, de simple, encore qu'astucieux amusement, se perd, s'efface considérablement : les Martin, comme les Smith de *La Cantatrice...*, sont, justement, des pantins, des fantoches se mouvant dans l'espace vide du langage (et, dans la mesure où ils se définissent en tant que tels, l'auteur a bien raison de dire qu'aucune psychologie n'est à chercher/trouver chez ces personnages) –, mais ils gardent toutefois l'image d'êtres humains. Or, agissant mécaniquement, comme des robots – et encore, comme des robots déréglés – le rire (bergsonien) que leur contemplation provoque laisse visiblement disparaître alors un frisson d'horreur. Ainsi, le jeu auquel les Lonesco se sont livrés, eux, avec joie et en toute liberté dans le métro, transposé dans la pièce, est devenu autre chose : car les Martin ne manifestent aucune distanciation vis-à-vis de leurs répliques saugrenues, distanciation qui eût marqué l'ironie de leur attitude, ils ne jouent pas un rôle ni n'inventent une situation fantasque pour s'en amuser. Presque complètement dépourvus de conscience, ces mécanismes fonctionnant à vide, à peine si l'on pourrait dire qu'ils s'expriment eux-mêmes. Et cela, non pas parce qu'ils « seraient ailleurs », absents ou indifférents à ce qui les entoure, que leur subjectivité serait à trouver retranchée quelque part au loin, derrière les mots qu'ils prononcent mécaniquement, reléguée, elle, à une secrète intériorité qui reste, pour les autres, à deviner, mais parce que cette subjectivité est, elle aussi, quasi vide. Dès lors, leur extrêmement mince consistance se réduit à, et se manifeste par une minimale utilisation du langage, où ce qui s'exerce toujours est, essentiellement, cette fonction que les linguistes ont nommée la fonction phatique. Si ces personnages/personnes ont pourtant une certaine conscience (et donc, malgré tout, une trace de psychologie), c'est bien de ce reste de conscience que leur arrive l'inquiétant message que s'ils ne parlaient plus, ils s'effriteraient, ils disparaîtraient sur-le-champ. Ceci constitue, d'ailleurs, l'unique préoccupation de tous les personnages de *La Cantatrice...* – d'assurer toujours et encore le fonctionnement de la parole, aussi précaire qu'il soit, sous peine qu'ils disparaissent subitement et complètement ; *parler* c'est donc la seule preuve qu'ils puissent s'offrir afin de s'assurer que, d'une certaine manière, ils existent quand même et leur soi-disant *cogito*, auquel ils se soumettent instinctivement, c'est *je parle, donc je suis*, où *parler* signifie tout simplement *dire n'importe quoi*. Il y a bien, dans cette attitude, exprimés de biais, un immense désenchantement, une terrible désillusion quant aux pouvoirs de la parole et, finalement, ce qui est beaucoup plus grave, quant à

ceux de l'esprit – car tout ce jeu avec les mots, aussi comique qu'il soit, mais qui est, au fond, tellement désespéré, par une sorte d'acte suicidaire, se désigne lui-même comme parole inutile, comme simple jeu gratuit et semble figurer l'idée que l'on pourrait dire tout ce que l'on voudrait, cela n'empêcherait nullement le monde de rester toujours le même, c'est-à-dire un monde absurde, indifférent à l'homme ou se jouant de lui, ou bien un monde dépourvu de ce qui, le transcendant d'une façon ou d'une autre, pourrait lui offrir enfin un véritable sens – ou encore, peut-être, l'idée que ce sens restera, pour l'homme, toujours impossible à saisir, une sorte de sens interdit.

Mais, dans une autre perspective, psychologisante si l'on veut – car, malgré les explications de l'auteur, comment voir en ces personnages uniquement des robots fonctionnant de façon plus ou moins programmée et/ou aléatoire ? –, d'un autre point de vue, ce fabuleux et étrange oubli dont souffrent les personnages s'explique moins par leur impulsion à toujours trouver des sujets de conversation que par le fait qu'ils n'arrivent pas à coaguler leur individualité, en tant que personnes bien définies. Autant dire, les traits *particuliers* de leur profil sont trop *généraux* pour composer une individualité : ces personnages ne sont qu'une collection de clichés. À strictement parler, ils ne sont que des masques. Or, étant des masques derrière lesquels il n'y a pas de véritable visage, derrière lesquels il n'y a tout au plus que l'obscur désir de trouver ce *moi* bien particulier qui les définisse, ils ne peuvent non plus avoir d'histoire personnelle. Par conséquent, la succession des moments de leur vie leur semble être souvent une sorte de collage de moments sans aucun rapport entre eux. S'ils ont une existence, cette existence est morcelée, émietlée, faite de fragments qui ne collent pas ensemble. Dans un certain sens, on pourrait dire de ces personnages qu'ils naissent presque à tout instant (parce qu'ils meurent à tout instant) que chaque moment de leur existence est, ou bien tend à l'être, un moment auroral. D'où cette manière contradictoire de se comporter, cette mémoire qui leur fait si souvent défaut. Symboliquement, la scène de la reconnaissance est d'ailleurs hautement significative, car elle est une scène de retrouvailles – moment où non seulement M. et Mme Martin se retrouvent l'un l'autre, mais où, en tant que *partenaire de l'autre*, chacun d'entre eux, chacun de son côté, se retrouve lui-même en se découvrant une « attache » au monde extérieur, ce qui lui permet ainsi de se « fixer ». Ou, du moins, ils ont l'impression de le faire, car, hélas, ce n'est pas tant la prétendue fausseté de leur raisonnement qui les empêche, comme le voudrait bien ce petit malin démon logicien incarné par Mary la servante, mais, encore, le caractère trop général, trop flou,

et, paradoxalement, anonyme, de leur attache. Puisqu'au-delà de leurs noms, Édouard et Élisabeth, des noms propres fort... communs, il n'y a rien qui puisse les différencier des autres, rien qui puisse véritablement les individualiser.

Par ailleurs, on sait bien que la genèse de cette scène, comme d'ailleurs de toute la pièce, est due à la méthode Assimil, et l'on connaît l'« illumination » qu'a eue Ionesco devant le manuel de Chérel, *L'Anglais sans peine* :

«Dès la troisième leçon, deux personnages étaient mis en présence, dont je ne sais toujours pas s'ils étaient réels ou inventés : M. et Mme Smith, un couple d'Anglais». [Et, souligne l'auteur :] "A mon grand émerveillement, Mme Smith faisait connaître à son mari qu'ils avaient plusieurs enfants, qu'ils habitaient dans les environs de Londres, que leur nom était Smith, que M. Smith était employé de bureau, qu'ils avaient une domestique, Mary, Anglaise également, qu'ils avaient, depuis vingt ans, des amis nommés Martin"... etc. (Ionesco, «La Tragédie du langage», in *Notes et contre-notes*, Folio/Essais, 1991, p. 244.)

L'amnésie dont souffrent les Martin de la pièce était donc déjà présente chez les Smith du manuel de Chérel, aussi bien que cette énonciation créant des situations absurdes, et il suffisait d'un coup de pouce pour que le sens éclate, ou plutôt qu'il vire résolument vers le non-sens, ce qui manquait, ce n'était que la brillante intelligence d'un humoriste de type...anglais, dans la lignée d'un Edward Lear ou d'un Lewis Carroll, avec ce goût tout à fait spécial pour le paradoxe. Et d'ailleurs, toute coïncidence n'entretient-elle pas une intime liaison, plus ou moins visible, avec le paradoxe, avec le comique et/ou l'ironie et avec le tragique et/ou le fantastique ? En témoigne, inquiétant et risible exemple de « système » hétéroclite, la fameuse rencontre ducassienne entre un parapluie et une machine à coudre sur une table de dissection.

Mais, par ailleurs, énoncer des platitudes, des choses bien connues, constituer des dialogues faits uniquement d'évidences, c'est une sorte d'anomalie dont les conséquences vont, chez Ionesco, au-delà de l'humour pince-sans-rire (anglais ou autre) et même du problème du langage figé, lequel, à cause justement de son caractère figé, n'arrive plus à offrir du monde qu'un piètre schéma. Se rappeler ce que l'on connaît déjà très bien, ce qui, justement, *va sans dire*, met l'esprit dans une situation de stupeur – de nouveau,

« aurale » – devant les évidences les plus crasses et de ce que l'on appelle, à force de vivre en ce monde-ci – la banalité. Pour l'esprit, revenu par cette « défamiliarisation » (pour employer le terme d'un Victor Chklovski) à son « point de départ », en cet espace du commencement absolu, où tout se « montre » et rien ne s'explique, le banal se révèle alors absolument étrange et ce qui lui paraissait être fort sensé et sage devient alors absolument bizarre, voire monstrueux (étant justement ce qui se montre, du latin *monstrare*) et en même temps absolument arbitraire. Au niveau des évidences, la causalité cesse de fonctionner, la signification des choses devient opaque, énigmatique, inexplicable et toute l'étrangeté du monde fait alors surface, en plongeant l'esprit dans un infranchissable état aporétique. Dès lors, que la semaine, par exemple, possède trois jours devient tout aussi possible et absurde qu'une semaine composée de sept jours. Ainsi, le sens éclate de nouveau et se mue en une sorte, si difficile à définir, de non-sens.

Le *même*, encore que proliférant, n'est pas du tout soi-même, et le principe d'identité, comme celui du tiers exclu, ne fonctionne plus en ce monde où le logos n'a plus d'emprise sur le réel. Remarquons que cette scène scandée par le savoureux « Comme c'est curieux ! comme c'est bizarre ! et quelle coïncidence !... » (et ses variantes), c'est une forme de syllogisme, et que, comme cela arrive régulièrement chez Ionesco, sa conclusion est démontée de façon provocatrice et essentiellement ironique, dans ce cas-ci par Mary, la domestique qui dira elle aussi, à la fin, en déclinant (apparemment) sa vraie identité : « Mon vrai nom est Sherlock Holmes ». En fait, ce qui est employé ici d'une manière renforcée à l'extrême, n'est autre que le vieux procédé à effet comique qui met en évidence l'écart (ou la non-concordance, qui est une forme de *non-coïncidence*) entre l'apparence et l'essence, et le jeu du *quiproquo*. Toute la scène amène à la conclusion que ce que l'on croit être identique à soi-même, ne l'est point. Mais, puisque le *même* et l'*autre* sont *interchangeables et équivalents*, il est impossible de sortir du cercle (vicié alors) du *même*. On retrouve ainsi, implicitement exprimée, une forme du principe de base de la pataphysique de Jarry, principe repris d'ailleurs, à sa manière, par le nihilisme dadaïste – le principe d'équivalence en vertu duquel tout est ramené au *même*.

Dans *La Cantatrice...*, ce dérèglement de la parole n'est d'ailleurs pas, dans ses effets, sans ressemblance avec ce qui se passe chez les dadaïstes. Mais la vision d'Ionesco, si elle garde en surface cet esprit joyeux et ludique, n'a plus vraiment l'optimisme affiché par les dadaïstes et, surtout, celui des surréalistes. Dans *La Cantatrice...*, le langage devenu fou, n'est pas

une façon, finalement d'extraction rimbaldienne, d'essayer de retrouver, par un dérèglement voulu des...sens (en double sens), un langage originaire. Les distorsions sémantiques des phrases sont ici les simagrées, les grimaces (fort dramatiques, comme toute grimace, et tragi-comiques) d'une volonté de dépassement des limites du langage, et donc, en fin de compte, de la pensée (ou, plutôt, du type habituel de penser). Afin de retrouver un logos qui puisse sortir de la banalité et du cliché, un logos vivant qui puisse capter la complexité du réel, le sens des énoncés se tord, s'ébat et se débat, dans des phrases devenues « monstrueuses », car hybrides, incongrues, contradictoires. Et de ces farouches secousses, de ces convulsions, de ces combinaisons farfelues, naissent, comme autant de séries de mots croisés, des sens croisés, illogiques ou alogiques pour être toujours soumis à une logique sans rapport avec ce réel qui continue, malgré tout, à lui échapper. Les non-sens qui en résultent marquent à la fois l'ardent désir de dépasser ce blocage ou cet épuisement du logos et l'impossibilité de le faire. Le crescendo de la partie finale (comme, d'ailleurs, la structure circulaire, répétitive, de la pièce) traduit justement cet entêtement, lequel, encore que vain, et tragiquement vain, signale une attitude de résistance contre la « rhinocérite » dont souffre le langage et rappelle le fameux « Je ne capitule pas ! » de Béranger. Mais rien que cette tenace résistance signifie en fin de compte que ce véritable logos, encore qu'« interdit » ou bien, pour l'instant, toujours impossible, est pressenti et, par conséquent, doit exister. Et d'ailleurs, considéré de manière plus restreinte, il est précisément ce nouveau langage théâtral mis en œuvre par la fameuse pièce.

Bibliographie

- IONESCO, Eugène, « La Tragédie du langage », in *Notes et contre-notes*, Folio/Essais, 1991.
- BENMUSSA, Simone, *Ionesco*, Seghers, 1966.

De la solitude à la finitude chez Eugène Ionesco

Raluca BĂLĂIȚĂ
Université de Bacău

Aspects fondamentaux de sa nature inquiète, la solitude et la finitude conduisent Eugène Ionesco à une méditation profonde sur le sens de l'existence, de son existence. Une analyse de ces deux coordonnées essentielles se réalise nécessairement par une exploration de son théâtre, de ses journaux, de ses essais, de son roman, formes d'expression littéraire censées, à tour de rôle, lui permettre de *s'exprimer complètement*. Pour faire connaissance avec Eugène Ionesco l'homme, on doit faire appel à l'œuvre littéraire où se trouvent mêlés ses souvenirs, ses rêves, ses désirs, son angoisse, sa joie d'être, sa peur, sa vie tout entière. S'il a recouru à toutes ces formes d'expression, c'est qu'il a « *toujours eu envie de tout dire* »¹ et, s'il a ressenti assez souvent le besoin de revenir sur son existence, « c'est qu'il y a toujours dans ce journal interminable une "miette" manquante qui en obscurcit le sens »². Pourtant, cette *mise en scène de soi-même*, ce dévoilement incessant laissent parfois s'insinuer dans son âme la crainte d'avoir commis *une erreur fondamentale* : « L'erreur fondamentale que j'ai faite est celle-ci : au lieu de raconter des choses qui n'existent pas, je me suis mis à me raconter moi-même... »³ Il y a, chez Ionesco, une unité de la vie (vécue ou rêvée) et de l'œuvre, un mélange d'autobiographie et de fiction⁴, ce qui doit obliger le lecteur à prendre certaines précautions dans sa tentative de rétablir la vérité : « Conclusion : il faut le lire, mais avec une loupe assez puissante pour discerner la transposition, la reconstitution, le décalage, l'affabulation, l'artiste

¹ Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve: entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris, Belfond, 1966-1977, Gallimard, 1996, p. 173.

² Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, Paris, Seuil, 1990, p. 210.

³ Eugène Ionesco, *Un homme en question*, Paris, Gallimard, 1979, p. 9.

⁴ Les corrélations qui existent entre l'autobiographie et le théâtre sont directement assumées par Ionesco, dans *Notes et contre-notes* (Paris, Gallimard, 1966, p. 132), à propos de la pièce *Victimes du devoir* : « Je projetai sur scène mes doutes, mes angoisses profondes, les dialoguai ; incarnai mes antagonismes ; écrivis avec la plus grande sincérité ; arrachai mes entrailles : j'intitulai cela *Victimes du devoir* ».

n'ayant jamais prononcé le vœu d'exposer toujours la vérité matérielle des faits, mais seulement d'être le "témoin absolument objectif de (sa) subjectivité" »⁵.

1. Aux sources de l'angoisse et de la solitude

Pour Ionesco, l'enfance, c'est le paradis : « C'est bien cela le paradis, le monde du premier jour »⁶. Mais le spectacle du monde vu par les yeux de l'enfant, fait initialement de « joie... éblouissement... plénitude... »⁷, se transforme très vite en cauchemar. La courte période passée avec sa sœur au Moulin de la Chapelle-Anthenaise en Mayenne a marqué l'enfance de Ionesco. A la campagne « tout était joie et tout était présence », déclare-t-il. Ici il fait pour la première fois l'expérience de la lumière et il gardera toute sa vie cet état de grâce qu'il comparera, plus tard, dans *Antidotes*, à l'état d'illumination auquel accèdent les mystiques orientaux. Cette contrée est en dehors du temps, c'est l'équivalent du paradis où il éprouve un sentiment de plénitude qu'il retrouvera, avec nostalgie, à l'âge adulte. Le départ du jardin d'Éden constitue une *première déchirure*, une chute dans le temps qui le fait oublier ce que, enfant, il avait compris : « Je n'ai jamais retrouvé l'enfance ».⁸

Dès son bas âge, l'angoisse s'insinue dans son âme et ne le quittera plus jamais : « Je cherche dans mon souvenir les premières images de mon père. Je vois des couleurs sombres. J'avais deux ans, je crois. En chemin de fer. Ma mère est près de moi, elle a un grand chignon. Mon père est en face de moi, près de la fenêtre. Je ne vois pas son visage, je vois les épaules, je vois un veston. Soudain, le tunnel. Je crie ».⁹

Les conflits familiaux, la séparation de ses parents survenue dans sa tendre enfance et l'instabilité de la présence paternelle due au départ du père pour la Roumanie ont conduit à un véritable réquisitoire du fils contre son père. L'image du père, présentée par Ionesco dans les pages de son journal, est, avant tout, l'image du *tyran* : « Ainsi, normalement, l'image du père est favorable, bénéfique, le père c'est le guide; pour moi, le père est le monstre, le

⁵ André Le Gall, *Eugène Ionesco. Mise en scène d'un existant spécial en son œuvre et en son temps*, Paris, Flammarion, 2009, p. 49.

⁶ Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, Paris, Mercure de France, 1967, Folio Essais, p. 57.

⁷ Eugène Ionesco, *Antidotes*, Paris, Gallimard, 1977, p. 314.

⁸ Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, *op. cit.*, p. 28.

⁹ Eugène Ionesco, *Présent passé, Passé présent*, Paris, Mercure de France, 1968, p. 7.

tyran. Ainsi, Schaeffer, ainsi le boulanger, ainsi le maître de ballets, ce sont des pères, mais ce sont des tyrans ». ¹⁰ La fiction théâtrale suit l'évolution de la carrière d'Eugène Ionesco, qui a su *s'arranger avec tous les gouvernements*, accusé d'être resté un fidèle de l'Etat : « Jean : Tu as été le favori des francs-maçons, des démocrates, de la gauche, de la droite, des gouvernements nazis, de la Garde de fer, puis du régime communiste » ¹¹. Dans *Présent passé, Passé présent*, Ionesco retouche le portrait du père : « Mon père ne fut pas un opportuniste conscient, il croyait à l'autorité. Il respectait l'Etat quel qu'il fût... Pour lui, dès qu'un parti prenait le pouvoir, il avait raison. C'est ainsi qu'il fut garde de fer, démocrate franc-maçon, nationaliste stalinien. Toute opposition avait tort pour lui... » ¹². Le fils se définit, négativement, par rapport à cette image du père : « Je hais l'autorité... Tout ce que j'ai fait, c'est en quelque sorte contre lui que je l'ai fait ». ¹³

Le conflit avec son père, son abandon de la famille ont conduit à une manifestation intense de tendresse envers la mère. La perspective de la mort de sa mère lui provoque une appréhension terrible, tandis que son père lui semble « fort au point d'être immortel » ¹⁴. L'immense souffrance provoquée par la disparition objective de sa mère ne le quittera plus jamais : « Je me souviens qu'elle est morte depuis bientôt trente ans. Je vois un grand trou et j'ai le vertige et ma douleur est décuplée : depuis si longtemps tout seul, depuis si longtemps sans ma pauvre chère petite maman ». ¹⁵

Mais la peur de la mort est un sentiment dont Ionesco prend conscience très vite et qui le suivra toute sa vie durant : « J'ai toujours été obsédé par la mort. Depuis l'âge de quatre ans, depuis que j'ai su que j'allais mourir, l'angoisse ne m'a plus quitté. C'est comme si j'avais compris tout d'un coup qu'il n'y avait rien à faire pour y échapper et qu'il n'y avait plus rien à faire dans la vie ». ¹⁶ Si la mort de la mère se transforme en obsession, celle du père est tout simplement omise. Pourquoi cette omission ? Ionesco essaie de se l'expliquer : « Est-ce que parce que je ne l'aimais pas ? Non, certainement, puisque je l'aimais et puisque sa longue absence créait en moi,

¹⁰ Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, op. cit., p. 189.

¹¹ Eugène Ionesco, *Voyage chez les morts, Théâtre VII*, Paris, Gallimard, 1981, p. 28.

¹² Eugène Ionesco, *Présent passé, Passé présent*, op. cit., p. 25.

¹³ *Ibid.*, p. 23.

¹⁴ Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, op. cit., p. 27-28.

¹⁵ *Ibid.*, p. 176.

¹⁶ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, op. cit., p. 304.

en nous tous, un vide, un immense besoin, une blessure ». ¹⁷ Rêves, émotions ressenties par Ionesco au temps de l'adolescence et de la jeunesse sont transposés dans ses journaux intimes et dans les fictions théâtrales.

Chez Ionesco, la peur de la mort imminente est persistante, obsédante. La conscience de sa propre mort surgit dès l'enfance et est liée à l'écoulement du temps. Le temps n'est que la mort à venir. La perception temporelle de l'enfant correspond à un allongement des instants, une sorte de durée immobile ; le futur est une projection inaccessible à l'enfant : « Lorsqu'on me parlait de l'année prochaine, j'avais le sentiment que l'année prochaine n'arriverait jamais ». ¹⁸ Mais tout d'un coup, le présent disparaît : « Le présent avait disparu, il n'y eut plus pour moi qu'un passé et qu'un demain, un demain senti déjà comme un passé ». ¹⁹ Une fois le présent perdu, une course pour la vie se déclenche : « ...à partir du moment où le présent fut mort et qu'il a été remplacé par le temps, depuis que j'ai pris tout à fait conscience du temps, je me suis senti vieux et j'ai voulu vivre. J'ai couru après la vie comme pour attraper le temps, et j'ai voulu vivre ». ²⁰ *L'interruption définitive du présent* est accompagnée de la décomposition physique, de la mort continue du corps : « Une dent s'en va, et puis une autre. Une mèche de cheveux, puis une autre. Puis un ongle, une phalange, un doigt, la main... » ²¹ La sensation de pesanteur du monde : « Tout est un poids. Qu'est-ce qui ne me pèse pas? » ²² tout comme un état d'extrême fatigue « Fatigue. Fatigue. A bout de force. Impuissance ». ²³ transforment l'existence en un effort surhumain d'agir et de réagir, effort, pourtant, raté : « Pour certains il est si facile de vivre, ils n'ont qu'à se laisser aller. Ils glissent. Moi je dois toujours escalader des montagnes que d'ailleurs je n'escalade pas ». ²⁴

¹⁷ Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, op. cit., p. 28.

¹⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹⁹ *Ibid.*, p. 13.

²⁰ *Ibid.*, p. 14.

²¹ Eugène Ionesco, *Présent passé, Passé présent*, op. cit., p. 14.

²² Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, op. cit., p. 43.

²³ Eugène Ionesco, *Présent passé, Passé présent*, op. cit., p. 97.

²⁴ Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, op. cit., p. 39.

2. La nature inquiète

Nature essentiellement inquiète, Ionesco se définit en faisant appel à une image révélatrice, le tourbillon : « Je suis ce tourbillon. Il y a dans ce fleuve large, d'innombrables tourbillons. Dans chaque tourbillon, tourbillonnent les mêmes eaux que dans tout le reste du fleuve: eaux sales ou claires ou limoneuses ou charriant des feuilles, des plantes, des bouts de branches. [...] Les eaux, qui sont les mêmes dans chaque tourbillon du fleuve, sont comme la matière du tourbillon. Mais la forme dynamique de ce tourbillon, sa "structure", son mouvement sont différents de tous les autres: celui-ci est plus rapide, celui-là moins dangereux, celui-ci a un mouvement plus vaste, ondoyant, une autre architecture mouvante, autre rythme. Chaque tourbillon est un moi individuel ».²⁵

Assez vite, l'enfant acquiert la conscience de sa singularité et vit sa distinction d'avec les autres comme une sorte d'anomalie : « Je ne m'aimais pas depuis que je m'étais vu et depuis que j'avais compris ma séparation, depuis cette rupture, ce péché fondamental de ne pas être comme les autres, ne pas être les autres ».²⁶ Au début des années trente, le MOI devient sa *passion*, son *obsession*, un accablement, une véritable tyrannie. Le malaise qu'il ressent provient d'une coupure intérieure irrémédiable : « Je sais, je sais, on me dira que mon malaise vient du fait que je suis séparé de moi-même. [...] Séparation inconsolée d'avec la mère. Séparation inconsolée d'avec l'âme féminine (anima). Séparation inconsolée d'avec la terre. Séparation inconsolée d'avec la mort ».²⁷ Toujours en contradiction avec soi-même, la contestation, le refus, la négation sont par excellence des modalités de manifestation de son inconfort intérieur et extérieur. Sa nature trouble, sa profonde insatisfaction, son désespoir se laissent découvrir dans ses premières pages de journal insérées dans *Non* : « Le jeune négativiste, tenu pour un Gavroche de la critique, était doué d'une nature grave, habitée par le sentiment d'un continuel échec, dominé par la peur de la mort, par la quête d'une solution métaphysique jamais trouvée, par une horreur profonde pour les formes de la grégarité et vivant les angoisses d'une rare incapacité à adhérer ».²⁸

²⁵ *Ibid.*, p. 212.

²⁶ Eugène Ionesco, *Découvertes*, Genève, Skira, 1969, p. 84.

²⁷ Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, op. cit., p. 83.

²⁸ Gelu Ionescu, *La première jeunesse d'Eugène Ionesco*, in *Colloque de Cerisy sur Ionesco*, Paris, Belfond, 1980, p. 32.

Ce qui peut exorciser l'angoisse, c'est l'étonnement d'être. Et Ionesco a fait de cet étonnement la matière de sa création littéraire. Les deux tendances contraires – l'acceptation du bonheur provoqué par la présence de la lumière et l'angoisse provoquée par le pressentiment que le bonheur n'est pas définitif – l'épuisent. Si le *présent*, *l'extase de lumière* lui sont devenus inaccessibles, la recherche d'un univers nouveau est menacée par l'effondrement dans l'habituel : « J'essaye, depuis tous les jours, de m'accrocher à quelque chose de stable, j'essaye désespérément de retrouver un présent, de l'installer, de l'élargir. [...] L'habitude polit le temps, on y glisse comme sur un parquet trop ciré. Un monde nouveau, un monde toujours nouveau, un monde de toujours, jeune pour toujours, c'est cela le paradis ». ²⁹ L'inconnu le guette à tout instant : « Le Monsieur : [...] A vrai dire, en effet, j'ai peur de tout. Vous ne vous sentez pas menacé ? J'ai surtout peur s'il n'y a pas de danger. Je me demande ce qu'on nous prépare ». ³⁰ Si l'habitude est inacceptable, l'inconnu lui provoque l'angoisse, une souffrance métaphysique, la sensation d'un danger dont la source reste enveloppée de mystère : « La crainte du danger chasse l'angoisse. L'angoisse c'est le sentiment d'être entouré de mille dangers invisibles, de dangers qui ne sont pas concrets, de dangers sans figure. Il est tellement naturel de vivre dans le besoin et le danger, que l'angoisse apparaît comme la souffrance d'être frustré du danger quotidien et indispensable, mais concret, réel, visible, que l'on peut attaquer, dont on peut se défendre. L'angoisse est le danger dans la nuit ». ³¹

3. L'« étrange étranger » face à la solitude

La conscience d'avoir perdu sa mère et la sensation d'insécurité ressentie par l'enfant qui se croit abandonné dans le monde sont liées chez Ionesco à la condition d'étranger au monde. Le sentiment d'être différent, d'être un étranger parmi les autres, Ionesco l'a éprouvé à l'âge de sept ans : « A sept ans j'ai revécu le péché originel. Je me suis regardé dans la glace et j'ai vu que j'étais nu, c'est-à-dire j'ai vu que j'étais différent, que je n'étais pas comme les autres ». ³² Son double statut, Français en Roumanie, Oriental en Occident, peut expliquer sa condition d'étranger perpétuel à ce monde: « La

²⁹ Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, op. cit., pp. 13-14.

³⁰ Eugène Ionesco, *Ce formidable bordel !, Théâtre VI*, Paris, Gallimard, 1975, p. 139.

³¹ Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, op. cit., pp. 129-130.

³² Eugène Ionesco, *Découvertes*, op. cit.

comédie humaine ne m'absorbe pas assez. Je ne suis pas, tout entier, de ce monde. Je n'arrive pas à me détacher de ce monde-ci, ni de ce monde-là. Je ne suis ni ici, ni là. Hors de tout ». ³³ Il semble avoir échoué dans un espace qu'il ne reconnaît pas, de sorte qu'il n'arrive pas à s'expliquer *l'immense erreur de sa naissance* : « On a fait une faute inadmissible, colossale en me distribuant dans l'univers, dans cette société, dans ce lieu! Il est certain que, quelque part, mon absence doit étonner, doit inquiéter. Ils doivent me chercher, ils s'interrogent... » ³⁴ Incapable de s'adapter à ce monde, l'étranger ne peut trouver le langage commun qui assure le contact avec les autres : « 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 ». ³⁵

Dans *Rhinocéros*, Ionesco porte à la scène Bérenger, un individu étranger à soi-même (« Je ne suis pas habitué à moi-même. Je ne sais pas si je suis moi ») et dont la solitude est amplifiée par la société dominée par le malheur (« La solitude me pèse. La société aussi »). Responsable de tout, ayant la sensation que le monde est son affaire, Bérenger, tout comme son créateur, assume l'humanité et se dresse contre toute forme de d'agression, toute idéologie, contre le fanatisme, le conformisme. Si dans *Rhinocéros* le drame est celui de la mort d'une collectivité, dans *Le Roi se meurt* Ionesco déplace l'accent sur la solitude de l'homme face à sa propre mort. Au seuil de la mort, le roi Bérenger refuse de renoncer aux attaches qui le lient au monde. La mort des autres est acceptée et il est prêt à affronter la solitude des autres : « Que tous meurent pourvu que je vive éternellement même tout seul... » ³⁶ Face au vieillissement, le Roi a besoin de quelqu'un pour l'initier au dernier voyage. L'initiation à la mort se réalise par étapes, qui sont des étapes de la renonciation. C'est la reine Marguerite qui l'aide à renoncer à sa peur, à son désir de survivre, à sa tristesse, à ses souvenirs.

Le roman *Le Solitaire* est l'histoire d'un homme qui ne peut pas mener une vie paisible ; il coupe presque tous les liens avec l'extérieur et s'habitue à vivre seul. Pourtant, il est « trop peu confiant pour essayer de vivre

³³ Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, op. cit., p. 39.

³⁴ *Ibid.*, pp. 59-60.

³⁵ Eugène Ionesco, *Présent passé, Passé présent*, op. cit., p. 189.

³⁶ Eugène Ionesco, *Le Roi se meurt, Théâtre IV*, Paris, Gallimard, 1966, p. 36.

[sa] vie, comme on dit, ou pour faire ou refaire [sa] vie ». ³⁷ Il commence à se poser des questions insolubles. L'incapacité de « concevoir l'inconcevable » devient obsessive et déclenche l'angoisse: « Le malaise d'être et l'ennui, malgré moi, malgré ma philosophie simple et rudimentaire, l'ennui et le malaise m'avaient gagné, avaient pénétré en mon être contre moi, malgré moi-même, malgré le bouclier de la non-pensée ». ³⁸ La solitude est parfois difficile à endurer: « Mais je ne pouvais supporter non plus la solitude ». Alors, c'est l'ennui qui « *gagne son âme* »: « L'ennui est pire que l'angoisse, c'est même le contraire, quand on est angoissé on ne s'ennuie plus; je passais comme ça de l'ennui à l'angoisse, de l'angoisse à l'ennui ». ³⁹ Le solitaire ionescien oscille entre isolement et solitude absolue; son drame provient de son incapacité de renoncer aux autres, parce qu'il ressent toujours le besoin de les appeler, de croire à leur existence: « D'habitude on n'est pas seul dans la solitude. On emporte le reste avec soi. On est isolé, l'isolement n'est pas la solitude absolue, qui est cosmique, l'autre solitude, n'est que sociale. Dans la solitude absolue, il n'y a plus rien d'autre ». ⁴⁰ Pourtant, il veut « compter surtout sur l'ailleurs » car « c'est l'ailleurs qui est vrai », bien qu'il ne puisse s'empêcher de « compter avec les gens »: « Il faut tout de même compter avec les gens. Ils existent puisqu'ils m'ennuient quand ils se mêlent de mes affaires. Cela suffit pour que je décroche et que je retombe parmi eux. Ils vous tirent hors de la réalité, ils vous enferment dans la leur. Dans leur façon de voir plutôt. On adopte leur optique. On s'aperçoit qu'on doit compter avec les autres. Je ne peux pas ne pas tenir compte d'eux, c'est évident, mais je veux compter surtout sur l'ailleurs. C'est l'ailleurs qui est vrai ». ⁴¹ La même idée, Ionesco l'exprime dans *Ce formidable bordel* qui est une mise en scène du roman. Il y a pourtant une différence: si le solitaire soliloquait tout le long du roman, le héros de *Ce formidable bordel* ne parle jamais. Ionesco se rend compte qu'il n'est pas tout à fait seul, il y a les autres solitaires de son espèce: « en réalité, je ne suis pas seul ». ⁴² Par rapport à d'autres personnages de Ionesco, qui n'ont pas à proprement parler d'existence, le solitaire ne sombre pas dans le néant, car il est à même de percevoir la manifestation

³⁷ Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, Paris, Mercure de France, 1973, 15.

³⁸ *Ibid.*, pp. 27-28.

³⁹ *Ibid.*, p. 91.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 69.

⁴¹ *Ibid.*, p. 99.

⁴² Eugène Ionesco, *Antidotes*, p. 12.

divine qui, pour un instant, devient certitude. Les deux visions extatiques que le personnage a à la fin du roman (l'arbre de la cour de son immeuble dont il cueille trois fleurs immaculées, tout comme la disparition des murs accompagnée de l'apparition de l'échelle d'argent « suspendue à un mètre du sol » qui donne accès à un jardin de lumière) correspondent à une irruption du miracle et lui donnent le sentiment de plénitude. Même si elles s'estompent, le personnage gagne la paix de son âme : « Quelque chose de cette lumière qui m'avait pénétré resta. Je pris cela pour un signe ».43 Cette présence sensible de la divinité dans le réel est un signe que le sacré existe encore. La quête mystique n'est possible qu'en dehors du monde: « Cette manifestation du sacré donne rétrospectivement une dimension d'ascèse à l'enfermement de cet homme "solitaire", qui lentement a fait le vide en lui ».44

Dans *La soif et la faim*, Ionesco avait porté à la scène la même vision paradisiaque. Cette pièce est l'histoire de la quête solitaire de Jean, incapable de trouver le chemin, empêché par ses désirs contradictoires. *La fuite, le rendez-vous et les messes noires* de l'auberge sont les étapes de cette quête. Si sa femme accepte le vieillissement, la mort (« cela se fait si doucement... si doucement... insensiblement... et puis, si c'est le sort commun, il faut accepter »), si elle croit au salut, Jean refuse de se résigner. Marie-Madeleine rappelle les deux reines du *Roi se meurt* qui préparent le roi Bérenger à la mort. Menacé par l'asphyxie, Jean part à la recherche de ce dont il a soif et faim, de ce quelque chose qu'il ne peut même pas nommer, mais les chemins s'effacent devant lui. A la fin de la pièce, Jean a lui aussi une vision extatique: la vision de lumière lui apparaît, le jardin lumineux où il reconnaît sa femme et sa fille. Jean constate son échec et apprend que sa peine durera à l'infini, car il n'a pas compris que tout pouvait être lumière, grâce, amour. Esprits inquiets, ces personnages adoptent la solitude afin de lutter contre l'indifférence des autres, contre l'inertie dans le conformisme, contre la finitude de la condition humaine.

Dans la vision de Ionesco, l'homme n'est seul que dans l'extra-social: «C'est là où l'homme est profondément seul. Devant la mort, par exemple».45 Ionesco confirme que l'individu est le produit d'une société où chacun représente un cas particulier: « C'est un cliché de dire "personne ne ressemble à personne". C'est une vérité. C'est aussi vrai que d'affirmer que

43 Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, p. 204.

44 Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, p. 192.

45 Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 193.

“chacun ressemble à tout le monde”. C’est là la vérité contradictoire de l’homme ». ⁴⁶ Ionesco n’accepte pas des catégories telles que « humanité » ou « société » pour représenter l’individu ou la collectivité: « L’humanité n’existe pas. Il y a des hommes. La société n’existe pas, il y a des amis ». ⁴⁷

Ionesco voit dans la société une collectivité où il y a quelques dominants et une foule dominée, les premiers obéissant inconsciemment à leurs « instincts de vouloir être dominants », à la différence des hommes libres qui « ne sont pas dominés, ne sont pas dominants ». La société n’exclut pourtant pas la soif de l’absolu qui a pour symboles « *le ciel, la liberté, le miracle, le paradis perdu à retrouver, la paix, le dépassement de l’Histoire* ». Cette tendance traduit le désir de purifier le monde, de le réintégrer métaphysiquement. Tout le théâtre ionescien surprend l’image de l’individu et de la société. Dans *Journal en miettes*, l’auteur déclare à propos de *La Cantatrice chauve* qu’elle surprend une atmosphère sociale qui a déjà résolu les problèmes administratifs, économiques, politiques et où « les problèmes fondamentaux peuvent surgir ». ⁴⁸ Ionesco est d’avis que le théâtre ne peut pas faire abstraction de l’univers social. Intéressé par la complexité de la condition humaine, Ionesco prend en considération les deux facettes du problème: le social et l’extra-social. Les rapports qui existent entre ses personnages (rapports de voisinage, rapports entre les époux, etc.) sont des rapports sociaux. Au fait, l’individu ne peut pas être tout à fait seul, il a besoin de l’Autre. L’homme n’est profondément seul que lorsqu’il se place hors du social: devant la mort, devant la quête de son identité ou devant la quête de la divinité.

4. La solitude et l’invasion de la matière

La nostalgie de la lumière de l’enfance fait naître l’angoisse des ténèbres et de la pesanteur: « ...la légèreté se mue en lourdeur; la transparence en épaisseur; le monde pèse; l’univers m’écrase [...], la matière remplit tout, prend toute la place, anéantit toute la liberté sous son poids, l’horizon se rétrécit, le monde devient un cachot étouffant ». ⁴⁹

Une fois terminée la période de bonheur à la Chapelle-Anthenaise, la

⁴⁶ Eugène Ionesco, *Présent passé, Passé présent*, p. 211.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁸ Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, p. 48.

⁴⁹ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, pp. 226-228.

terre, symbole de création, devient stérile, sans vie, accablante, elle se transforme en boue: « Pour moi, la terre n'est pas nourricière, elle est la boue, elle est la décomposition, elle est la mort qui m'épouvante ». ⁵⁰ Chez Ionesco, la perception profonde de la sensation de solitude est concrétisée par la pression effrayante de la matière, par la prolifération maligne de la substance. Les personnages de ses pièces : *Les Chaises*, *Le Nouveau locataire*, *Amédée ou comment s'en débarrasser* sont des « solitaires », prisonniers d'une matière qui étouffe ; de la lutte avec cette matière agressive ils sortent vaincus.

5. *Ecartelé entre l'horreur de vivre et l'horreur de mourir*

Séparé de lui-même, l'écrivain ne réussit pas à établir un contact avec ce monde où tout « tourne infailliblement au dérisoire ou au burlesque, au pénible ». Tout n'est qu'apparence de lumière, la réalité est irréaliste, la menace d'effondrement dans l'abîme le guette à chaque instant. Ionesco reste un étranger à lui-même et au monde : « Je n'ai jamais réussi à m'habituer tout à fait à l'existence, ni à celle du monde, ni à celle des autres, ni surtout à la mienne » ⁵¹. Assailli de remords, de souffrance, il assiste, lucide, à la tragédie de ce spectacle en tant que spectateur ou en tant que figurant impuissant. Il se sent dépaysé, arraché à une dimension perdue qu'il a beau chercher ; tout lui manque: « Moi, tout m'écorche. Je ne suis jamais chez moi. On dit que j'ai un caractère épouvantable, mais je ne suis pas fait pour ça. Ou plutôt, je sens profondément que ma condition d'être dans le monde est absolument inadmissible » ⁵². Incapable de comprendre quoi que ce soit, menant une existence dominée par le malaise, voué au vide de l'absurde et à la séparation douloureuse d'avec soi-même, l'écrivain s'interroge sur l'autorité suprême du « régisseur » du monde: « Si l'univers ne m'appartient pas, à qui appartient-il? Si je n'en suis pas le maître, pourquoi ne le suis-je pas, comment se fait-il que l'univers ne soit pas moi, pourquoi est-il autre chose, d'un côté il y a moi, de l'autre côté tout le reste. Tout est autre, moi-même je me sens autre: ces pensées sont aussi autres, puisqu'elles m'accablent » ⁵³. Pourtant, il constate qu'il lui arrive de vivre : « Je vis malgré tout » et d'écrire : « Le théâtre - le mien

⁵⁰ Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, p. 189.

⁵¹ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 224.

⁵² Eugène Ionesco, *Présent passé, Passé présent*, p. 143.

⁵³ Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, p. 43.

-, est, le plus souvent, une confession ». ⁵⁴ Il n'abandonne pas son unique projet : « Traduire l'in vraisemblable et l'insolite, mon univers ». L'*insolite* lui apparaît parfois « épouvantable... réaliste... un cauchemar réaliste ». L'étonnement d'être s'évanouit assez vite dans l'habituel, l'évanescence laisse la place à la lourdeur, la présence au vide, la transparence à l'opacité, la lumière aux ténèbres : « ...lorsque [...] je me réveille, à moi-même et au monde et que je prends ou que je reprends conscience soudainement, que je suis, que j'existe, qu'il y a quelque chose qui m'entoure, des sortes de choses, une sorte de monde et que tout m'apparaît insolite, incompréhensible et que m'envahit l'étonnement d'être. Je plonge dans cet étonnement. L'univers me paraît alors infiniment étrange, étrange et étranger ». ⁵⁵

Ionesco a une vision tragique de l'existence. « L'appel du néant » et « la peur du néant » ont constitué ses angoisses permanentes. Mais Ionesco a toujours essayé d'échapper à l'obsession de la mort, à la menace de l'histoire sur les individus, il a toujours essayé de « remplir le vide avec de l'être ». La véritable tragédie de l'absence absolue est la pièce *Les Chaises* où le monde s'avère illusoire, tout comme les destinataires des chaises. Les commentaires de Ionesco sur *Les Chaises* constituent un discours du désespoir : « Par le moyen du langage, des gestes, du jeu, des accessoires, exprimer le vide. Exprimer l'absence. Exprimer les regrets, les remords. Irréalité du réel. Chaos originaire. Les voix, à la fin, bruit du monde, rumeurs, débris de monde, le monde s'en va en fumée, en sons et couleurs qui s'éteignent, les derniers fondements s'écroulent ou plutôt se disloquent ». ⁵⁶ L'obsession du néant est concrétisée aussi dans la pièce *Amédée ou comment s'en débarrasser*, où l'objet théâtral que Ionesco met sur la scène peut être l'expression d'un univers de l'absence : « La pierre c'est le vide. Les murs, le vide. Il n'y a rien... il n'y a rien... » ⁵⁷

Une forme plus concrète du néant, le mal, est la seule force qui gouverne ce monde : « Le mal reste, c'est avec cela qu'il faut vivre ». ⁵⁸ Le mal s'empare du monde et annule toute promesse de bonheur ; on ne peut rien faire « contre la haine froide, et l'obstination, contre l'énergie infinie de cette

⁵⁴ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 226.

⁵⁵ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 193.

⁵⁶ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 268.

⁵⁷ Eugène Ionesco, *Amédée ou comment s'en débarrasser*, *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1954, p. 266.

⁵⁸ Eugène Ionesco, *Présent passé, Passé présent*, p. 14.

cruauté absolue, sans raison, sans merci ». ⁵⁹ Le « tueur sans gages » se laisse aller à « l'action magique de l'acte de tuer » : « On aime les tueurs. Et si on plaint les victimes, c'est pour les remercier de s'être laissé tuer ». ⁶⁰

Ionesco se lève contre l'ignorance, l'indifférence, le crime. Il est incapable d'accepter cette atmosphère d'enfer terrestre où l'indifférence s'installe comme « un autre mur, celui de l'aveuglement ». La pièce *Jeux de massacre* est la réaction de Ionesco contre tous les maux *sans raison* qui envahissent la « cité radieuse », à cause de l'indifférence des gens qui « se mettent à mourir », leur mort étant provoquée par « un mal qui revient cycliquement, rarement, mais cycliquement ». Aucune action, aucune tentative d'y échapper, rien ne peut les guérir de cette épidémie qui a contaminé tout l'univers, qui les a fait plonger dans une solitude absolue et qui annihile la puissance de l'amour : « La vue du mal elle-même peut contaminer ». Mais, chez Ionesco, la vision de la mort est toujours intimement liée à l'appétit de la vie : « J'ai été torturé, je le suis, à la fois par la crainte de la mort, l'horreur du vide, et par le désir ardent, impatient, pressant de vivre. Pourquoi veut-on vivre, que veut dire vivre [...] On n'arrive pas à vivre. Ce vouloir ne veut rien dire ». ⁶¹ L'angoisse provoquée par le choix impossible qu'il doit faire entre l'attente du néant et le néant, entre « la volonté de ne pas exister » et « la soif d'exister » transforme sa vie en « malaise, mauvaise conscience, culpabilité ». Il se trouve dans la situation de «quelqu'un que l'on pend, qui veut et ne veut pas que l'on coupe la corde parce que sous lui, il y a un pal». ⁶²

« Ecartelé entre l'horreur de vivre et l'horreur de mourir », Ionesco préfère pourtant craindre la mort ou la vieillesse, c'est-à-dire vivre. L'obsession de la mort, « cette angoisse de tous les instants », laisse la place à un compromis : « En somme, je veux à la fois être et mourir. Être mort vivant. Comme tout le monde ». ⁶³ Ionesco écrit dans *Notes et contre-notes* : « Plus je vis, plus je me sens lié à la vie, évidemment ». ⁶⁴ Le monde, il s'y est habitué, mais il faut apprendre à défaire les liens accumulés pendant toute une vie, à *défaire un à un tous les nœuds* : « Pouvoir mourir sans haine, pouvoir me

⁵⁹ Eugène Ionesco, *La Photo du colonel, Printemps 1939, Les Débris du souvenir, Pages de Journal*, Paris, Gallimard, 1962, p. 39.

⁶⁰ Eugène Ionesco, *Présent passé, Passé présent*, p. 57.

⁶¹ Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, pp. 55-56.

⁶² Eugène Ionesco, *Présent passé, Passé présent*, p. 121.

⁶³ Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, p. 89.

⁶⁴ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 329.

séparer de ce monde, avec mélancolie, en restant ami comme on se sépare de la femme qui vous a fait souffrir mais pour laquelle nous n'avons pas de rancune ». ⁶⁵ Il faut apprendre à exister dans le voisinage certain de la mort : « Avant d'apprendre à ni vivre ni mourir, le problème est pour moi d'apprendre d'abord à mourir ». ⁶⁶ Mais l'angoisse qui naît de la désintégration, de la dégradation est plus puissante que la présence de la lumière : « Et tout d'un coup, ou plutôt petit à petit... non plutôt subitement, je ne sais pas, je sais seulement que tout était redevenu gris ou pâle ou neutre. Ce n'était plus que le jour de tous les jours, une lumière naturelle ». ⁶⁷ Il ne lui reste que le pays du rêve, où la mort serait bannie : « Il me faut l'air de la montagne, quelque chose comme la Suisse, un pays hygiénique où personne ne meurt. Un pays où la loi vous interdit de mourir. Quand on entre dans ce pays, on vous fait signer une déclaration. On promet de ne pas mourir et on signe. Interdiction de mourir. Si on essaye, on a une amende et la prison. De cette façon, on est bien obligé d'exister ». ⁶⁸ Mais le rêve s'évanouit, la lumière disparaît, le vide et l'automne sans fin s'installent irréversiblement : « Il se fit en moi une sorte de vide tumultueux, une tristesse profonde s'empara de moi, comme au moment d'une séparation tragique, intolérable.[...] Et depuis, c'est le perpétuel novembre, crépuscule perpétuel, crépuscule du matin, crépuscule de minuit, crépuscule de midi. Finies les aurores! » ⁶⁹

6. Quête et attente intermittentes

L'individu se sent d'autant plus seul que Dieu est absent. Une « certaine insuffisance métaphysique » l'empêche de croire à son existence, mais il n'a pas « tout à fait coupé les ponts avec Dieu » ⁷⁰ Toute sa vie durant, Ionesco n'a cessé de chercher la divinité. Oublié par Dieu, l'homme tout seul, l'étranger inadapté n'aurait qu'une dernière chance: la quête mystique. La nostalgie du paradis lui donne l'espoir de retrouver « le jardin illimité » de la lumière: « C'est le paradis que je veux retrouver. Comment peut-on vivre autrement qu'édéniquement? Vivre autrement n'est pas admissible. Je n'aime

⁶⁵ Eugène Ionesco, *Présent passé, Passé présent*, p. 79.

⁶⁶ Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, p. 74.

⁶⁷ Eugène Ionesco, *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1958, p. 130.

⁶⁸ Eugène Ionesco, *Théâtre IV*, p. 97

⁶⁹ Eugène Ionesco, *Théâtre II*, p. 130.

⁷⁰ Eugène Ionesco, *Présent passé, Passé présent*, p. 59.

que l'installation confortable et définitive ».71 Mais l'harmonie originaire à laquelle il aspire se dissout et l'inquiétude transforme l'éden en enfer: « Puisque le monde n'est pas un paradis, il ne peut être qu'un enfer, à moins d'avoir aboli les désirs. Où il y a désir, il y a échec du désir, insatisfaction, enfer. Qui ne désire pas tout, même s'il ne sait pas qu'il ne désire pas tout ».72 L'expérience de la lumière, du miracle déclenche dans son âme un sentiment d'euphorie, d'harmonie, de liberté, de joie intense, de félicité inexplicable. Egaré dans une vie léthargique, Ionesco n'a jamais cessé d'aspirer à la dimension perdue. Il se trouve pourtant partagé entre deux forces opposées: l'attente et la quête de cette dimension de l'absolu: « Nous sommes comme Cendrillon qui vit dans l'attente d'une transfiguration du monde, qui vit dans l'attente de quelques heures de fête fastueuse, glorieuse, le reste du temps nous sommes là en haillons, dans les cabanes sales de la réalité. C'est comme si on vivait dans une léthargie profonde ».73 L'espoir, l'attente animent son existence: « Je suis toujours dans l'attente d'un changement favorable: de tous les camps se trouvant en présence, je n'en ai choisi aucun. Je suis dans la situation de quelqu'un qui voulait gagner le gros lot sans avoir acheté un billet de loterie ».74 Toujours en proie aux doutes et aux interrogations, Ionesco a attendu un signe de grâce: « J'ai dormi, j'ai perdu mon temps; et mon temps m'a perdu. Peut-être, il n'est jamais trop tard? Il peut venir encore. Je l'attends. Il peut surgir à la dernière heure, à la dernière minute, à la dernière seconde ».75 L'expérience de la lumière laisse deviner chez Ionesco une foi profonde, une foi qui subsiste à ses hésitations, ses incertitudes, ses inquiétudes, ses craintes. Il y a chez lui le sentiment d'une présence: « ... j'ai senti ou j'ai cru sentir à ce moment-là que Quelqu'un me tenait dans sa main, que nous n'étions pas perdus ».76 Ce bref état de plénitude laisse à Ionesco le souvenir d'un manque: « Quelque chose manquait. Je croyais avoir vécu l'essentiel, mais l'essentiel de l'essentiel n'y était pas ».77

71 Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, p. 105.

72 *Ibid.*, p. 107.

73 Eugène Ionesco, *Présent passé, Passé présent*, p. 234.

74 Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, p. 39.

75 Eugène Ionesco, *La Quête intermittente*, Paris, Gallimard, 1987.

76 Eugène Ionesco, *Un Homme en question*, Paris, Gallimard, 1979, p. 22.

77 Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, p. 33.

7. Insurgé contre la finitude

Au monde saisi dans sa virginité s'oppose la finitude, le conflit perpétuel avec les limites de toute nature. Ionesco se révolte tout d'abord contre son individualité, la première limite de la finitude. Ame incessamment agitée, Ionesco éprouve un besoin profond de tout comprendre, bien qu'il soit conscient de sa limitation, de son aliénation. Cette tendance à tout concevoir impose à l'écrivain une attitude de révolte devant l'impossibilité de sa condition: « C'est la condition de notre existence que je trouve inadmissible. C'est d'être sur terre qui n'est pas admissible. C'est de ne pas pouvoir comprendre qui est inadmissible, et, nous ne pouvons comprendre puisque la finitude nous caractérise ». ⁷⁸ L'état du monde et la condition humaine sont réellement inexplicables, inadmissibles, unimaginables : « ...je sens profondément que ma condition d'être dans le monde est absolument inadmissible... » ⁷⁹. Toute sa vie, Ionesco continuera de se souvenir du paradis perdu: « Aujourd'hui encore, depuis si longtemps, depuis tant d'années, la nostalgie absolue m'éprouve parfois... » ⁸⁰ Les courts moments de joie, de confiance dans la création de Dieu, s'estompent pourtant à l'ombre des « regrets terrestres ». L'angoisse effrayante s'installe à nouveau, brutalement : « J'ai vécu dans l'angoisse ou dans l'oubli de l'angoisse, mais avec l'angoisse sous-jacente ». ⁸¹

Son aveu suprême : « Je ne comprends pas » n'annule pas l'existence d'un sens auquel, aveuglé, il n'a pas (encore) accès. Ionesco sait que le paradis suppose l'acceptation de la limite, mais ne peut s'empêcher de se révolter, de nier, de ne pas se soumettre aux lois d'un monde fragile, éphémère, précaire. L'écrivain ne peut accepter la finitude, tout comme il ne croit pas à l'infini qui est « inconcevable »: « Un univers fini est imaginable, inconcevable. Un univers infini est imaginable, inconcevable. Sans doute, l'univers n'est ni fini ni infini, finitude et infini n'étant que des façons humaines de penser ». ⁸² Incapable d'imaginer le fini, tout comme l'infini, parce que sa nature lui interdit de les concevoir, le solitaire aboutit au refus de toute pensée: « Surtout, ne pensons pas. Ne pensons à rien. Ne jugeons de rien ». ⁸³ Mais le

⁷⁸ Eugène Ionesco, *Présent passé, Passé présent*, p. 87.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 143.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 234.

⁸¹ Eugène Ionesco, *La Quête intermittente*, p. 12.

⁸² Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, p. 34.

⁸³ Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, p. 27.

malaise et l'ennui s'insinuent dans son être malgré lui, « malgré le bouclier de la non-pensée ». A l'impossibilité de concevoir quoi que ce soit s'ajoutent d'autres limites: « les instincts » et « les réflexions possibles à courte portée », car « nous sommes agis, nous n'agissons pas ». ⁸⁴

Le mur, expression de la solitude la plus affreuse, exprime aussi « la limite infranchissable » de son être humain. Ionesco a le sentiment qu'il y a un « ailleurs au-delà des murs qu'il s'agit de retrouver ». ⁸⁵ Il constate sa finitude, son incapacité de connaître, mais il ne peut pas les admettre. La névrose, le mal ont leurs origines dans l'impossibilité de se résigner à cette finitude. Pourtant, il sait qu'il faut devenir conscient de l'existence du paradis au-delà du mur; incapable d'y croire, il en souffre : « Lui... Cela... L'Inconnu... » ⁸⁶. Si ce n'est pas le mur qui lui interdit le désir de connaître, c'est le gouffre qui s'ouvre à ses pieds et il a le vertige. Le mur et le gouffre sont les symboles de la finitude, provoquant l'un la nausée, l'autre le vertige. Cherchant à trouver l'instance qui surhausse ces murs impénétrables, l'écrivain fait une découverte étonnante: « Ces murs qui s'élèvent, ces murs impénétrables que je m'acharne à vouloir trouser et abattre ne sont peut-être que la raison. La raison a élevé ces murs pour nous préserver du chaos. Car derrière ces murs, c'est le chaos, c'est le néant. Il n'y a rien derrière les murs. Ils sont la frontière entre ce que nous avons réussi à faire de ce monde et le vide ». ⁸⁷

Expression de la finitude, l'univers clos d'Eugène Ionesco prend des formes distinctes: chambre, cage, prison : « Je tourne en rond dans ma cage, derrière les barreaux, comme un fauve ». ⁸⁸ C'est un espace qui génère et entretient les angoisses des personnages dont le devenir n'est qu'apparent, étant livrés à la solitude, au vide. Parmi les pièces de Ionesco, *La soif et la faim* occupe une place à part pour l'image de la limite. Elle nous révèle la première forme, fondamentale, de prison: « La vraie prison, c'est l'aliénation de l'esprit. [...] Il reste dans votre conscience des arrière-pensées, de vieilles habitudes qui s'accrochent à vous: systèmes, doctrines, dogmes, mythes, tics, automatismes mentaux qui vous accablent. [...] Elles sont têtues, les idées acquises ». ⁸⁹

⁸⁴ Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, p. 76.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 90.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 178-179.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 84.

⁸⁹ Eugène Ionesco, *Théâtre IV*, pp. 159-160.

Pourtant, la prison devient abri: « Abattre un mur c'est risqué; de toute façon il faudrait en élever un autre plus loin. Ça recule insensiblement la limite. Les murs nous mettent à l'abri de l'inconnaissable, du chaos. C'est une façon de parler. Nous avons ici l'inconnaissable et le chaos. Mais c'est un chaos qui nous est devenu familier, auquel nous sommes habitués. Alors, je crois avoir mis un peu d'ordre, alors je crois le connaître ». ⁹⁰ La maison, la chambre, dans le théâtre de Ionesco sont les expressions scéniques, perceptibles de la finitude ; beaucoup de personnages ionesciens s'y abritent, oubliant « le secret du geste libérateur » ⁹¹. Ce refuge est évidemment précaire; il y a l'angoisse, le mal, le néant, la mort. Mais il y a aussi l'*éblouissement d'exister, le miracle du monde* ; il se donne pour tâche de « faire entendre notre cri d'angoisse à Dieu et aux hommes, faire savoir que nous avons existé » ⁹².

Bibliographie

- IONESCO, Eugène, *Théâtre I*, Gallimard, Paris, 1954.
IONESCO, Eugène, *Théâtre II*, Gallimard, Paris, 1958.
IONESCO, Eugène, *La Photo du colonel, Printemps 1939, Les Débris du souvenir, Pages de Journal*, Paris, Gallimard, 1962.
IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966.
IONESCO, Eugène, *Théâtre IV*, Paris, Gallimard, 1966.
IONESCO, Eugène, *Journal en miettes*, Paris, Mercure de France, 1967.
IONESCO, Eugène, *Présent passé, Passé présent*, Paris, Mercure de France, 1968.
IONESCO, Eugène, *Découvertes*, Genève, Skira, 1969.
IONESCO, Eugène, *Le Solitaire*, Paris, Mercure de France, 1973.
IONESCO, Eugène, *Antidotes*, Paris, Gallimard, 1977.
IONESCO, Eugène, *Un homme en question*, Paris, Gallimard, 1979.
IONESCO, Eugène, *Théâtre VII (Voyages chez les morts, thèmes et variations)*, Gallimard, Paris, 1981.
IONESCO, Eugène, *Entre la vie et le rêve: entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris, Belfond, 1966-1977, Gallimard, 1996.

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 132-133.

⁹¹ Eugène Ionesco, *Présent passé, Passé présent*, *op. cit.*, p. 237.

⁹² Eugène Ionesco, *Antidotes*, *op. cit.*, p. 334.

IONESCU, Gelu, *La première jeunesse d'Eugène Ionesco*, in *Colloque de Cerisy sur Ionesco*, Paris, Belfond, 1980.

LE GALL, André, *Eugène Ionesco. Mise en scène d'un existant spécial en son œuvre et en son temps*, Paris, Flammarion, 2009.

Ionesco ou la « tragédie du langage »

Iulian POPESCU
Université « A.I. Cuza » Iași

J'avoue que je ne me suis jamais intéressé de près à Ionesco. Les cours que j'ai suivis jadis, la lecture de certaines de ses pièces, de ses notes, de ses confessions, de quelques ouvrages, études ou articles choisis parmi ceux, si nombreux, qui lui ont été dédiés ont suffi pour installer dans mon « horizon d'attente » les « stéréotypes » de l'absurde ionescien : l'impasse dialogique, l'insolite mélange de burlesque et de tragique, la déréliction de l'individu et l'obsession de la mort, les angoisses de la décrépitude, la déliquescence et la marche accélérée des personnages se dirigeant vers le gouffre néantescue, etc. Comme chacun de vous, j'ai comparé toujours Ionesco avec Beckett et, même si mes analogies sont superficielles, j'ai identifié chez les deux les traits qui les rapprochent et qui, sans doute, vous sont bien connus. Et pareil à vous, dans mes lectures occasionnelles, j'ai pu identifier dans les textes de Ionesco les traces de Caragiale, de Urmuz ou de Tzara.

Je me rends cependant compte que Ionesco n'a jamais été dans mon esprit un engramme passif et je pourrais mettre cela au compte d'une obsession commune, bien que traitée différemment : l'obsession du langage.

Pour Ionesco, celle-ci est l'une des obsessions majeures, qui domine ses anti-pièces et qu'il y affiche de façon troublante. Pour celui qui s'occupe positivement de l'analyse du langage, le discours théâtral de Ionesco étale fréquemment, et de façon exemplaire, ces cas limites où la phrase bute contre l'illogisme du paradoxe, où le mot éculé par l'usage perd sa force référentielle, où le discours agonisant, tautologique, redondant à l'extrême met à nu la mécanique logogénique, pour se dissiper finalement dans des bribes hétérogènes.

J'ai donc réfléchi souvent à ce type de discours en y glanant même des exemples. Les facéties géniales de cet auteur m'ont confirmé que l'absurde, chaque fois qu'il s'y installe, est engendré premièrement par un « défaut de discours », plus exactement par une conjoncture où la décrépitude du

langage, la mise en cause de la « systématique » linguistique entraînent le dérèglement de la communication intersubjective et par là même portent atteinte au moi individuel, à la cohérence du groupe social et aux principes du réel.

La Cantatrice chauve, avec ses « ca(s)cadés » de clichés, truismes, lapalissades, illogismes et paradoxes sémantiques, *La Leçon* par sa « philologie criminelle », *Les Chaises*, par ses interlocuteurs invisibles ou - symbole extrême de l'impasse communicationnel – par son « orateur » sourd-muet, illustrent parfaitement la composante sinon la *condition* langagière de l'absurde ionescien. Je pourrais résumer cette situation par une seule phrase : *là où le dialogue ne s'installe pas, le Moi est mis en cause.*

Le thème de l'aliénation comme tare de la modernité y est évident. Ce n'est pas par hasard que ceux qui réfléchissent sur le monde contemporain - tels Lipovetsky¹, Baudrillard² ou même un gourou des finances comme Soros³ - parlent du caractère stéréotype, superficiel de la communication dans une société où l'individu s'isole, se retire de l'*agora*, à mesure que la civilisation s'avance et que les progrès techniques et technologiques – la mécanisation, l'automatisation, les moyens, les supports ou les services informatiques de toutes sortes – rendent la vie plus commode : une société où, quelque paradoxal que cela puisse paraître, l'excès d'information, l'agressivité des médias contribuent à rendre l'interaction socialisante schématique, conventionnelle, mimée par des clichés et des habitudes verbales, par des sourires professionnels et des gestes répertoriés, comme si tout fonctionnait sous une dominante phatique.

En fait, cet individualisme exacerbé se dirige finalement contre celui qui l'engendre, contre l'individu même, contre cet être qui ne saurait *être* sans communiquer. Il faudrait expliquer cette affirmation un peu brusque et péremptoire. Aussi ferai-je appel à quelques arguments empruntés à la linguistique.

En effet, la linguistique révèle un processus essentiel à la mécanique du langage, inséparablement lié à l'*idéogénèse* et à la *morphogénèse* qui, à leur tour, fixent la *sémantèse* notionnelle. En empruntant un terme à Damourette et Pichon, nous allons garder pour ce processus le nom de *personnaison* : il rend la *sémantèse* - c'est-à-dire « l'expérience que le moi

¹ v. Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Gallimard, Paris, 1983 ; *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004 (avec Sébastien Charles) ; *Le bonheur paradoxal. Essai sur la société d'hyperconsommation*, Paris, Gallimard, 2006.

² v. Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

³ v. G. Soros, « L'ennemi, c'est le capitalisme », in *Le Nouvel Observateur*, 30 janvier 1997.

acquiert de l'univers auquel il est affronté »⁴ - dépendante de la « catégorie de la personne » telle qu'elle est représentée et qu'elle fonctionne dans l'esprit humain.

Les représentants de la psychomécanique du langage, bien que le terme ne soit pas de leur invention, décrivent la *personnaison* de la façon suivante : selon eux, au cours de la progressive hominisation, il arrive un moment où l'individu dit *Je*, en réalisant ainsi, de façon lucide, l'idée de *Soi*. A ce moment-là, à part le fait qu'il se place d'emblée dans un temps de l'histoire – il le crée même, on dirait –, cet individu se situe en position de « sujet connaissant ». Pourtant, la seule modalité de connaître le *Hors-moi* qui dorénavant s'étend devant lui, c'est d'y créer une autre personne, similaire à soi-même : *Tu*. En effet, nul ne saurait *penser*, s'il ne *se pense* en même temps, c'est-à-dire si la pensée, puisque réfléchie, ne s'installe devant elle-même en se disant *Tu*. Au moment même où je rédige cette intervention, j'ai devant moi un préopinant abstrait, mon propre *Moi* qui me dit *Tu* (« Tu ferais mieux de te taire ! », me chuchote-t-il). Sans instituer ce double, la pensée et, évidemment, la connaissance sont impossibles. Mais les choses ne s'arrêtent pas là, puisque la connaissance vise ce qui se place concrètement au-delà ou autour de cette corrélation subjective, *Je-Tu*. C'est pourquoi la présence d'une troisième personne y est absolument nécessaire : tout élément du réel, soumis à la connaissance et hypostasié par celle-ci, contient comme essence identitaire et catalytique une troisième personne, un *Il*, en fait le *moi* abstrait d'une « personne cardinale » (G. Guillaume), une personne de *langue* (vs. *de langage*), un *tiers* sans lequel toute prédication serait impossible⁵.

Ainsi, ce principe épistémologique qui stipule que le monde est subjectif et objectif à la fois y trouve-t-il encore un argument, car, selon la perspective que nous venons de résumer, l'univers humain serait en partie résultat d'une anthropo-logogénèse.

Cependant, un autre aspect nous préoccupe ici : la *personnaison*, dont dépendent autant l'idéogénèse que la morphogénèse, assure au langage la fonction d'instrument de connaissance, mais, qui plus est, elle fait de lui le

⁴ G. Moignet, *Etudes de psycho-systématique française*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 60.

⁵ cf. *Ibid.*, pp. 59-70 ; v. aussi *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981, pp. 17-19. Cette thèse conteste l'acquis benvenistien qui fait de *IL* une *non-personne* (cf. E. Benveniste, « Structure des relations de personne dans le verbe », in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 225-236).

garant de l'ordre du réel et de la cohérence du social. Tout attentat au langage devient ainsi attentat à l'ordre supérieur qu'est l'*ordre du monde*.

Revenons aux anti-pièces de Ionesco. Personnellement, je doute que l'auteur se soit rendu initialement compte de la portée existentielle de ces pièces, de ce à quoi il allait toucher en écrivant *La Cantatrice chauve*. Un texte de *Notes et contre-notes* raconte ce qui s'est passé : un jeu amusant a fini par se transformer en un drame on ne peut plus sérieux, aux implications insoupçonnables, que même l'auteur avait de la peine à éclaircir : sujet à une inconfortable angoisse, il travaillait à sa pièce pris « d'un véritable malaise, de vertige, de nausées »⁶.

Le dialogue devenu impossible, le discours n'est qu'une écholalie autiste. La « corrélation de personnaison », comme « principe de réel » dont dépendent autant le sens que la cohérence du monde, est détraquée. L'auteur réalise enfin la « tragédie du langage » qu'il vient de mettre en scène : une fois la charpente sémiotique du réel déréglée, tout se déchire et le réel s'écroule :

« Hélas ! les vérités élémentaires et sages qu'ils échangeaient, enchaînées les unes aux autres, étaient devenues folles, le langage s'était désarticulé, les personnages s'étaient décomposés ; la parole, absurde, s'était vidée de son contenu et tout s'achevait par une querelle dont il était impossible de connaître les motifs, car mes héros se jetaient à la figure non pas des répliques, ni même des bouts de propositions, ni des mots, mais des syllabes, ou des consonnes, ou des voyelles!...

... Pour moi, il s'était agi d'une sorte d'effondrement du réel. Les mots étaient devenus des écorces sonores, dénuées de sens ; les personnages aussi, bien entendu, s'étaient vidés de leur psychologie et le monde n'apparaissait dans une lumière insolite, peut-être dans sa véritable lumière, au-delà des interprétations et d'une causalité arbitraire ».⁷

Le fait de mettre en cause le dialogue (la communication) comme « principe de réel », de contester ainsi l'inséparable rapport reliant *sémantèse* et *personnaison*, explique l'essence de l'absurde ionescien, le sentiment de malaise existentiel qu'éprouvent autant l'auteur, que le spectateur des anti-pièces.

⁶ E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 252.

⁷ *Ibid.*

*

Mais au-dessus de tout cela divague une autre question. Et tout aussi grave !

Elle est implicitement présente dans l'exergue que Jean Baudrillard place en début d'un essai sur le simulacre,⁸ sous la forme d'un aphorisme tiré de l'*Ecclésiaste* : « Le simulacre n'est jamais ce qui cache la vérité – c'est la vérité qui cache qu'il n'y en a pas. Le simulacre est vrai. »

En suivant cet auteur dans sa pensée, l'anti-théâtre serait, en même temps qu'il s'affirme, la mise en cause, la négation, l'annulation de cette forme d'art dans une société où les représentations simulacrales sont en train de remplacer les représentations authentiques⁹. Or, s'il en est ainsi, Ionesco ne ferait qu'anticiper cette situation. Ses anti-pièces sont prémonitoires : lorsque l'art-reflet est remplacé par l'art-simulacre, au-delà il ne reste plus rien, il n'y a plus que le néant¹⁰.

Dans *Notes et contre-notes*, après avoir décrit la dégradation que supportent les personnages de *La Cantatrice chauve*, il conclut : « Le personnage tragique ne change pas, il se brise ; il est lui, il est réel. Les personnages comiques, ce sont les gens qui n'existent pas. »¹¹ Or, ses personnages absurdes sont inclassables ; ils ne sont ni tragiques ni comiques, ce sont des anti-personnages, des simulacres grotesques qui n'ont plus aucun rapport avec la réalité : Ionesco anticipe ainsi sur l'avenir de la modernité.

L'absurde est une constante du monde moderne sur laquelle on a écrit des milliers de pages, qui peut être illustrée par d'innombrables exemples et caractérisée par quantité de prédicats. Mais l'absurde véritable, tragique dans son essence, pourrait être celui révélé par ces anti-pièces géniales dont l'auteur, en dénonçant l'essence langagière du « pacte de réalité », attire notre attention sur la référence nulle du simulacre verbal.

A notre tour de nous demander : et si l'*Ecclésiaste* disait la vérité ?

Tout ce dont Ionesco traite dans ses pièces absurdes nourrit ce

⁸ J. Baudrillard, « La précession des simulacres », in *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, pp. 9-68.

⁹ cf. *Ibid.*, pp. 16-17.

¹⁰ « Le passage des signes qui dissimulent quelque chose aux signes qui dissimulent qu'il n'y a rien marque le tournant décisif. Les premiers renvoient à une théologie de la vérité et du secret (dont fait encore partie l'idéologie). Les seconds inaugurent l'ère des simulacres et de la simulation, où il n'y a plus de Dieu pour reconnaître les siens, plus de Jugement dernier pour séparer le faux du vrai, le réel de sa résurrection artificielle, car tout est déjà mort et ressuscité d'avance » (*Ibidem*, p. 17).

¹¹ *Op. cit.*, pp. 253-254. C'est Ionesco qui souligne.

dilemme à l'intérieur duquel, à la fois souriant et triste, il nous laisse – à l'âge de l'hypermodernité – nous morfondre.

Bibliographie

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

BENVENISTE, E., « Structure des relations de personne dans le verbe », in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, Paris, 1966, pp. 225-236.

IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 252.

MOIGNET, G., *Etudes de psycho-systématique française*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 60 ; *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981, pp. 17-19.

Eugène Ionesco et l'ironie transdisciplinaire*

Simona MODREANU
Université «A.I.Cuza» Iași

Cela fait un moment déjà que j'éprouve un sentiment de malaise devant l'étiquette de «théâtre de l'absurde» que l'on colle à tort et à travers à tous ces esprits qui, vers le milieu du siècle précédent, ont senti qu'il se passait quelque chose. D'ailleurs, Ionesco lui-même a affirmé à maintes reprises, surtout dans *Notes et contre-notes* : « Je ne crois pas à l'absurde ». Einstein, Heisenberg, Planck, Gödel, du côté de la physique, le surréalisme dans l'art et la littérature, Stéphane Lupasco dans la philosophie des sciences, Ionesco, Beckett, Adamov, au théâtre, ont commencé à «voir» différemment, à se sentir à l'étroit dans cette logique aristotélicienne du non-contradictoire, que les découvertes de la physique quantique mettaient à mal et que l'imaginaire condamnait depuis longtemps.

La réalité, ou plutôt le réel, tel qu'il tombe sous nos sens, nous impose un carcan, un voyage à sens unique, alors que tout ce qu'il y a de plus profond en nous réclame une ouverture. Certes, au risque de se voir écraser la seconde d'après, il nous est impossible de traverser au rouge et au vert en même temps, il nous est impossible de parler et de nous taire à la fois, et il est impossible pour une pendule de demeurer silencieuse tout en frappant dix-sept coups anglais...

Mais, au fond, *qu'est-ce que la réalité ?*, se demande et nous demande Basarab Nicolescu, dans son dernier livre (*Qu'est-ce que la réalité ?* Montreal, Liber, 2009 ; *Ce este realitatea ?*, Iași, Junimea, 2009). Et ces tiraillements identitaires que l'on évoque souvent au sujet de Ionesco, viennent-ils vraiment de ce *no man's land* entre deux cultures différentes, du rejet du pays du père (parce que celui-ci a fait souffrir sa mère) et du pays de la mère parce que trop rationalisant ? Ou bien s'agit-il d'autre chose d'infiniment plus complexe et enfoui parce que proscrit par la coutume ?

De fait, Ionesco exprime une vision particulière du monde, ex-

* Article paru dans le cadre de la recherche financée par le budget de l'État, par l'intermédiaire de UEFISCSU, contrat no. 842/ 2008 (IDEI - CNCSIS - Dinamica Identității în literatura francofonă europeană).

centrique par rapport aux deux cultures qu'il représente, car valorisant une liberté de la pensée que seule peut traduire la logique du tiers inclus. Or, on le sait, il s'agit là d'un des piliers de la vision transdisciplinaire, à côté des « niveaux de réalité ». Si l'on reste dans la logique classique, du non-contradictoire, et sur un seul palier de réalité, on est obligé de recourir au vocable « absurde » pour essayer de définir ce positionnement « quantique » de A et non-A envisagés simultanément, alors que le dramaturge se réclame à l'évidence d'une autre logique, réellement ontologique, qui lui permette de suspendre l'identité au bord de l'altérité, sans franchir le bord, sans avoir à choisir, distillant juste un avant-goût de néant indéterministe.

Et c'est précisément là qu'intervient le mouvement ironique, rappelant les moulinets d'un escrimeur condamné au perpétuel balancement entre implication et esquivé, sans pouvoir ou vouloir trancher, là où « toute affirmation vérifie son contraire » et où « toute affirmation est contradictoire » (Ionesco, *Non*). L'identité siègerait alors au cœur de la contradiction, étant elle-même un terme de celle-ci. A l'instar de Stéphane Lupasco (*Logica dinamică a contradictoriului*, București, EP, 1981), Ionesco voit partout une disharmonie sans fin, qui oblige la pensée à chercher la contradiction, le devenir, à fuir la cage de l'identité et de la tautologie vers un savoir authentique qui est lumière polarisée, à pulvériser le blocage psychique vers une communication réelle fondée, peut-être, sur un interminable jeu d'énergies antagonistes. Il y a là plus qu'une exigence du droit à la différence et à la pluralité et, sans l'appeler « tiers inclus », Ionesco en parle très souvent :

« Je suis même affligé qu'il n'y ait que deux points de vue totalement opposés et une personne ne peut remédier à cette pauvreté de l'inintelligence humaine qui à peine arrive à être seulement dualiste »¹.

Il n'y aurait donc pas, à mon sens, de crise d'identité chez Ionesco, mais tout simplement - si l'on peut dire ainsi - un refus de la logique d'identité qui exclut par définition le fait que deux états de chose contradictoires peuvent coexister en même temps et sous le même rapport. L'imaginaire symbolique rejoint ainsi la physique quantique pour exprimer de façon non-contradictoire des sensations, des sentiments, des valeurs subjectives que la logique hégélienne ne saurait accepter que successivement. La « *coexistence de potentialités antagonistes* » de Heisenberg est une formule qui nous permet

¹ Eugène Ionesco, *Nu (Non)*, București, Humanitas, 1991, p.124.

d'approcher d'assez près la *logique du contradictoire* de Stéphane Lupasco, ainsi que le théâtre de Ionesco.

N'oublions pas, cependant, une autre perspective, énoncée à peu près à la même époque, par le philosophe roumain Mircea Vulcănescu, dans *La dimension roumaine de l'existence*². Celui-ci énumère et argumente cinq traits définitoires de la mentalité mythique du Roumain : 1. *Il n'y a pas de néant*; 2. *Il n'y a pas d'impossibilité absolue*; 3. *Il n'y a pas d'alternative existentielle*; 4. *Il n'y a pas d'impératif*; 5. *Il n'y a pas d'irréductible* (ibid., p.33). Si l'on y regarde bien, nous avons là de véritables préceptes quantiques !

Le Roumain a, semble-t-il, une remarquable capacité à envisager à la fois le monde ici-bas et l'au-delà dans une continuité inclusive. Entre les deux, il n'y a pas de rupture nécessaire, par de changement d'état, mais une transfiguration de l'être. Le rapport du visible à l'invisible est secondaire, tient plutôt d'une déficience langagière, car pour le Roumain, les choses invisibles existent au même titre que les choses visibles, même s'il leur manque la dimension de la spatialité. Ou de *l'actualisation*, dirait Lupasco. D'après M. Vulcănescu, dans l'esprit roumain archaïque, notre monde comprend les choses qui ont été mais ne sont plus, de même que les choses qui pourraient être mais ne sont pas encore (ibid., p.18-20). L'actuel et le virtuel ne jouent pas séparément et de manière oppositive, les deux plans s'interpénétrant et l'au-delà ne signifie plus au dehors, mais autrement, désignant non pas une frontière spatiale mais une autre qualité d'être, conférant à l'existence une ineffable poésie de liberté et d'irréalité. Cela vaut également pour la dimension temporelle, durée et éternité se mêlent dans la conscience roumaine qui a forgé un vocable spécial: «*pururea*» ou «*de-a pururi*» (dans lequel entrent «*maintenant*» et «*pour toujours*»), intraduisible si ce n'est par des syntagmes du type de ceux que Péguy s'est évertué à inventer: «*continuellement toujours*» ou «*éternellement toujours*».

Dans le sentiment roumain de l'existence figure donc un élément d'aspatialité et d'achronie qui fait que l'indicatif présent du verbe *être* se révèle comme un rare accident d'utilisation, tandis que le passé ou le conditionnel s'avèrent bien plus aptes à illustrer l'idée qu'il suffit à toute chose d'avoir été une fois, n'importe où, ou même d'avoir simplement pu être, l'optatif devenant le mode privilégié du verbe roumain, se substituant ou colorant tous les autres modes.

² *Dimensiunea românească a ființei*, București, « Bucovina », 1944.

En fin de compte, on pourrait dire que le possible l'emporte sur l'actuel, en discrédite l'idée et l'esprit roumain se dresse contre l'accomplissement des choses par la pensée ou par l'action, contre l'obligativité d'un choix entre des possibilités qui s'excluent uniquement au moment du passage à l'acte. Je considère que l'identité roumaine de Ionesco, à supposer qu'elle fût vraiment en question, se situe plutôt dans ce genre de filiation, les autres restant secondaires. Les contradictions qu'il cultive sont multiples, car l'évidence cartésienne est son principal ennemi ; chaque pièce contredit la précédente, chaque épisode d'une pièce est le contraire de l'autre, le signe dramatique classique éclate de partout, la linéarité et la cohérence sont abandonnées au profit d'une polysémie dont la logique relève plutôt de l'onirique. Les plus ahurissantes et le plus drôles des affirmations contraires sont celles qui s'entretiennent dans une seule unité phrastique. Voici, par exemple, l'autportrait de Roberte III dans *Jacques ou la Soumission* :

« Je suis légère, frivole, je suis profonde.
Je ne suis ni sérieuse, ni frivole,
Je m'y connais, en travaux agricoles. Je fais aussi d'autres travaux,
Plus beaux, moins beaux, aussi beaux.
Je suis juste ce qu'il faut,
Je suis honnête, malhonnête (...) »³

La contradiction serait alors une solution, une forme de connaissance *par* et *dans* la diversité. Au théâtre, les dynamismes contradictoires s'actualisent et se virtualisent l'un l'autre de manière à créer seulement l'*illusion* d'une résorption de la contradiction. L'ironie se charge éventuellement de la virtualisation graduelle, allant de l'illusoire monisme qui dissimule le contradictoire à l'inquiétante et dérangement présence de l'« autre » qui plane au-dessus de notre provisoire vérité. Ionesco semble avoir adopté la devise de Niels Bohr : « Ce n'est pas assez dingue », pour rejeter, avec un égal bonheur, toutes les idées qui lui paraissent conservatrices, y compris nos démarches gnoséologiques. L'ironie vient nous arracher à nos confortables assises et, en le virtualisant, s'avère le potentiel sauveur du sens. Voici une possible profession de foi de Ionesco :

« Nicolas : M'inspirant d'une autre logique et d'une autre psychologie,

³ Eugène Ionesco, in *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1954, p.119.

j'apporterais de la contradiction dans la non-contradiction (!!!) Nous ne sommes pas nous-mêmes... La personnalité n'existe pas... »⁴.

Chez Ionesco, tout comme chez son ami Lupasco, la négation change de sens par rapport à la logique classique. Au lieu d'être facteur de vérité (si une proposition *p* est vraie, la négation de cette proposition *non-p* est fausse et, inversement, si celle-ci est vraie, la première est fausse), la négation d'un terme donne le terme *antagoniste* ou *contraire* tel que si l'un s'actualise, l'autre se potentialise :

« Deux états de conscience fondamentaux sont à l'origine de toutes mes pièces : (...) l'évanescence et (...) la lourdeur ; le vide et le trop de présence »⁵.

Nous retrouvons parfaitement ici Stéphane Lupasco, qui considère que le logique construit lui-même deux vérités inverses et antagonistes, une vérité affirmative ou d'identité et une vérité négative, ou de diversité (qui est le faux de la logique classique), mais aussi une fausseté, qui est une contradiction des deux vérités. Ceci pour dire, à la fin de cette esquisse d'étude, que les nuances relationnelles infinies qui s'échelonnent entre les vérités, le problème donc du logique et de l'anti-logique ou de l'alogique a sans doute été une fertile obsession pour Ionesco, qui n'y a vu d'échappatoire que par la souriante ironie transgressive :

« Marie-Jeanne : Sommes-nous logiques ?

Jean-Marie : Je ne le pense pas.

Marie-Jeanne : Cela ne fait rien, l'important c'est d'être en bonne santé »⁶.

⁴ Eugène Ionesco, *Victimes du devoir*, Paris, Gallimard, 1954, p.97.

⁵ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, p.226.

⁶ Eugène Ionesco, *Exercices de conversation et de diction française pour étudiants américains* in *Théâtre V*, Paris, Gallimard, 1963.

Bibliographie

- IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966; *Théâtre complet*, Édition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1954/2007 ; *Théâtre V*, Paris, Gallimard, 1963 ; *Nu*, București, Humanitas, 2002.
- LUPAȘCU, Ștefan, *Logica dinamică a contradictoriului*, București, EP, 1981.
- NICOLESCU, Basarab, *Transdisciplinaritatea. Manifest*, Iași, Junimea, 2007 ; *Ce este realitatea ?*, Iași, Junimea, 2009.
- VULCĂNESCU, Mircea, *Dimensiunea românească a ființei*, București, « Bucovina », 1944.

***Jurnal în fărâme* sau Despre alteritate și alți demoni**

Emanuela ILIE

Universitatea «Al. I. Cuza» Iași

Una dintre primele tentații ale criticului care deschide ***Jurnalul în fărâme*** este de bună seamă aceea de a-l citi drept un epitext. Ne amintim, sigur, că în terminologia genettiană¹, epitextul definește un tip de comunicare publică sau privată ce include, pe de o parte, interviurile, convorbirile și polemicile, pe de altă parte, corespondențele, confidențele scrise sau orale și jurnalele intime. Delimitat de așa-numitul «peritext» așezat în imediata apropiere a textului sau chiar inclus în acesta (titlul, dedicația, notele, prefața, intertitlurile etc.), epitextul apare totuși, la Genette, drept un ansamblu textual la fel de lipsit de autonomie, din moment ce ar fi situat «în preajma textului, dar la o distanță mai respectuoasă (sau mai prudentă)» decât primul element paratextual. Un fel de apendice, așadar, al altui text, al altei opere, epitextul pare că funcționează, în opinia autorului *Figurilor*, doar pentru a-i justifica, motiva existența, pentru a-i devoala parte din mecanismele funcționale, în fine, pentru a-i explicita ori decodifica unele din sensuri. Desigur că această posibilă miză a *Jurnalului în fărâme* este ușor de susținut, chiar și o primă, poate superficială lectură a acestuia neputând omite multitudinea de trimeri, directe sau doar aluzive, la ceea ce autorul însuși numește «literatură propriu-zisă». Pentru a nu mai vorbi de faptul că textul înglobează chiar și «fărâme» literare, variante de un real interes pentru laboratorul poietic al dramaturgiei ionesciene. Trebuie să recunoaștem, ce-i drept, că *Jurnalul în fărâme* nu face parte din acea rară categorie a scrierilor confesive perfect autonome, imposibil de raportat la o altă structură textuală a autorului respectiv pentru simplul fapt că aceasta din urmă nu există (din această perspectivă, sunt de amintit cel puțin cazurile care deja au făcut istorie, precum acelea ale scrierilor confesive lăsate de Amiel, absolut remarcabilul *Jurnal*, vast de peste 16.000 de pagini, care au împins într-un con de umbră scrierile sale poetice sau critice, astăzi aproape necunoscute, ori de Jeni Acterian, splendidul *Jurnal al unei fete greu de mulțumit*, amândouă cărți dilatate practic până la dimensiunea de

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1981 și Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

unică dovadă a existenței, nu doar scripturale, ale autorilor). Credem, însă, că este cu mult mai profitabil să citim și să interpretăm această carte confesivă drept un text autonom; vom apela, prin urmare, la o lectură care să valorizeze nu acele elemente care ar arunca o nouă lumină asupra celeilalte (propriu-zise?) literaturi a lui Eugène Ionesco, ci acele mărci confesive care pot să traducă exclusiv nevoia de mărturisire a unei personalități care se raportează majoritar la sine, la un sine pe care *il instituie* pe măsură ce *il scrie*. Așadar, la o formă textuală ce validează în primul rând lumea interioară, cu dramele, frustrările, obsesiile ei uzuale, și abia apoi lumea exterioară, în care s-a petrecut și se petrece această devenire, această aventură a sinelui. În fond, să nu uităm că, înainte de orice, «jurnalul intim reprezintă locul unde se confirmă și se aprofundează sentimentul identității, imaginii de sine, reprezentării și evaluării sinelui, sentimentul continuității (memoria autobiografică) sau discontinuității sinelui»².

O atare lectură pare a fi imperios cerută inclusiv de momentul producerii în limba română, 1992. În varianta lui românească, jurnalul ionescian a apărut într-un context în care autonomia epitextului devine, din simplu joc al hazardului publicistic/ editorial, o certitudine, dictată nu atât de intenția auctorială, cât de interesul crescând al publicului pentru toate formele de confesiune directă, nefiltrată. Efervescența corespondenței, a interviurilor sau jurnalelor intime ale personalităților din lumea literară, politică, socială, chiar artistică este indubitabilă în ultimele două decenii. De la publicul larg la criticul cu state vechi, cititorul mai vechiului epitext genettian este interesat, astăzi, din ce în ce mai mult de literatura însumată de «genurile biograficului». Confesiunile de orice fel exploatează conștient, ca urmare a cererii pieței, «regulile» paradoxale ale unui gen fără reguli: onestitatea, fie ea și trucată, excesul de biografie literaturizată cu tot ce se poate dovedi incitant la o lectură chiar inocentă, joaca perfect lucidă cu provocatoarele capcane care îl pândesc pe autorul paginilor de gen – între acestea din urmă, am aminti cel puțin ceea ce Hugo von Hofmannsthal (recenzentul vienez al diariștilor Amiel și Maria Bashkirtseff³) numește «capcana lui Narcis», dar și posibila exacerbare a oricăreia dintre «bolile profesionale ale diariștilor»⁴ etc. etc. Chiar dacă dezi-deratul sincerității începe să pălească, din moment ce autorul unei astfel de

² Jacques Le Rider, *Jurnale intime vieneze*, Iași, Polirom, «Ideea Europeană», 2001, p. 27.

³ v. *Jurnalul unui om cu voința bolnavă*, în «Moderne Rundschau», 15 iunie 1891, respectiv *Jurnalul unei tinere*, în «Die Presse», 1 februarie 1893 (apud Jacques Le Rider, *op. cit.*, pp. 110-111).

⁴ Eugen Simion, *Ficțiunea jurnalului intim*, București, Univers Enciclopedic, 2005.

confesiuni știe, de la început, că ea va fi publicată, și prin urmare contractul de veridicitate nu mai poate fi respectat până la capăt (chiar și Roland Barthes constata undeva, decepționat, prezența în propriile pagini confesive a «artificiilor sincerității», specifice unui «personaj care pozează»), cititorul paginilor subiective va pleca de la premisa că ele se vor încărca cu un coeficient sporit de onestitate, că autorul lor se va dezvălui «fără mască», deci că își va contabiliza în special anxietățile, traumele, obsesiile, insecuritățile diurne. Or, dacă a fi martor la angoasa alterității, a-i pătrunde în labirintul autoscopic, nu îi minimizează neapărat lectorului propriile temeri, îi servește oricum drept un necesar proces de îndepărtare, chiar dacă temporară, din capcana auto-analizei. Când nu se întâmplă exact cazul contrar: prin recursul la confesiunile unui *alter*, el își poate ilumina procesul autocunoașterii. Ambele situații rămânând, fără doar și poate, un exercițiu favorabil atât scriiturii în sine, cât și celui care o filtrează prin propriile coduri receptive...

Din această perspectivă, lectura paginilor confesive marca Ionesco obnubilează nevoia de documentare, de a căuta în ele primul din cei doi termeni ai binecunoscutei diade *le dehors* și *le dedans*. Imaginea adiacentă a lumii în care au viețuit trece mai degrabă în planul secund, deși în jurnal se poate constata o dublă apetență auctorială : pentru exercițiul auto-scopic cel mai profund și pentru creionarea, din linii sigure, deși subiective, a lumii exterioare, care servește clarificării și potențării sinelui. Ne-am propus, totuși, cum am mai afirmat, să îl parcurgem drept document autonom, cu un rol esențial în procesul constituirii imaginii unui scriitor în mentalul colectiv, grație substanțialelor «felii de viață» psihică autentică pe care el le împarte, cu o neașteptată generozitate.

După uzanțele dimensionale ale genului, ***Jurnal în fărâme*** ne atrage atenția mai degrabă prin condensare ; de aici, câteva consecințe imediate, privitoare la excluderea efemeridelor, a nimicurilor care în alte scrieri confesive ocupă cea mai mare parte a ansamblului, și, dimpotrivă, favorizarea reflecției grave asupra existenței ; în fine, privilegierea persoanei așa-zicând intime a diaristului, în dauna celei publice. Într-un spațiu relativ restrâns, oarecum atipic (în istorie, inclusiv în cea literară, au rămas în special textele confesive mai extinse, uneori acoperind în mii și mii de pagini câteva decenii din viața autorilor – precum Amiel, Maiorescu, Arthur Schnitzler, Julien Green, Robert Musil ș.a., cazurile de scrieri diaristice de mai puțin de 200 de pagini, precum ***Jurnalul filosofic*** al lui Noica, fiind mai curând excepții), Eugène Ionesco va face realmente risipă de notații autoscopice, datorare unui foarte serios

exercițiu de construcție și, simultan, de-construcție a unui eu pulverizat în oglinzile raționalității. Oglindă, reflectare speculară, alteritate interioară ; iată o serie parțial sinonimică încă din romantismul german, în a cărui literatură, inspirată parțial din filosofia dualității lui Fichte, scenografiază cea mai bogată reprezentare a temei alterității și, implicit, a raportului identitate-alteritate. Surprinzător, poate, **Jurnalul în fărâme** al lui Ionesco este grefat tocmai pe această tematică a **alterității interioare**, având sursele îndepărtate în romantism. Diaristul pune accent, în primul rând, pe problema dualității ființei ce își vrea identitatea și și-o anulează, se caută și se neagă în aceeași măsură, deci pe lupta continuă a ființei nu cu ceilalți, ci cu sine. În consens cu filosofia modernă, devenită, încă de la începutul secolului al XIX-lea, o filosofie a subiectului, a eului care își regândește atributele fundamentale convins de falia internă între nenumăratele euri percepute, Ionesco își construiește textul confesiv ca un fel de *questa* identitară. O *questa* dramatică, pentru că în ea se valorizează în special conflictul între sine și *alterii* de regulă ostili. *Alteri* pe care diaristul îi percepe rareori în afară : în câteva rânduri, notează totuși că exterioritatea, percepută sartrian, și nu lévinasian, îi apare ca un fel de infern. În și mai puține cazuri, identifică în câteva modele exterioare cauzele suferinței actuale; culpabilizează, spre exemplu, și aici, figura paternă, al cărei impact covârșitor asupra propriei formări încearcă să o îl explice uzând de un instrumentar care aproape îl fascinează, cel psihanalitic («Cred prea mult în mitul psihanalizei», va recunoaște el). Împăcarea, tardivă și în fond ineficientă, cu Tatăl va avea loc abia într-unul dintre nenumăratele vise pe care le aglutinează textul diaristic: «La sfârșitul visului cu tata, când am observat că are botine negre ca ale mele sau mai curând că ale mele erau ca ale lui, am râs și am râs amândoi, îi făcusem o concesie. Era un vis de împăcare. Simțeam că e singur, viu printre atâția morți, descumpănit, pierdut, afară din lume. O lume întreagă, toți cei din preajmă, în prăpastie». (p. 132).

Destin sumbru împărțit, s-ar spune, de cel rămas fără Tatăl, singur «printre atâția vii». Impresie totuși cu desăvârșire falsă. Eroul tensionatei aventuri identitare nu este, în primul rând, niciodată singur, căci nu rămâne niciodată singur cu sine. Scena interioară este întotdeauna sediul unor dramatice sfășieri și rupturi de sine întru altul. Într-o formă metaforico-simbolică, ea apare anunțată în regim oniric, mai exact, printr-o serie de vise în care personajele (un țaran mustăcios cu șapcă, o pisică albă metamorfozată într-o domnișoară obsedată de libertate etc.) se reflectă multistadial, unele în altele și toate într-o suprafață speculară înșelătoare, mistificatoare: «Țăranul redevine altul și își numără bănuții. Îl privesc. Devin

iarăși ca el, țăran cu mustăți, șapcă, ca și cum eu aș fi răsfângerea lui, sau ca și cum el ar fi răsfângerea mea într-o oglindă» (p. 24). De cele mai multe ori, însă, dedublarea este anunțată drept principiu ontologic primar în expresii tranșante, lipsite de orice urmă de echivoc: «Mă gândesc pe mine. Eu sunt un altul. Acest "eu" e cuprins în eul meu; rădăcina lui eu este eul. Pământul hrănitor sau seva lui "eu" este "eul"... Totul e altul. Eu însumi mă simt altul: gândurile astea sunt altceva, altele, din moment ce mă copleșesc» (p. 32). «Sunt despărțit de mine însumi» (p. 63); «Singura mea justificare de a vorbi despre mine e faptul că mă dedublez și că vorbesc despre mine ca despre altul, ca despre un caz străin, susceptibil de a interesa psihologii și pe alții» (p. 85) etc. Departe de a reprezenta o binecuvântare, un har (precum se întâmplă, bunăoară, cu dublurile eroilor lui Eminescu – Dan, Tlă, chiar Ioan Vestimie, sau Poe – William Wilson), această teribilă conștiință a alterității interioare, a înfățișării eului ca o sumă de contradicții și înfruntări («un eu neliniștit înfruntă un eu senin», p. 34), va deveni în timp una dintre principalele surse ale nefericirii diaristului. În special pentru că între diferiții lui *alteri* nu este posibilă nicio tentativă de conciliere, de armonizare. Dimpotrivă, frecvent este invocată ideea conflictului surd, decisiv, având drept miză nu atât liniștea interioară, cât însăși viața autorului. El nu își plânge, bunăoară, glisarea între o conștiință diurnă și una nocturnă, văzând în ele mijloace de reliefare a adevărului («există într-adevăr două aspecte ale conștiinței, sau două conștiințe, una reflectându-se prin cealaltă, două conștiințe care se demistifică reciproc» – p. 35), ci faptul că armonizarea dedublărilor simultane ale eului este imposibilă, că aclimatizarea cu acest perpetuu război interior este exclusă. O lecție amară, al cărei sens îl împărtășesc majoritatea diariștilor unei modernități alterate, dar și eroii unei lungi serii de ficțiuni ale alterității, de la *Le Horla* a lui Maupassant, *Portretul lui Dorian Gray* al lui Wilde, *Dublul* lui Dostoievski și până la *Eu nu sunt Stiller* al lui Max Frisch sau *Vieți duble* de Birgitta Trotzig. Ca și cei mai lucizi dintre ei, autorul *Jurnalului în fărâme* nu poate avea, după asimilarea acestei teribile paideutici, decât o concluzie absolut copleșitoare: «În mine e iadul. Acum știu ce este iadul» (p. 133).

Mai mult decât atât, conflictul acesta identitar, pus în termeni cunoscuți, dar nu mai puțin sensibilizatori, nu este singurul care îl macină pe Ionesco. Abisul interior nu este singurul pe care îl percepe cu uluitoare, terifiantă claritate. Infernul sunt, desigur, și ceilalți; între o interioritate vulnerată de propria schizoidie și o exterioritate monstruoasă, la fel de ostilă, apare un alt abis. Sau, de fapt, o sumă de abisuri, imposibil de escaladat: «Ei sunt ca niște păsări, nătăngi, nesimțitori, feroce. Un univers de păsări feroce. Asta sunt eu

însumi în ochii celorlalți, asta sunt pentru ei. Uneori monstrozitatea ascunsă se dezvăluie, țâșnește afară, monstroasele noastre abisuri infernale apar la vedere». (p. 81). Excepția este una singură: o reprezentare a feminității ca alteritate radicală pentru bărbat (o dovedește Gilbert Durand în cunoscutul capitol despre Baudelaire din *Structurile antropologice ale imaginărilor*), umila fericită R. Ruptura identitară, detaliată pe zeci de pagini din jurnalul lui Ionesco, apare aproape cicatrizată doar în cele câteva secvențe luminoase dedicate soției; inclusiv în vis, ne relatează diaristul, R. «e aici prezentă, e interlocutorul desăvârșit, deopotrivă eu însumi și un alt eu, uneori ca o umbră, alteori muștrătoare și critică, uneori însăși conștiința, alteori ca un adversar de temut. Dar e aici» (p. 69). La fel, în viața reală, soția e o prelungire (din nou, să observăm interpretarea în cheie postfreudiană) a Mamei, cea care o încredințează Fiului într-un adevărat ritual detaliat cu minuție de un diarist convins de virtuțile procesului anamnetic: «mama m-a încredințat soției care m-a preluat și a devenit, mai pe urmă, singura mea rudă, mai mamă decât mama, sora mea, o logodnică perpetuă, copilul meu, soțul meu de luptă» (p. 115).

Și, într-adevăr, întreaga viață a lui Ionesco apare, în paginile confesive, drept o veritabilă, necruțătoare luptă. Dacă erosul este singurul fir al Ariadnei care îl poate călăuzi, când și când, diaristul erijat, nu de puține ori, într-un (post)modern Tezeu, are de înfruntat o întreagă serie de minotauri; excrescențe, cum am văzut, ale unei conștiințe a cărei exultanță predilectă este cea autoincriminătoare. *Alterii* interiori sau exteriori deja amintiți nu sunt singurele prezențe ostile în acest labirint infernal al existenței. Să le adaugăm, într-o ordine aleatorie, alte câteva obsesii ale lui Ionesco, observând că ele fac parte din categoria așa-numitelor «boli profesionale» ale diariștilor (Eugen Simion): **solitudinea** – o solitudine oarecum paradoxală, ținând cont de toată această bogăție de figuri ale *aceluiși* perceput mereu drept *altul* («Doresc singurătatea, nu o pot suporta» – p. 60); plictisul modern, domestic («Acasă de cele mai multe ori mă plictisesc, dar mă simt în siguranță lângă nevasta mea ... Plictisul, simptom al siguranței» – p. 60); **tentația viciului**, alt remediu împotriva agresivității interioare și a fricii (și în special băutura, una dintre «obsesiile orale» – p. 65); o «**imensă oboseală**» (p. 20), așadar o oboseală dilatată existențialist și, în fine, o altă fațetă, sumbră de această dată, a alterității radicale: cea thanatică. **Moartea** este cealaltă obsesie, teribilă, covârșitoare, perpetuă a diaristului Ionesco. Explicația acestei obsesii ne este dată chiar de la începutul cărții: încă din prima copilărie, despărțirea (deși temporară) de mama pe care o adoră va da naștere mării frici pe care o va trăi în permanență copilul Ionesco: «Pe la patru-cinci ani mi-am dat seama că am

să devin din ce în ce mai bătrân, că am să mor. Pe la șapte-opt, îmi spuneam că mama are să moară într-o zi și eram înspăimântat de gândul acesta» (p. 9). Mai târziu, maturul Ionesco își va enumera, cu un amestec bine dozat de groază, patetism recuzat și autoironie acidă, cauzele predilecte ale mortalității: «Se moare de foame. Se moare de sete. Se moare de plictiseală. Se moare de râs. Se moare de poftă. Se moare de frică. Se moare desigur în război. Se moare de boală. Se moare de bătrânețe. Se moare în toate zilele» (p. 109). Sigur, e conștient că, odată demontat mecanismul spaimei, aceasta are toate șansele să dispară. Dar niciodată nu poate să scape acestui covârșitor sentiment al vidului, al existenței într-o neant (va recunoaște chiar în sine «un soi de cadru, un soi de ramă a vidului» – p. 43). Fără a fi propriu-zis un aventurier al neantului, precum protagoniștii ficțiunii existențialiste, de pildă, diaristul Ionesco își explorează lucid această tentație de aproximare a vidului ontologic și, odată cu ea, spaima de moartea care totuși îl validează. «Tot ce știu acum, știam încă de la vârsta de șase sau șapte ani: vârsta rațiunii. Cărțile pe care le-am citit, de literatură și filozofie, mai mult de literatură, căci am o inteligență mai degrabă concretă decât abstractă, un spirit inapt pentru știință, cărțile, vorbele celorlalți, monumentele și operele de artă, vânzoleala politică nu au făcut niciodată decât să întărească, să sublinieze ceea ce am știut aproape dintotdeauna: nu poți ști nimic decât că moartea e aici, pândind pe mama, familia mea, pe mine» (p. 20).

Moartea, s-ar spune, rămâne până la sfârșit cea prezentă-absentă, care asigură relația secretă postulată de Basarab Nicolescu, adeptul transdisciplinarității în act și în limbaj. Adică însuși terțul tainic inclus (dacă prin primii doi factori avuți în vedere înțelegem instanța producătoare și cea receptoare de sens). Diaristul va aminti, în mai multe rânduri, că nu i se va sustrage niciodată, oricât va încerca să își raționalizeze frica de moarte, prin convertirea ei într-un fel de fetiș mai puțin înfricoșător, sau prin apelul constant la surrogate ale vieții ca «prezent, prezentă, plenitudine» (p. 22). Doar că orice tentativă de împlânzire a neliniștii prethanatice eșuează din start; mijloacele de iluzionare, «ieșirile din joc» (cf. Freud, *Angoasă și civilizație*) la care apelează sunt, la rândul lor, ineficiente. Iar toate celelalte reflecții asupra eșecului de aclimatizare cu sentimentul thanatic, reflecții care vor reveni pe parcursul întregului volum, vor întări, dimpotrivă, exact certitudinea situației în proximitatea teribilului care nu i se interzice, care nu i se refuză niciodată.

Aceasta este, în fond, chiar și miza jocului textual. Așezând acolo unde trebuie, cu atenție și cu ceea ce în termenii lui Jauss s-ar numi «identificare simpatetică», piesele din abilul puzzle cu care ne tentează Ionesco

(«Claie peste grămadă, ce de imagini, ce de vorbe, ce de personaje, ce de figuri simbolice, ce de semne, toate la un loc, aproape totuna, niciodată chiar așa, o învâlmășeală de mesaje în dezordine», p. 126), obținem exact imaginea unui aventurier al neantului. Care știe însă să își joace neputința și spaimile ca pe marile lui atuuri. Ne putem pune, de altfel, întrebarea dacă nu cumva toată această dramă desfășurată pe scena unei interiorități multiple, devenite obiectul unui exercițiu minuțios, lucid de pulverizare a certitudinii identitare, nu ține tocmai de talentul excepțional al dramaturgului care este capabil să își scenografieze inclusiv propria existență. Altfel spus, dacă nu cumva Eugène Ionesco nu este un energumen, ci pur și simplu un maestru al jocului cu demonii alterității. Oricare ar fi ea...

Bibliografie

- IONESCO, Eugène, *Jurnal în fărâme*, București, Humanitas, 1992.
- BAUDRILLARD, Jean, GUILLAUME, Marc, *Figuri ale alterității*, Pitești, Paralela 45, 2002.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1981; *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- NICOLESCU, Basarab *Rădăcinile libertății*, București, Curtea Veche, 2004; *Transdisciplinaritatea. Manifest*, Iași, Junimea, 2007.
- LE RIDER, Jacques *Jurnale intime vieneze*, Iași, Polirom, «Ideea Europeană», 2001.
- SIMION, Eugen, *Ficțiunea jurnalului intim*, București, Univers Enciclopedic, 2005.

Du *Roi pêcheur* au *Roi se meurt* (1962)

Mihaela MÎRȚU
Universitatea «Al. I. Cuza» Iași

Eugène Ionesco déclarait vouloir (et pouvoir) dépouiller l'action théâtrale de tout ce qu'elle a de particulier : son intrigue, les traits accidentels de ses personnages, leurs noms, leur appartenance sociale, leur cadre historique, les raisons apparentes du conflit dramatique, toute justification, toute explication, toute logique de conflit¹.

Comme « l'esprit de contradiction » a souvent dicté ses options littéraires², lorsque le « nouveau théâtre » n'est plus marginalisé, Ionesco écrit des pièces moins provocantes et Béranger – personnage gauche et dérisoire, mais porte-parole de l'écrivain – fait son apparition dans *Le tueur sans gages*, *Rhinocéros*, *Le Piéton de l'air* et *Le Roi se meurt*. Ce changement, il l'annonçait, dès 1956, dans *Notes et contre-notes* :

« Finalement, je suis pour le classicisme : c'est cela *l'avant-garde*. Découvertes d'archétypes oubliés, immuables, renouvelés dans l'expression : tout vrai créateur est classique... »³

Et comme « vouloir être de son temps, c'est déjà être dépassé »⁴, il refuse l'étiquette d'« écrivain de l'absurde » et rejoint, dans de raffinés jeux intertextuels, de grands noms de la littérature française et des expériences mystiques fondamentales, tout en continuant la « satire des idées reçues » et en démystifiant les idéologies, à la lumière de ses angoisses et de ses rêves.

« Psychodrame » destiné à exorciser sa hantise de la mort, amplifiée

¹ « Notes sur le théâtre », in *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 298.

² « Si je me suis mis à écrire, c'est par esprit de contradiction. Cette tendance est si profondément enracinée en moi, si consubstantielle à mon être que j'en arrive à combattre mes propres idées pour peu que je les rencontre chez autrui. », *Non* (traduction de Marie-France Ionesco : *Nu*, București, Vremea, 1934), Paris, Gallimard, 1986, p. 84.

³ *Notes et contre-notes*, *op.cit.*, p. 190.

⁴ Titre de la Quatrième Partie de *Notes et contre-notes*.

par une hospitalisation prolongée, *Le Roi se meurt* – titre définitif de la pièce que le dramaturge voulait intituler *Cérémonie* – rend sensible la dissolution dérisoire du plus puissant et du plus égocentrique des hommes dans le néant. Selon Emmanuel Jacquart :

« *Le roi se meurt* est [...] la traduction de « shâk mat » (échec et mat) et fait indirectement écho à une pièce de Beckett, *Fin de partie*, qui, elle-même, fait allusion au jeu d'échec. Certes, *Le roi se meurt* est une oeuvre originale appréciée comme telle dans le monde entier, mais elle invite à la comparaison avec *Fin de partie* (1957), à laquelle elle se trouve liée par un certain nombre d'analogies : la thématique de la mort, une atmosphère teintée d'angoisse, un protagoniste dérisoire qui, avec obstination, tente de retarder l'issue fatale »⁵.

À ces analogies, le critique en ajoute d'autres, indiscutables, afin de souligner une convergence des points de vue entre les deux dramaturges et d'affirmer l'influence de *Fin de partie* sur *Le Roi se meurt*. Dans une lecture de type Genette, ce titre est la phrase qui pourrait résumer l'intrigue et aussi, une réplique du Garde qui observe et annonce l'évolution de la maladie de son roi qui ne peut plus bouger, tombe, se relève, retombe :

« *Le Garde* : Vive le roi ! (*Le roi retombe*) Le roi se meurt.

Marie : Vive le roi !

Le roi se relève péniblement, s'aidant de son sceptre.

Le Garde : Vive le roi ! (*Le roi retombe.*) Le roi est mort ».

(*op. cit.*, p. 753)

En inversant l'ordre, l'intertexte contrefait la célèbre annonce : « Le roi est mort, vive le roi ! » D'autre part, cela renvoie à un texte exemplaire pour la rhétorique classique, modèle de dignité princière et de mort chrétienne. Il s'agit de *L'Oraison funèbre de Henriette-Anne d'Angleterre*, prononcée à Saint-Denis le vingt-unième jour d'août 1670, par Jacques-Bénigne Bossuet, évêque de Condom, texte qui a comme exergue une phrase célèbre de l'Écclésiaste dont le rôle est de nous rappeler la vanité qui caractérise toute

⁵ Notes in Eugène Ionesco, *Théâtre complet* : Edition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart, Paris, Gallimard, 1991, p. 1741.

existence humaine⁶. Une mort soudaine a ravi cette jeune et illustre princesse, digne de sa naissance. Dans les circonstances émouvantes de sa mort – qui a été terrible, prompte et cruelle –, elle s’est résignée avec piété, avec simplicité et avec courage, en respectant les normes de la bienséance princière. Cette mort est pour Bossuet une preuve du néant des plus grands des mortels :

« Considérez, Messieurs, ces grandes puissances que nous regardons de si bas ; pendant que nous tremblons sous leur main, Dieu les frappe pour nous avertir. Leur élévation en est la cause; et il les épargne si peu qu’il ne craint pas de les sacrifier à l’instruction du reste des hommes. [...] Nous devrions être assez convaincus de notre néant : mais s’il faut des coups de surprise à nos coeurs enchantés de l’amour du monde, celui-ci est assez grand et assez terrible. O nuit désastreuse ! ô nuit effroyable, où retentit tout à coup comme un éclat de tonnerre cette étonnante nouvelle : Madame se meurt ! Madame est morte ! »

La princesse morte à vingt-six ans – après avoir été pendant neuf ans « le centre de l’agrément et des plaisirs » (Sainte-Beuve) de la cour de Louis XIV – est pour Bossuet un exemple de mort chrétienne :

« Oui, Madame fut douce envers la mort comme elle l’était envers tout le monde ; son grand coeur ni ne s’aigrit ni ne s’emporta contre elle : elle ne la brava non plus avec fierté, contente de l’envisager sans émotion et de la recevoir sans trouble ».

L’opposition est implicite : le roi Béranger n’accepte pas de jouer son dernier « rôle » « convenablement » et respecter des normes chrétiennes établies depuis des siècles. La reine Marguerite – allégorie du principe de réalité⁷ – l’avertit qu’il va mourir « dans une heure et demie », « à la fin du spectacle »⁸. Sa condition de roi exige bienséance et dignité. Le Médecin, sorte de

⁶ « Vanitas vanitatum, dixit Ecclesiastes, vanitas vanitatum, et omnia vanitas » (*Eccl.*, l. 2.)

⁷ « On a pu parler à mon sujet de psychanalyse ; peut-être certains thèmes psychanalytiques se retrouvent-ils dans mes pièces, parfois. Ce n’est pas volontaire. » Lettre à Gabriel Marcel de 1958, publiée dans « La Revue de la Bibliothèque nationale », n° 26, hiver 1987; reproduite dans *Théâtre complet, op. cit.*, p. 1402.

⁸ C’est une mise en abyme destinée à renforcer la dénégation qui arrache Ionesco à l’impact de sa propre réflexion sur la mort. Jacques Mauclair – premier interprète du roi Béranger et metteur en scène du *Roi se meurt* (à l’Alliance Française, le 15 décembre 1962) – témoigne de l’« inquiétante étrangeté » freudienne qui

Ruggieri, fidèle à la reine Marguerite – qui manifeste l'intransigeance d'une Catherine de Médicis – lui rappelle les grands modèles de l'histoire :

« Majesté, songez à la mort de Louis XIV, à celle de Philippe II, à celle de Charles Quint qui a dormi vingt ans dans son cercueil. Le devoir de Votre Majesté est de mourir dignement ». (p. 760)

Le roi Béranger est un vieillard qui « a vécu au jour le jour, comme n'importe qui » (p. 759). Il a remis, « de siècle en siècle », la méditation qui lui aurait permis d'accepter paisiblement la mort et « vivre avec la conscience de son destin » (p. 753). *Homo viator*, qui a choisi comme compagnon du voyage la reine Marie – allégorie du principe de plaisir –, il a oublié « le but du voyage ».

Le titre suggère aussi une mise en question de la formule latine destinée à affirmer la pérennité de la royauté : *rex numquam moritur* (le roi ne meurt jamais). Le roi Béranger semble se rappeler la formule, mais Marguerite est là pour le ramener à la réalité :

« *Le Roi* : Les Rois devraient être immortels.

Marguerite : Ils ont une immortalité provisoire ». (p. 758)

Il ne possède plus aucun des principes qui définissent le pouvoir royal : *auctoritas*, *potestas*, *dignitas*, *majestas*, bien qu'il semble avoir détenu autrefois un pouvoir absolu, conformément à la formule établie par les législateurs de Philippe le Beau : *rex est imperator in regno suo* (le roi est empereur en son royaume). Le roi Béranger n'accepte pas l'idée d'avoir perdu « le pouvoir de décider seul » (p. 751) et se croit encore roi thaumaturge. Ses prétentions sont aberrantes et en contradiction avec les fonctions du roi établies au cours de l'histoire. Dans son *De institutione regia*, le concile ecclésiastique de Paris, de 829, définissait le modèle moral et spirituel du bon roi :

« Le ministère royal consiste spécialement à gouverner et à régir le peuple de Dieu dans l'équité et la justice et veiller à procurer la paix et la

caractérise le rapport de l'écrivain avec cette pièce : «Voilà sept ans (et plus) qu'il y travaille. [...] Dix fois remise en chantier, dix fois abandonnée. Ionesco semble avoir peur de cette pièce sur la mort. N'est-ce pas lui-même ce roi qui refuse de disparaître, de quitter la scène ? Ne mourra-t-il pas en même temps que son personnage ? » L'acteur lui garantit la dénégarion et la katharsis : « Je lui dis : " Mais non, Eugène, ce n'est pas vous qui mourrez, c'est moi. Tous les soirs je mourrai à votre place ; je suis votre serviteur". Il se rassure. La pièce avance». (*Théâtre complet, op. cit.*, pp. 1420-1421)

concorde. En effet, il doit, en premier lieu, être le défenseur des églises, des serviteurs de Dieu, des veuves, des orphelins et de tous les autres pauvres et indigents. Il doit aussi se montrer, dans la mesure du possible, terrible et plein de zèle pour qu'aucune injustice ne se produise ; et s'il s'en produit une, pour ne permettre à personne de conserver l'espoir de ne pas être découvert en audace de mal faire, mais que tous sachent que rien ne restera impuni ».⁹

L'Eglise sacralisait le pouvoir royal et faisait du monarque la personnification de Dieu sur terre. La légitimité du roi impliquait aussi la possession d'une terre et des objets à caractère symbolique et sacré. *Rex Agricola* et *rex iustus*, il devait garantir la prospérité de ses sujets et la justice (sans en détenir le monopole), être un bon guerrier et un *rex pacificus* à vocation messianique, capable d'affranchir les hommes du péché et d'établir le royaume de Dieu sur la Terre¹⁰.

Le roi Béranger s'en contrefiche. Il n'aspire pas à devenir – comme les héros cornéliens – la projection d'un moi supérieur, d'un idéal à réaliser, à valeur éthique et psychologique. Il n'est ni cultivé ni savant (*rex illiteratus quasi asinus coronatus*). Marguerite et le Médecin lui reprochent de n'avoir fait aucun effort pour approfondir ses connaissances, en dépit des circonstances favorables :

« Marguerite (au Médecin, continuant) : Il avait pourtant les plus grands savants pour lui expliquer. Et des théologiens, et des personnes d'expériences, et des livres qu'il n'a jamais lus ». (p. 764)

Du début à la fin, le roi perd progressivement la capacité de contrôler son corps. Le délabrement du palais, de sa santé, de ses affaires souligne l'aspect périssable et destructible de l'existence qu'aucune cérémonie ne peut plus masquer. Son incapacité d'exercer le pouvoir avec vertu et efficacité est due à son incapacité d'imposer le prestige d'un roi souffrant, capable de se préoccuper lui-même d'une « politique funéraire ». La mort fait sentir partout sa présence. Son royaume « est plein de trous comme un immense gruyère » (p. 744). Une profonde crise démographique est provoquée par l'émigration massive des jeunes et le vieillissement rapide de ceux qui sont encore restés dans le pays (p. 745). À la suite des guerres « désastreuses », le territoire

⁹ Cité in Jacques Le Goff, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion, «Champs», 1982, p. 250.

¹⁰ Le Moyen Age semble ne pas avoir eu des rois pacificateurs à foison; seul Louis IX (Saint Louis) a reçu du pape Boniface VIII le titre de *rex pacificus*.

national « s'est rétréci » (p. 744). Le roi a gaspillé son temps, fasciné par « la douceur de vivre » (p. 742). Résultat : la terre craque, le bétail beugle, les sirènes hurlent (p. 747). La technique du contrepoint – fréquente dans les textes de Ionesco – permet la superposition des époques. Le chaos a atteint le cosmos. Le médecin astrologue annonce que « Mars et Saturne sont entrés en collision », « Il tombe de la neige au pôle Nord du soleil. La Voie lactée a l'air de s'agglutiner » etc. (p. 746). Les images apocalyptiques s'accumulent et rappellent les plus affreux cauchemars de l'homme moyenâgeux. Excepté les personnages dont l'existence est garantie par le roi (la reine Marie, Juliette – femme de ménage et infirmière – et le Garde), il n'y a personne qui soutienne le roi. Le héros, représentant des *bellatores*, est absent et les deux ministres, partis en vacances, « font la pêche », afin d'avoir « un peu de poisson pour nourrir la population » (p. 750) d' « un millier de vieillards » (p. 745). Symbole de la prédication et de l'apostolat, la pêche rappelle la « pêche miraculeuse », mais aussi saint Pierre, le pêcheur d'hommes, le convertisseur.

Roi faible dans l'histoire, le roi malade a comme « archétype oublié » dans la littérature moyenâgeuse, le Roi pêcheur du roman de Chrétien de Troyes *Le conte du Graal* ou *Le Roman de Perceval*. C'est un premier oncle maternel¹¹ que Perceval rencontre dans sa quête et dont il ignore longtemps l'identité. Le roi pêcheur et son château semblent appartenir à l'univers onirique, car, en suivant la route indiquée, parvenu au sommet de la colline, Perceval ne voit que « ciel et terre » (v. 2977)¹². C'est lorsqu'il doute de l'honnêteté du roi qu'il voit apparaître le haut d'une tour. Le merveilleux y est suggéré avec discrétion. Le palais de ce roi malade et légendaire, invisible au reste des mortels¹³, est l'espace où se déroule un rituel mystérieux, au cours du repas auquel Perceval a été convié. Une première « merveille » (v. 3140) est la lance blanche portée par un jeune noble ; de sa pointe coule une goutte de sang vermeil¹⁴. Une « grande clarté » (v. 3164) se fait dans la salle à l'ap-

¹¹ Dans la tradition celtique, c'est à l'oncle maternel et non au père qu'incombe la charge de l'éducation.

¹² *Le conte du Graal* ou *Le Roman de Perceval*. Edition et traduction de Charles Méla d'après le manuscrit Berne 354, in Chrétien de Troyes, *Romans*, suivis des *Chansons*, avec en appendice *Philomena*, Paris, Librairie Générale Française, « La Pochothèque », 1994.

¹³ La jeune fille que Perceval rencontre – après son départ du château – lui confirme que le château du Roi pêcheur n'est pas accessible au commun des mortels. Le roi a été mutilé au cours d'une bataille par un javelot qui l'a blessé entre les hanches. Il va à la pêche parce « qu'il n'y a pas d'autre plaisir / qu'il soit en rien capable d'endurer ni de souffrir » (v. 3460-3461). L'auteur suggère qu'il est aussi pêcheur d'hommes, car il tente de mettre Perceval sur la bonne voie.

¹⁴ Cette lance est celle du centurion Longin qui perça le flanc du Christ (elle avait la vertu de guérir les blessures qu'elle avait causées).

parition d'une demoiselle porteuse du Graal. Perceval

« se tait plus qu'il ne convient,
car à chacun des mets que l'on servait,
il voit par-devant eux repasser
le graal, entièrement visible.
Il ne sait toujours pas qui l'on en sert,
et pourtant il voudrait bien le savoir,
mais il ne manquera pas de le demander,
se dit-il en lui-même, avant de s'en aller ».

(v. 3236-3245)

Le lendemain, à son réveil, tout s'est évanoui et Perceval ne trouve qu'un château vide. À la suite de trois¹⁵ autres rencontres, Perceval découvre la valeur mystique et initiatique de son séjour au château. Le roi pêcheur est un roi malade, un roi châtré, dans un monde en crise qui attend un rédempteur. Si Perceval avait rompu le silence, il aurait racheté le péché inconnu du roi et il aurait sauvé le royaume. Son attermoisement fatal lui est reproché, plus tard, par la demoiselle « laide à souhait » (v. 4550) qui fait son apparition à la cour du roi Arthur :

« [...] si tu l'avais demandé]
le riche roi qui est au tourment
aurait été tout guéri de sa plaie
et il tiendrait sa terre en paix,
dont jamais plus il ne tiendra une parcelle ! [...]]
Les dames en perdront leurs maris,
les terres en seront ruinées,
et les jeunes filles, sans secours,
resteront orphelines,
et nombre de chevaliers mourront ».

(v. 4601-4604 ; 4608-4612)

Pourtant, grâce à son passage à la cour du roi pêcheur, Perceval

¹⁵ Chrétien de Troyes use du sens sacré des nombres. Trois, le nombre de la Trinité et des vertus théologiques est le plus fréquent. Trois choses guident l'homme vers la foi : la pudeur, la courtoisie et la peur du Jugement dernier. Dans de nombreux contes, trois actes successifs assurent le succès de l'entreprise. Cinq (symbole de la totalité du monde sensible, nombre aussi des blessures de Jésus) années dure son oubli de Dieu, sa quête d'aventures.

accède à la conscience de soi. Lors de la première rencontre révélatrice, où il prend conscience de sa faute, il devine son nom¹⁶. S'il a raté sa mission de rétablir la continuité de l'espace en rendant l'intégrité au territoire du Roi Pêcheur, c'est parce qu'il est arrivé au château la veille ou l'avant-veille de la Pentecôte. La rencontre avec l'ermite – l'autre oncle maternel – a lieu un «Vendredi saint» (v. 6192). Préoccupé uniquement par ses exploits guerriers, « en quête d'aventures étrangères » (v. 5153), Perceval a oublié Dieu « cinq années entières » (v. 5146). Il apprend que seule la prière de sa mère (morte de chagrin à la suite de son départ) l'a préservé de la mort et de la prison. L'ermite l'initie aux trois vertus théologiques – charité, espérance, foi – vertus qui ont Dieu pour objet et sont les plus importantes pour le salut (v. 6368-6397). Le récit concernant Perceval s'arrête¹⁷ au moment où il devient bon chrétien :

« Le jour de Pâques, Perceval
communia dignement ».

(v. 6432-6433)

Perceval ne sera plus en quête d'exploits chevaleresques, mais d'un savoir qui pourra lui livrer le secret du Graal.

Dans sa pièce *Le Roi pêcheur*¹⁸, Julien Gracq – en rupture avec son temps, qui ramène la mythologie antique sur la scène – revient à cette légende moyenâgeuse, préoccupé par l'ambition de briser « certaines limites », dans cette « tentation de la possession divine ici-bas ». Dans son « Avant-propos » il récuse l'interprétation chrétienne et, en se référant aux textes de Chrétien de Troyes et de Wolfram d'Eschenbach – source principale de

¹⁶ Le nom est bien plus qu'un repère d'identité. C'est l'essence qui lui permet de se rattacher au clan. « Et lui qui ne savait son nom / en a l'inspiration et il dit / que Perceval le Gallois est son nom./ sans savoir s'il dit vrai ou non. / Mais il dit vrai, sans le savoir» (v.3511-3515). Quand la demoiselle l'entend, elle lui apprend qu'elle est sa cousine germane.

¹⁷ Le récit continue avec les exploits de Gauvain, neveu du roi Arthur.

¹⁸ Julien Gracq a écrit *Le Roi pêcheur* en 1942-1943. Sa publication chez Corti, en 1948, passa inaperçue. Son ex-collègue de lycée, le critique théâtral Pol Gaillard lui conseilla d'envoyer la pièce à la Commission d'aide à la première pièce. La mise en scène fut confiée à Marcel Herrand. Excepté Maria Casarès (totalement engagée dans le rôle de Kundry), Lucian Nat (créateur d'un Amfortas rationaliste et sceptique) et Jean-Pierre Mocky (qui interpréta Perceval dans le registre du jeune premier) déçurent la critique qui reprocha à l'auteur d'avoir oublié « que la légende du Graal est une fleur chrétienne » (Roger Kemp); ils incriminèrent aussi l'absence de théâtralité et le manque de clarté. André Breton fut d'un avis contraire : « *Le Roi pêcheur* est une merveille. Vous n'avez jamais rien donné d'aussi beau [...] Rien de plus passionnant et de plus haut jamais» (Lettre du 21 juillet 1948). La date de la lettre nous indique qu'il parle du texte et non des représentations qui eurent lieu au théâtre Montparnasse du 25 avril au 22 mai 1949.

Wagner¹⁹ –, il parle des racines préchrétiennes :

« La conquête du Graal représente – il n'y est guère permis de s'y tromper – une aspiration terrestre et presque nietzschéenne à la surhumanité tellement agressive qu'elle ne s'arrange décidément qu'assez mal d'un enrobage pudique et des plus hasardeux dans un contexte chrétien aussi incohérent que possible ... »²⁰

Dès l'« Avis au lecteur », Gracq suggère une analogie entre la quête du Graal et les aspirations du surréalisme : aventures terrestres opposées à toute proposition d'un salut religieux. Fasciné par le « magicien noir » Wagner, il fait confiance au « pouvoir de renouvellement indéfini de la poésie ». Le musicien allemand lui a fourni « l'archétype du *Bund* idéal – de la communauté élective » – et le thème de la *fascination*. Le noyau de l'histoire est pour Gracq le « tête-à-tête » haletant, « fascinant et interminable », de l'homme et du divin, concentré dans la formule : « Je ne puis vivre ni avec toi, ni sans toi ». Son titre – qui déplace l'accent de la quête du Graal et de Perceval au Roi pêcheur – est autorisé par le changement de perspective qui attribue à Amfortas la place centrale. L'écrivain refuse d'associer la quête du Graal à l'histoire du christianisme. Le château du roi, « magnifique et désert », ressemble à « une horloge arrêtée », à « une église vide » (p. 370). Montsalvage se meurt de la maladie d'Amfortas. Avant d'arriver au château, Perceval rencontre l'ermite Trévrizent qui jette le doute sur la christianisation²¹ du Graal:

¹⁹ Gracq a utilisé aussi *Le Roman de l'estoire dou Graal* de Robert de Boron et la cistercienne *Queste del Saint-Graal*, en réorganisant à sa guise les événements, les lieux, les rapports entre les personnages. Il a été aussi profondément ému par les drames lyriques de Wagner, *Parsifal* et *Lohengrin*.

²⁰ « Avant-propos » du *Roi pêcheur* in Julien Gracq *Oeuvres complètes*, Edition établie par Bernhild Boie NRF, Librairie José Corti pour l'ensemble des textes publiés en volume. Librairie Gallimard pour l'ensemble de l'appareil critique, 1989, p. 330.

²¹ Continuateur du chaudron celtique du Dagda (symbole d'une connaissance sans limites) et de la coupe celtique de souveraineté (vase d'abondance et breuvage d'immortalité), le Graal représente à la fois la coupe de vin dont Jésus s'est servi à la Sainte Cène et qu'il offrit ensuite à ses disciples (« Buvez-en tous, car ceci est mon sang qui garantit l'alliance de Dieu et qui est versé pour beaucoup, pour le pardon des péchés », *Mathieu* 26. 27-28. Voir aussi *Marc* 14.22-26 ; *Luc* 22. 15-20 ; « Toutes les fois que vous en boirez, faites-le en souvenir de moi », *I Cor.* 11. 26) et le vase dans lequel Joseph d'Arimathie a recueilli le sang du Sauveur à la Descente de la Croix. Dans la *Bible*, le symbolisme de la coupe se rattache à la destinée humaine : l'homme reçoit de la main de Dieu son destin comme une coupe débordante de bénédiction, ou pleine du feu du châtement.

« Le sang du Christ est pour le Graal une bonne excuse qui ne me rassure pas. Je me méfie de cette vieille outre qui a recueilli bien étrangement le vin nouveau. J'y vois des pièges, un symbole mal ressuyé – une tentation plus vieille que le monde du rachat ». (*op. cit.* p. 358)

Il ne désire pas aider Perceval à accomplir ses exploits guerriers ; pour l'ermite, « les combats les plus rudes ne sont pas ceux de l'épée ». Il a choisi la certitude de la mort tranquille car, « L'Eglise désapprouve avec moi ces aventures troubles et ce désir païen du triomphe et de la délivrance qui est au fond de ton coeur ». (p. 359)

Contrairement à l'ermite, Clingsor – eunuque et magicien – devance Perceval. Il vient au château tenter, une fois de plus, Kundry. Par les bons soins du magicien, Amfortas – le chaste roi du Graal – a été séduit par cette belle cavale. Le roi pêcheur est dans l'état de péché véniel et le Graal s'est vengé :

« *Clingsor* : [...] [Amfortas] saigne ! il barbouille Montsalvage de son pus, comme un porc qui vomit sur sa litière. Le Graal s'est éteint – la lumière nourrissante est comme une veilleuse qui vacille sur son huile [...]. Tu le soignes. C'est comique ! Mais le pardon n'est pas venu : la tâche ne pouvait s'effacer. [...] Montsalvage se faisait oublier, devenait une de ces choses compliquées et vermoulues qu'on range dans les coins ». (p. 340)

« La mort est sur le château » (p. 336) depuis la faute du roi. Sous les brouillards, Montsalvage est « un fruit qui pourrit par le coeur ». La forêt avance « comme une lèpre » et emmure le château. Dans cet espace clôturé, tout retourne « au froid, au néant, au noir » (p. 342). Loin du Graal, les chevaliers sont devenus vieux et faibles. Repentante, consciente de dormir éveillée « dans un marais de songe, entre un eunuque et un mort vivant » (p. 343), Kundry a fait son choix ; entre le « mal lunaire » du roi et le triomphe du Graal, elle n'hésite pas, au prix de sa vie. Excepté les « deux vieilles allégories vermoulues du bien et du mal » (p. 352) – l'ascète et l'eunuque –, tous attendant l'Elu, le Très Pur. Le diabolique Clingsor tente d'entraîner le roi dans le péché d'orgueil : si un autre élève le Graal, sa blessure va se fermer, mais il ne sera plus qu'un « pauvre homme ordinaire, avec son corps valide et son banal pourcentage de chances de salut » (351).

En dépit du conseil donné par le serviteur du Seigneur – de quitter la voie du Graal – Perceval a continué sa quête. Au fond, il n'y a aucune

différence entre le conseil donné par l'oncle ermite et le conseil de Trévizent ; il s'agit toujours des trois vertus théologiques. L'ermite pressent la violence et redoute ses oeuvres ; il invite à la prudence : « ici, c'est le renoncement, la soumission à la règle commune, et le salut – là c'est l'orgueil, le choix singulier, la solitude et la mort ». (p. 357)

Fasciné par l'innocence de son désir sans limites, Perceval écoute l'appel du « sang magnétique du Graal » (p. 360) et, entraîné par ses intuitions miraculeuses, le plus simple des chevaliers de la cour d'Artus rencontre Amfortas, – roi faible et triste sous des « habits funèbres » (p. 364) – et Kundry. Contrairement à Trévizent, convaincu que la mort tranquille est l'unique certitude, Kundry lui apprend que le Graal est « repos sans fin » et « guérison de toute inquiétude » (p. 366).

Au château, l'atmosphère est onirique, « un peu comme en songe » (p. 367) ; tout est « vieux, sans âge », « plein de secrets et de mystère » (p. 369). Dans cette construction dramatique, axée sur symétries, la confrontation entre Perceval et Amfortas fait émerger une symétrie de plus : « tu sais maintenant que je te ressemble » (p. 373) dit le roi au chevalier. Lorsque le blessé dévoile son secret, il ne fait que souligner cette ressemblance qui se dresse comme une menace :

« Kundry ne soigne que les blessures qu'elle a faites ... Ce que tu as désiré, je l'ai fait (*Avec un rire sauvage*) Je suis là pour qu'on voie ! Je suis celui par qui le scandale arrive! » (p. 375)

Tout se ramène aux rapports entre deux rivaux mimétiques : l'un modèle du désir accompli, l'autre possible double, menacé par la destructuration et la folie²².

Comme Perceval décide de quitter le château, Kundry n'y va pas de main morte : elle ne cache plus son amour pour le jeune chevalier et accuse Amfortas d'être « une araignée venimeuse dans sa toile », « un vieux sanglier blessé qui défend sa bauge pleine de sang »²³ et se plaît à tuer tout autour de

²² René Girard, Jean-Michel Oughourlian et Guy Lefort établissent un lien incontournable entre la psychose et la structure de symétrie, la présence du double qui entraîneraient l'indifférenciation : « La confusion est structurée de façon symétrique, organisée donc comme indifférenciation. La logique, elle, se structure comme asymétrie et comme différence. » (René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde, Recherches avec Jean-Michel Oughourlian et Guy Lefort*, Paris, Bernard Grasset, 1978, p. 336).

²³ Ces images fortes renforcent la cohérence du texte. Epiphanie lunaire, l'araignée renvoie au « mal lunaire » du roi et symbolise « la déchéance de l'être qui voulait rivaliser avec Dieu : c'est l'ambition démiurgique punie ». L'image du sanglier reprend celle du « porc qui vomit sur sa litière » (due à Clingsor, elle suggère au

lui, « à en mourir, jour après jour » (p. 376). Le roi ne réussit pas à lui faire comprendre que les hommes ont besoin « d'un peu de clair-obscur » :

« Je cache ce qui est fait pour être caché : le Graal ! [...] Malédiction un vin trop fort, qui coupe les têtes – un air trop pur, qui fait éclater les poumons ... » (p. 378)

Kundry fait rentrer Perceval avec l'espoir de ranimer le royaume. Avant le commencement de l'office, Amfortas essaie une dernière fois d'expliquer à Perceval qu'il n'y a pas de conciliation possible entre ses désirs et la gloire terrible de régner sur le Graal :

« *Amfortas* : Tu seras seul – à jamais ! Le Graal dévaste ! ... De toi à eux, il ne restera que l'adoration.

Perceval, angoissé : Kundry me restera ! Je laverai sa faute. Elle vivra près de moi – sauvée ...

Amfortas : Kundry sera morte. Tout ce qui est impur se dessèche où brille le Graal ». (p. 392)

Perceval participe à l'office, se tait et quitte à jamais le château. Les liens d'élection ont triomphé, la violence a été évitée. Amfortas domine le dénouement par son éloquence intense. C'est lui l'âme forte dans cet univers de passions et de débats, construit à partir d'une structure essentiellement antithétique. Le sanglier blessé continue à assumer ses responsabilités de prêtre du Graal. Il se montre généreux et prêt à reconnaître les qualités de celui qui aurait pu le remplacer. Il explique à Kundry :

« Je l'ai traité mieux qu'un messie, mieux qu'un élu, mieux qu'un prophète. Je l'ai laissé choisir. Tu le pouvais au Graal les yeux bandés, comme le bétail glorieux du sacrifice. J'ai préféré le traiter comme un homme. [...] Ne pleure pas. La folie du Graal n'est pas éteinte. Un autre viendra ... » (p. 396).

Le roi malade d'Eugène Ionesco n'est qu'un roi pécheur (qui a connu le péché véniel et le péché d'orgueil), qui n'attend aucun sauveur, mais celui-ci apparaîtra quand même dans la personne de la reine Marguerite. Juge

moins une symétrie du point de vue). Le sanglier menacé par la mort, c'est « l'image du spirituel traqué par le temporel. » (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982).

sévère des actions du roi, elle lui reproche – sur un ton cornélien – ses massacres, ses interminables loisirs, son incapacité d'accepter le dernier rite de passage. Béranger évoque pour s'excuser les arguments forts de l'absolutisme royal du XVII^e siècle : « les raisons »²⁴ d'Etat et surtout un individualisme sans scrupules (« L'Etat, c'est moi »). Mais il lui manque la grandeur et le pragmatisme du Roi Soleil. Son individualisme n'est pas celui des forts, celui d'Amfortas, à même de vivre la plénitude et le secret d'un soi responsable de lui-même. C'est l'individualisme associal, indifférent au destin des autres, affranchi de toute solidarité avec son peuple, qui développe outre mesure ses exigences tyranniques. C'est l'individualisme athée du XX^e siècle condamné par les autorités religieuses²⁵.

Afin de ramener le roi aux réalités incontournables et incontestables de sa situation réelle, Juliette fait fonctionner l'intertexte et emprunte une réplique célèbre à Dom Juan, destinée à lui rappeler que « deux et deux font quatre ». Inutile : Béranger rêve du destin des pharaons, du Christ, de Lenine et de Staline²⁶.

« Je suis maître de moi comme de l'univers :
Je le suis, je veux l'être. O siècles, ô mémoire !
Conservez à jamais ma dernière victoire !
Je triomphe aujourd'hui du plus juste courroux
De qui le souvenir puisse aller jusqu'à vous ».

(Cornielle *Cinna* V, 3),

s'exclamait Auguste, capable de contrôler son individualisme. Béranger – accusé de la stérilité absolue du royaume et incapable d'autocontrôle – implore que l'on perpétue sa mémoire « dans tous les manuels d'histoire ». Tout autour de lui parle de sa déchéance : le château en ruine, le sceptre devenu simple bâton et ensuite joujou, la couronne qui ne tient plus sur sa tête et qui est remplacée par un bonnet, le fauteuil d'infirme substitué du trône, la

²⁴ Pluriel destiné à suggérer une laïcisation accrue par rapport à la « raison d'Etat » de Richelieu et de Louis XII.

²⁵ « Nous remarquons aujourd'hui des attitudes individualistes qui ne sont ni honnêtes ni raisonnables en face des institutions de solidarité telles que la Sécurité sociale ... ». (Déclaration du Conseil permanent de l'Episcopat français, d'après *Le Monde* du 2 octobre 1982).

²⁶ « Que je sois sur les icônes, que je sois sur les millions de croix dans toutes les églises. Que l'on dise des messes pour moi, que je sois l'hostie ... » (p. 766, éd. cit.) Paradoxalement récemment (en 2009), les médias ont annoncé qu'en Russie, des icônes représentant Staline ont fait leur apparition. L'histoire s'est montrée plus aberrante que Béranger.

couverture au lieu du manteau royal. La parole terrible du Garde (« Oh, Grand Rien, aidez le roi », p. 771) semble annoncer l'anéantissement sans rémission.

Le titre *Cérémonie* – initialement prévu par l'auteur – met l'accent sur le dénouement, conçu d'une façon spectaculaire, comme voyage initiatique, en opposition avec l'ambiance désacralisante et démythisante du reste de la pièce. Le ton accusateur de la reine Marguerite – « la reine à tout faire » – change. Guide psychopompe, elle respecte une longue tradition qui se rattache au christianisme et au bouddhisme²⁷ et dont le rôle est d'aider le mourant à mourir doucement, « comme se détache et tombe la feuille sèche de sa branche ». Le spirituel n'est plus traqué par le temporel, car il y a la certitude d'une mort tranquille. Dans *Journal en miettes* (1967), Ionesco donne une variante plus transparente de ses intentions : fait pour mourir, l'homme doit être – à partir d'un certain âge - « un apprenti de la mort ». Au nom du respect pour la conscience – noyau identitaire reconnu depuis John Locke – la reine empêche le bourreau de tuer ce mourant qui refuse la mort :

« Laisse. Je vais l'aider à finir moins brutalement. C'est toute une cérémonie. Il faut respecter les formes. On ne sait pas très bien pourquoi. Il paraît que cela sert à quelque chose. / (Y a-t-il une conscience universelle ? Tout est-il conscience ? La pierre est-elle une conscience qui dort, comme le pensait, je crois, Leibniz ? Ni Planck, ni Heisenberg, ni Einstein, ni de Broglie ne repoussent l'idée d'une conscience universelle cosmique. Il y aurait un plan, une intention. S'il y a intention, il y a conscience. Tous ces savants n'excluent par l'idée d'un Dieu qui serait cette conscience »²⁸.

Beaucoup plus théâtrale, la variante pour laquelle Ionesco a opté finalement est saturée de signes et riche de résonances multiples. Parque et gourou à la fois, la reine mime l'action de couper dans le vide, avec des ciseaux invisibles, des cordes invisibles, défait des noeuds²⁹ invisibles, enlève

²⁷ Dans ses notes sur la création de la pièce, Jacques Mauclair se rappelle : « "Pour la scène finale, lisez donc *Le livre tibétain des morts* (Bardo – Thödol)" me dit Ionesco » (in *Documents, Théâtre complet*, éd. cit. p. 1425).

²⁸ Notes in *Théâtre complet*, éd. cit. pp. 1744-1745.

²⁹ « L'expression *noeud* (granthi) *du coeur* est utilisée par les Upanishad : défaire ce noeud, c'est atteindre à l'immortalité. La parabole du *détachement des noeuds*, développée dans le *Surangama-sûtra*, est célèbre : défaire les noeuds de l'être, enseigne Bouddha, c'est le processus de la libération ; mais les noeuds *faits dans un certain ordre ne peuvent être défaits que dans l'ordre inverse* ; c'est une question de méthode rigoureuse que le Tantrisme s'applique à déterminer. » (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire cit.*).

des objets invisibles (matière poétique baroque qui accumule d'autres symboles : boulets, sac, besace, vieux sabre, épines, écailles, lianes, algues, feuilles humides et gluantes), afin d'aider le rêveur à se retirer de son rêve. *La vida es sueño*. Dans le bouddhisme, rompre tout attachement signifie délivrance de la chaîne des transmigrations³⁰. Quelque chose subsiste dans une « mémoire sans souvenir » : « Le grain de sel qui fond dans l'eau ne disparaît pas puisqu'il rend l'eau salée ». (p. 794)

Le discours de la reine plaide pour la nécessité de se vaincre, de contrôler toute pléthore d'émotions, prudemment, par gradation. Avant de mourir, il faut alléger l'âme de son trop-plein et l'immuniser contre les défaillances de la vie réelle et des passions.

Chez les Grecs, dans l'antiquité, les rites de passage étaient perçus comme impurs. Selon Thucydide, à Délos, on avait interdit d'y mourir et d'y enfanter. Tout contact avec la mort était une souillure dont il fallait se purger. Au début, les chrétiens ont partagé les opinions courantes à l'égard des morts, mais le dogme fondamental de la résurrection des corps a remplacé l'antique répugnance par une nouvelle attitude de familiarité, qui a subsisté jusqu'au XVIII^e siècle. La littérature a été fort sensible aux changements d'attitude à l'égard de la mort et le texte d'Eugène Ionesco y tient une place à part.

Après le thème romantique de la belle mort, la littérature de la seconde moitié du XIX^e siècle en souligne les aspects dégoûtants, comme les poètes macabres du XV^e et du XVII^e siècles. Au XX^e siècle, Remarque, Barbusse, Sartre et Genet – accablés par le sentiment d'inconvenance de la mort – exhibent des réalités sordides. Le cas Genet est particulièrement intéressant, car l'écrivain est le contemporain d'Eugène Ionesco :

« Dans la littérature dramatique des années 1960, l'officier des *Paravents* de Jean Genet meurt sous les flatulences de ses soldats et l'ermite de l'Anglais Saunders, en lâchant ses propres vents. Le modèle aboutit dans la littérature au scandale et au défi »³¹.

C'est l'époque où la manière chrétienne traditionnelle de cultiver le souvenir du mort recule de plus en plus vite. Même le clergé se montre réticent et le sacrement n'est plus la préparation directe de la mort. L'incinération

³⁰ « Dacă tăiem toate atașamentele, substanța transmigrării dispăre simultan. [...] Karma se transmite prin prelungirea gîndurilor, a cuvintelor și a acțiunilor noastre. » (Taisen Deshimaru, *Zen și viața cotidiană*. Traducere din limba franceză : Radu Ciocănelea, București, Herald, 2006, p. 201).

³¹ Philippe Ariès, *L'homme devant la mort II. La mort ensauvagée*, Paris, Seuil, 1977, p. 279.

l'emporte sur l'inhumation. Comme le sexe à l'époque victorienne, la mort était devenue honteuse et impudique. Il fallait mourir sans faire du bruit, sans gêner l'entourage. Inspiré par l'attitude de ses contemporains, Ionesco retrouve l'archétype du roi malade – uniquement pécheur – et l'option pour le registre guinolsque entraîne l'élimination du Graal – déjà mis en question par Gracq – et du Sauveur, auquel il substitue un gourou féminin d'inspiration bouddhiste qui apprend au roi à mourir sans regrets, à surmonter des expériences visionnaires intenses :

« Laisse-toi diriger par cette roue³² qui tourne devant toi. Ne la perds pas de vue, suis-là, pas de trop près, elle est embrasée, tu pourrais te brûler. Avance, j'écarte les broussailles, attention, ne heurte pas cette ombre qui est à ta droite [...] Evite le précipice à ta gauche, ne crains pas ce vieux loup qui hurle ... ses crocs sont en carton, il n'existe. (Au loup:) Loup, n'existe plus ! » (p. 795)

Le processus de la mort est suivi selon le *Livre tibétain des morts*. Il consiste en deux étapes qui, dans la pièce, interfèrent. L'étape de la dissolution des sens et des éléments qui, déterminant notre existence (terre, eau, feu, air, espace), entraîne la disparition des odeurs, des goûts, des couleurs, de l'ouïe, de la respiration. L'étape de la dissolution des différents états d'esprit et des émotions implique la purification du moribond. Chaque étape de dissolution a des effets physiques et psychologiques qui se reflètent dans des signes physiques extérieurs et dans des visions et hallucinations. Si dans la vie du moribond il y a eu trop de négativité – c'est le cas du roi Béranger –, les visions sont terrifiantes. On est mort lorsqu'on ne se voit plus dans un miroir³³:

« Monte, monte (*Le roi commence à monter les trois ou quatre marches du trône.*) Plus haut, encore plus haut, monte, encore plus haut, encore plus haut, encore plus haut [...] Regarde ce miroir sans image, reste droit [...] Et voilà, tu vois, tu n'as plus la parole, ton cœur n'a plus besoin de

³² Outre le symbolisme du feu en train de se dissoudre, le dramaturge fait allusion à la roue que met en mouvement Bouddha, « c'est la *Roue de la Loi*, le Dharmachakra. Cette *loi* est celle de la destinée humaine. Aussi n'est-il aucune puissance qui soit capable d'inverser le sens de rotation de la roue. Guénon la rapproche très judicieusement de la *Roue de la Fortune* occidentale.» (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire cit.*).

³³ Cf. Sogyal Rinpoche, *Cartea tibetană a vieții și a morții*. Traducere din limba engleză: Walter Fotescu, București, Herald, 2009.

battre, plus la peine de respirer. C'était une agitation bien inutile, n'est-ce pas? Tu peux prendre place.

(Disparition soudaine de la reine Marguerite par la droite. [...] Le roi assis sur son trône doit rester visible quelque temps avant de sombrer dans une sorte de brume) » (p. 796)

Une fois de plus, Ionesco devance ses contemporains et semble annoncer un changement d'attitude devant la mort. En 1976, le film de M. Roemer *Dying* – présenté par une chaîne de télévision américaine – eut un grand retentissement dans la presse. *Dying* proposait d'accepter la mort dans la vie quotidienne et d'en parler naturellement, au lieu de la cacher. À l'université de Chicago, Elisabeth Küber-Ross a mis les bases d'un art qui prépare les étudiants à la mort³⁴. Aujourd'hui, dans certains pays, on réserve aux mourants des hôpitaux spécialisés dans la mort douce et assistée.

En fin de compte, que conclure ? Dans la *Quête intermittente* Ionesco notait : « Mon Dieu, faites que je croie en Vous ! » Crise du langage, théâtre de l'absurde ? Non, plutôt – au moins chez Ionesco comme chez Beckett – une transcendance qui fait douloureusement défaut.

Bibliographie

La BIBLE. Ancien et Nouveau Testament. Traduite de l'hébreu et du grec en français courant. Alliance biblique universelle, 1984.

BLOC, H. Marc, *La société féodale*, Paris, Albin Michel, 1994.

BOSSUET, *Oeuvres choisies*, Avec introduction, Bibliographie, notes par J. Calvet, Paris, Librairie A. Hatier, 1928.

DUBY, Georges, MANDROU, Robert, *Histoire de la civilisation française, I, Moyen Age – XV^e siècle*, Paris, A. Colin, 1968.

LE GOFF, Jacques, SCHMITT, Jean-Claude, *Dicționar tematic al Evului Mediu.* Traducere din limba franceză : Mădălin Rosioru, Nadia Farcaș, Denisa Burducea, Iași, Polirom, 2002.

³⁴ « Là, des étudiants peuvent entendre et voir, sans être vus, derrière une glace sans tain, les moribonds – consentant – qui s'entretiennent de leur condition avec les hommes de coeur et de science, nouveaux maîtres du mourir. » (Philippe Ariès, op.cit., p. 302) « Elisabeth Küber-Ross sugerează cinci etape în procesul împăcării cu moartea : negarea, mânia, târguiala, depresia și acceptarea. » (Sogyal Rinpoche, op.cit, p. 167). Ces étapes se retrouvent dans le texte de Ionesco.

Eugène Ionesco face à la traduction

Magda JEANRENAUD
Université « A.I.Cuza » Iași

Le théâtre du dramaturge roumain I.L. Caragiale (1852-1912) existe dans une traduction française publiée tardivement et qui porte la signature hautement prestigieuse d'Eugène Ionesco et de Monica Lovinescu (ils ont traduit ensemble *Une nuit orageuse* et *M'sieu Léonida face à la réaction* et Monica Lovinescu a transposé *Une lettre perdue*). Faite en 1950, cette «adaptation» ne sera publiée qu'en 1994¹, peu de temps après la disparition d'Eugène Ionesco.

Il ne s'agit pas de la première traduction signée par Eugen Ionescu: avant d'avoir connu la gloire sous le nom d'Eugène Ionesco, sa correspondance avec le poète, philosophe, historien de la littérature et traducteur Tudor Vianu dévoile une relation inconfortable avec l'activité de traduction, qui semblait représenter à l'époque pour lui plutôt une *Brotübersetzung*, un moyen de subsistance en mesure de lui procurer de maigres et incertains revenus, et peut-être aussi le support d'une illusoire légitimité auprès du Ministère Roumain des Affaires Etrangères: «J'étais secrétaire culturel, classe II, au Ministère des Affaires Etrangères – dans le temps. Serait-ce impossible que j'y sois réintégré (à un échelon supérieur, compte tenu de mon âge!)? Qui pourrait m'aider [...]? J'ai été aussi professeur de lycée et, dans le temps, chef du service des Relations culturelles internationales au Ministère de l'Education – j'ai traduit en français Pavel Dan (chez Vigneau) et des poèmes de Tudor Arghezi – n'aurais-je pas la qualification nécessaire pour travailler ou même pour diriger la section littéraire de la Délégation roumaine?»².

¹ Ion Luca Caragiale, *Théâtre. Une nuit orageuse. M'sieu Léonida face à la réaction. Une lettre perdue*, Paris, Ed. L'Arche, 1994.

² *Scrisori către Tudor Vianu*, II, (1936-1949), ed. Maria Alexandrescu Vianu et Vlad Alexandrescu, Bucarest, Minerva, 1994, p. 212, cf. la lettre du 28.1.1947, p. 303. Nous avons assumé la traduction de tous les passages cités de la correspondance roumaine d'Eugène Ionesco, ainsi que du *Journal* de Monica Lovinescu.

Né en Roumanie, Eugen Ionescu, dont la langue maternelle était le français, arriva en France en compagnie de sa mère, française de souche, à la veille de la Grande Guerre; «revendiqué» par son père roumain, il dut rentrer en Roumanie en 1922; il retourne définitivement en France avant le début de la Seconde Guerre Mondiale, période pendant laquelle il travailla en tant que «petit fonctionnaire consciencieux au secteur “presse et culture“» du gouvernement roumain de l'époque. Dans cette qualité, il fait connaissance, dans un Vichy «absurde» – un «bourbier» – avec toutes sortes de privations, dans un grand dénuement: il est, «après une année et demie, en mauvais état, improductif», il écrit «très peu»³. Il traduit Tudor Arghezi et Lucian Blaga: lisant l'œuvre philosophique de Blaga avec l'œil du traducteur, il constate qu'elle n'est pas «uniformément bien écrite»; excédé, il apprécie que son «style [est] impur, foisonnant d'archaïsmes et de néologismes, à mon grand désespoir»⁴. Dans la même lettre, datée du mois de décembre 1943, Eugen Ionescu demande à Vianu «l'autorisation écrite pour qu'on te traduise ici», lui proposant de traduire en collaboration l'*Introduction à la théorie des valeurs*; il signale aussi la publication, dans *Cahiers du Sud*, d'une série de traductions des poèmes de Tudor Arghezi, dont un est traduit par lui-même.

Dans une longue lettre datée du 19 septembre 1945 (il s'agit de la célèbre lettre où, après avoir brossé le portrait de l'intellectuel français, Ionescu décrit les intellectuels roumains comme des «victimes de l'odieux défunt Nae Ionescu», à cause duquel «tous sont devenus fascistes», créant ainsi «une Roumanie réactionnaire, stupide et terrifiante»)⁵, il déplore la disparition de l'écrivain Mihail Sebastian, tout en confessant que cette mort tragique est à l'origine de sa décision de ne plus jamais quitter la France. Il relate aussi qu'il a traduit et publié une partie des nouvelles de Pavel Dan; ensuite, il fait part à Vianu de ses projets éditoriaux et, sans rater l'occasion de rappeler que le Ministère Roumain des Affaires étrangères «est au courant de nos projets»⁶, il lui demande d'intervenir pour que «je sois nommé ici (je crois faire encore partie de ce ministère, avec mon statut de secrétaire-culturel, classe II, je préférerais, certes, que ce soit la première classe) [...] avec la mission précise et limitée «d'éditer en français et de présenter au public littéraire français les œuvres les plus représentatives de la littérature et de la pensée

³ *Ibid.*, p. 212.

⁴ *Ibid.*, p. 229.

⁵ *Ibid.*, p. 274.

⁶ *Ibid.*, p. 276.

roumaine contemporaine»⁷. Il se lance ensuite dans de laborieux calculs financiers en vue de la mise en chantier de programmes éditoriaux issus d'un élan d'optimisme: «Dans deux ou trois années nous pouvons espérer publier en français une vingtaine de volumes représentatifs. Si par hasard le public français ne les apprécie(ra) pas, c'est que la littérature roumaine ne vaut rien et on peut aller se coucher»⁸. Suivent d'autres projets de traduction, agrémentés de nouveaux jugements de valeur: «Je n'ai aucune intention de traduire Liviu Rebreanu: *Ion* est rudimentaire. Banal. Brutal et en même temps mou. Pavel Dan est de loin plus valeureux: plus riche, plus nuancé, plus complexe – ce qui ne m'a pas empêché de laisser se glisser quelques fautes énormes dans ma traduction, faite à la hâte. Mais je vais réparer tout cela dans la deuxième édition»⁹.

Jusqu'en 1948, Eugen Ionescu déplore constamment sa précarité matérielle et sollicite infatigablement, parfois avec des accents de désespoir, une aide à son pays natal: son activité de traduction lui apporte un très précaire moyen de subsistance, alimentant surtout son espoir, de plus en plus illusoire, d'obtenir un poste auprès du Ministère Roumain de la Culture. Les traductions semblent l'excéder de plus en plus. Ce qui le dérange, ce n'est pas tant la qualité des textes qu'il doit traduire, mais surtout le fait qu'ils constituent un obstacle dans sa propre carrière d'écrivain: à passer son temps à traduire les autres, il ne lui reste plus le temps de se traduire lui-même: «Après la publication, en Roumanie, de l'article qui a entraîné le désaveu "stratégique" de M. Ralea – je n'ai plus aucune situation, depuis si longtemps. Depuis trois longues années je passe ce qui me reste de ma jeunesse à attendre la confirmation des promesses de M. Ralea de me "procurer" une situation (une nomination, par exemple, sur un poste de lecteur en France ou dans une région voisine, un poste vacant ou autre chose, auprès d'une légation), dans un mois au plus tard. Dans trois mois, dans deux mois. J'attends et je ne peux plus, *nous ne pouvons plus attendre*. Il serait cependant possible que mes attentes s'accomplissent. Ce que je lui demande, il l'a fait pour d'autres. [...] J'ai traduit en français son *Explication de l'homme*, pour les "Presses Universitaires", qui l'ont accepté. J'ai eu de grosses difficultés à le traduire: quoique intéressant dans le contenu, le livre a un style relâché, foisonnant de pléonasmes, etc. Je pourrais tout aussi bien traduire sa *Théorie*

⁷ *Ibid.*, pp. 276-277.

⁸ *Ibid.*, pp. 277-8.

⁹ *Ibid.*, p. 278.

des valeurs si j'avais la paix, c'est-à-dire une situation matérielle équilibrée. [...] J'ai écrit un ouvrage où j'expérimentais une technique de la désagrégation intellectuelle totale. Inutile de l'envoyer en Roumanie – je vais essayer de m'auto-traduire en français – mais il m'a fallu traduire les autres, pour me faire des sous»¹⁰. Jusqu'au bout, Eugène Ionesco n'aura vu dans la traduction qu'un moyen de subsistance et, en même temps, un obstacle de nature à retarder l'écriture de son œuvre. C'est aussi l'époque où Eugène Ionesco et Monica Lovinescu ont traduit le théâtre de Ion Luca Caragiale.

Il faut aussi ajouter qu'Eugène Ionesco a toujours été très attentif à la traduction de ses propres pièces de théâtre, selon le témoignage de son traducteur anglais Donald Watson, qui racontait, tout en passant en revue les difficultés qu'il a eues à le traduire, que le dramaturge, sans être un bon connaisseur de l'anglais, mais dont les conseils l'avaient «aidé énormément à trouver le rythme» de sa traduction, avait comptabilisé tous ses ratés dans la transposition des allitérations et des assonances des *Chaises*¹¹.

*

Nous nous sommes proposé de refaire ici l'histoire de la traduction d'Eugène Ionesco et Monica Lovinescu du théâtre de Caragiale et de sa publication et non une analyse ponctuelle de cette traduction-adaptation, qui nous demanderait un autre espace: nous voudrions cependant ouvrir une parenthèse pour lever le voile sur le poncif qui veut que le bilinguisme du traducteur soit la meilleure garantie de la qualité d'une traduction. De par son bilinguisme, Eugène Ionesco aurait dû être le mieux placé pour réussir sa tâche de traducteur. L'édition de 2002¹² de son essai intitulé *Nu*, paru en roumain en 1934, commence par une note de l'éditeur qui explique sa décision de laisser «les mots francisés tels quels (mot et syntagmes calqués du français), dans la forme utilisée par l'auteur»¹³: c'est que le texte original de *Nu* accumule une si grande quantité de termes calqués du français, qu'il serait impossible de les mettre uniquement sur le compte de l'état de la langue

¹⁰ *Ibid.*, pp. 309-310.

¹¹ Donald Watson, "Bon esprit, bon sens ou bons mots?", in *Palimpsestes*, "Traduire le dialogue. Traduire les textes de théâtre", Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, nr. 1, p. 130.

¹² Eugen Ionescu, *Nu*, Humanitas, Bucarest, 2002 (1934, ed. Vreimea, Bucarest). Pour l'édition française, se reporter à *Non*, Paris, Gallimard, 1986, traduction du roumain de Marie-France Ionesco.

¹³ *Ibid.*, p. 5.

roumaine au début du XX-e siècle (avec ses «oscillations considérables», se concrétisant dans le fonctionnement parallèle de nombreuses constructions au niveau lexical), sans penser au bilinguisme d'Eugène Ionesco qui, comme tout bilinguisme, se déséquilibre en faveur d'une de ses deux langues. En traduction, le bilinguisme a, on le sait, non seulement des vertus, mais aussi des limites. Quelques exemples seulement: *să rigolez, o eclectică, cincantenarul poetului, tendinționism, volițiune, discursivității raționante, humor submers, insuficiențele mele de inteligentă, eu sînt ininteligent, surabundență, acablă, sugestibilității, se esclafa, momente delectante*, etc. On pourrait à juste titre se demander dans quelle langue pensait Eugène Ionesco dans les années '30, en roumain ou en français: «[Eliade] a fost condamnat ca, la prima aventură sentimentală banală, [...] să scrie un roman facil, în genul romanelor franțuzești sentimentale și de duzină pe care, nu e mult de atunci, le repudia, indignat. [...] Mircea Eliade a vrut să fie Dumnezeu, sau măcar profet, sau măcar enciclopedist. A eșuat. [...] Nu știu dacă Maitreyi este o *carte tristă*. Dar știu sigur că este o *tristă carte* (c'est nous qui soulignons)»¹⁴. Il aurait évidemment dû dire *o carte jalnică*, parce qu'en roumain, l'antéposition de l'adjectif *trist* ne détermine pas, comme en français, un changement de sens! En soi, le bilinguisme du traducteur ne représente pas la garantie de la bonne traduction: c'est juste un préalable, une condition de possibilité de la traduction. Ou, avec les mots de Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet, eux-mêmes bilingues (avec le français comme langue maternelle) et fondateurs de la traductologie moderne: «[...] il ne suffit pas d'être bilingue pour s'improviser traducteur»¹⁵. Pendant un voyage en voiture de New-York à Montréal, les deux linguistes regardent les écriteaux «qui ponctuent la route», s'amusant du «caractère presque paternel et doucement autoritaire» des «injonctions pararoutières» anglaises: *slow men at work, stop when school bus stops, cattle crossing, slippery when wet*, etc. Dès qu'ils passent la frontière canadienne, au contact de la signalisation de l'autoroute canadienne, un étrange phénomène de blocage se produit subitement dans leur esprit: les panneaux sont maintenant bilingues, mais les formules françaises utilisées sont des traductions des injonctions anglaises, sans hésitation perçues comme telles par les deux linguistes qui, dès qu'ils se demandent quelle aurait été cependant la «bonne» formule, celle qu'aurait utilisé un Français monolingue, (ils) sont soudainement incapables de la trouver, comme s'ils avaient

¹⁴ *Ibid.*, p. 176.

¹⁵ J.P. Vinay, J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1977 (1958), p. 24.

été brusquement frappés d'aphasie: «Après *slow*, tracé en énormes lettres blanches sur la chaussée, vient LENTEMENT, qui prend toute la largeur de la route. Quel adverbe encombrant! Il est vraiment dommage que le français n'ait pas pratiqué d'hypostase sur l'adjectif LENT... Mais au fait, LENTEMENT est-il vraiment l'équivalent de SLOW? Nous commençons à en douter, comme on doute toujours dès que l'on manie deux langues l'une après l'autre, lorsque notre SLIPPERY WHEN WET reparut au tournant de la route, suivi cette fois d'un écriteau français GLISSANT SI HUMIDE. [...] Il est bien évident que jamais un Français monolingue n'aurait composé spontanément cette phrase, de même qu'il n'eût barré la route avec un adverbe en -MENT. Nous touchons ici à un point névralgique, à une sorte de plaque tournante entre deux langues; au lieu de LENTEMENT, il fallait mettre ralentir, parbleu!, et quant à notre route si humide, il n'y avait qu'à dire, pour respecter le génie de la langue... Qu'eût-il fallu dire au juste? La phrase, en vérité, ne nous venait pas spontanément à l'esprit». Sur la frontière mouvante et incertaine qui sépare deux langues, elles-mêmes en déséquilibre, une dominante, l'autre dominée, ils se rendent brusquement compte qu'ils étaient involontairement «dominés» par la concrétude des termes anglais. Incapables de formuler «un texte sorti spontanément d'un cerveau monolingue», ils n'allaient retrouver la bonne formule, la bonne traduction, qu'une fois sortis du milieu bilingue, «comme il se devait», en France: *ralentir travaux*, *ralentir école*, *passage de troupeaux*, *chaussée glissante*...¹⁶.

D'autre part, le traducteur littéraire bilingue dont la langue maternelle est celle de l'œuvre qu'il transpose dans sa langue «d'adoption», celle de la culture au sein de laquelle il vit depuis plus ou moins de temps, est exposé à d'autres pressions: celle de laisser libre cours à la tentation de produire un texte portant l'empreinte de la «littérarité», de l'élégance, de la clarté et, par cela même, des stéréotypes littéraires du moment, en un mot, de «l'annexion» de l'œuvre traduite à la culture cible, en oblitérant implicitement ces éléments mêmes qui en déterminent la spécificité, l'appartenance à une culture «étrangère». Comparant les versions françaises de la *Mouette* de Tchekhov, l'une signée par Elsa Triolet (dont la langue maternelle était le russe), l'autre par Antoine Vitez, Henri Meschonnic montre comment la version d'Elsa Triolet trahit la cohérence, la systémativité, la poétivité du texte original, en ratant le rythme et la rigidité, à la faveur de formules livresques extraites d'un registre conventionnel, tandis que la version de Vitez privilégie l'oralité, et par là

¹⁶ *Ibid.*, pp. 17-22.

même, le rythme: là où Triolet traduit «Lorsque cette enfant parlait de la solitude», Vitez utilise l'adverbe *quand*, plus fréquent dans la langue parlée, «Quand cette jeune fille parlait de la solitude». Ou encore, là où Triolet dit: «Nous allons lever le rideau à huit heures et demie juste, lorsque se lèvera la lune», Vitez traduit: «On ouvrira le rideau à huit heures et demie précises, quand la lune se lèvera». Triolet utilise une interjection archaïsante qui, en plus, déplace le sens de l'original – «Fi! Comme vous êtes nerveux» –, là où Vitez n'hésite pas de recourir à un «Oh!». Triolet accumule deux adverbes livresques terminés en *-ment* et explicite sans relâche, ratant tous les rythmes: «Théoriquement, mais pratiquement: nous sommes, à la maison, ma mère, deux sœurs et un petit-frère et moi-même, et je ne touche que vingt-trois roubles», là où Vitez retrouve une fois de plus le naturel du registre oral: «En théorie, oui, mais dans la pratique c'est autre chose: il y a moi, il y a ma mère, deux sœurs et un petit frère et moi-même, et je ne touche que vingt-trois roubles»; ou encore «Une fille malheureuse, au fond» (Triolet), et Vitez: «Au fond, cette petite est malheureuse»¹⁷.

*

Fermons la parenthèse en nous demandant si, dans un autre registre, frisant cette fois l'absurde et le parodique, la leçon de traduction supportée par l'élève de *La Leçon* de Ionesco ne nous dit pas quelque chose sur les conceptions traductologiques de son auteur: «C'est pourtant simple: pour le mot Italie, en français nous avons le mot France qui en est la traduction exacte. Ma patrie est la France. Et France en oriental: Orient! Ma patrie est l'Orient. Et Orient en portugais: Portugal! L'expression orientale: ma patrie est l'Orient se traduit donc de cette façon en portugais: ma patrie est le Portugal! Et ainsi de suite...»¹⁸. Nous pénétrons ainsi dans un monde où les signifiés s'équivalent et en même temps s'annulent réciproquement, un monde d'où les différences sont expulsées et où, à la limite, la communication inter-humaine est vidée de tout sens, de toute raison d'être. Le professeur de Ionesco est fasciné par l'utopie des dictionnaires de signifiés; tout compte fait, une capitale en vaut une autre, et si nous pouvions trouver une méthode d'extraire les signifiés, nous pourrions les «échanger» entre eux: «Le mot capitale, la capitale revêt, suivant la langue que l'on parle, un sens différent.

¹⁷ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, p. 401.

¹⁸ Eugène Ionesco, *La Leçon*, Paris, Gallimard, 1954, p. 134.

C'est-à-dire, si un Espagnol dit: J'habite la capitale, le mot capitale ne voudra pas dire du tout la même chose que ce qu'entend un Portugais lorsqu'il dit lui aussi: j'habite dans la capitale. A plus forte raison, un Français, un néo-Espagnol, un Roumain, un Latin, un Sardanapali...[...] Dès que vous entendez l'expression: j'habite la capitale, vous saurez immédiatement et facilement si c'est de l'espagnol ou de l'espagnol, du néo-espagnol, du français, de l'oriental, du roumain, du latin, car il suffit de deviner quelle est la métropole à laquelle pense celui qui prononce la phrase...»¹⁹. Le professeur de Ionesco met ainsi en pratique les desiderata de beaucoup de chercheurs qui déplorent l'inexistence de dictionnaires de signifiés à partir desquels on puisse éventuellement dériver la multitude des langues. A partir de cette méthode, l'ensemble du lexique pourrait être déduit, comme le suggèrent les personnages de Ionesco, à partir des signifiés: il suffirait de fixer un objet, un couteau, par exemple, pour obtenir rapidement son nom dans toutes les langues du monde...

*

Les journaux et les mémoires de Monica Lovinescu (même s'ils n'offrent pas de réponses à toutes les questions, dont la plus importante serait, nous semble-t-il, de savoir si cette version a connu des révisions) nous donnent plus de détails sur l'histoire de la publication tardive d'une traduction faite dans les années '50. A partir de 1948²⁰, Monica Lovinescu (qui signait à l'époque Monique Saint-Côme) veut «ouvrir une brèche dans le mur séparant la littérature roumaine de la littérature européenne; elle élabore une liste d'ouvrages à traduire qu'elle considère «au goût du grand public français». Passionnée de théâtre, elle met en scène, avec Nicolas Bataille, des pièces dans un petit théâtre d'avantgarde de Montparnasse (le Théâtre de Poche): c'est à cette occasion que se produit ce qu'elle appelle «l'épisode Eugène Ionesco». Celui-ci lui montre sa traduction de *Urmuz*, que Monica Lovinescu a hâte de proposer aux Editions Gallimard: «le premier à s'enthousiasmer fut Raymond Queneau. Ensuite il a contaminé Jean Paulhan». L'épisode a eu lieu en mai 1950; cependant la traduction n'a finalement pas été publiée²¹. Les répé-

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Monica Lovinescu, *La apa Vavilonului*, Bucarest, Humanitas, 1999.

²¹ *Urmuz* restera inconnu au public français, Tristan Tzara ayant bloqué la parution d'un texte qui «l'aurait privé de la place qu'il aurait pu occuper dans l'histoire littéraire», *ibid.*, p. 72.

titions pour la *Cantatrice chauve* commencent au même moment et la première aura lieu le 11 mai 1950²². De mai à juin 1950, quand Ionesco termine *La Leçon* (dont la première aura lieu le 20 février 1951), «entre deux pièces, Eugène, encore incertain du succès, difficile à anticiper, car le public se réduisait à un trop petit nombre (pour la *Cantatrice* et pour *La Leçon*), se tourna vers Caragiale, pour se détendre. Je ne sais plus si ce fut lui ou moi qui forma le projet de traduire un des plus intraduisibles écrivains roumains; de toute façon, nous avons passé quelques semaines (un mois?) à jouer aux équivalences en traduisant *M'sieu Léonida* et *Une nuit orageuse*. Nous étions presque certains de ne pas réussir pour la simple raison que le comique de Caragiale est basé sur la déformation des néologismes, dont la plupart sont d'origine française. Comment les reproduire ainsi déformés en français? – cette question aura sans doute perturbé d'autres traducteurs – sans donner l'impression que le traducteur même ne maîtrise pas la langue dans laquelle il traduit et sans risquer par là même de se faire corriger par les rédacteurs? Le français était la langue maternelle d'Eugène. Moi, je l'avais apprise et je la parlais en même temps que le roumain. Nous n'avions pas le moindre complexe face au français. Pourquoi aurions-nous dû lui montrer plus de respect linguistique ou grammatical qu'au roumain, que Caragiale avait déformé avec tant de talent. Eugène d'autant plus qu'il avait disloqué les mots, en même temps que les situations et les personnages, dès son premier texte. Grâce à cette insolence, ainsi qu'au refus de toute reproduction *ad litteram* (Eugène cherchait appui auprès de Jarry et le trouvait en réalité dans son propre théâtre), assumant le risque de devoir intituler le résultat «adaptation», nous avons réussi, sinon la meilleure, de toute façon – j'ose l'espérer – la moins inexpressive des traductions de Caragiale. Malgré le fait que j'avais complété la série en traduisant, seule cette fois, *Une lettre perdue* (pour un spectacle hypothétique pour lequel on n'a même pas commencé les répétitions), nous ne nous sommes plus préoccupés de la destinée de ces pièces, ni Eugène (qui avait renoué le fil interrompu un moment avec son propre théâtre), ni moi (captivée de plus en plus par l'activité radiophonique). Les pièces n'ont donc (pas) été publiées qu'en 1994 (!) par l'édition parisienne spécialisée dans la publication du théâtre, L'Arche. Malgré les nombreuses chroniques favorables grâce auxquelles notre dramaturge semblait enfin intégré dans le paysage français, Caragiale n'a pas trouvé la place qu'il aurait méritée sur les scènes parisiennes, mais seulement dans le catalogue du

²² *Ibid.*, p. 73.

théâtre universel établi par L'Arche. L'unique représentation de *La lettre perdue* mise en scène au Théâtre de Poche au début des années '50 par Maurice Cuvelier (qui avait mis en scène *La Leçon* d'Eugène) avait été un fiasco total qui n'était pas dû seulement à une traduction boiteuse²³.

A cet épisode s'ajoute un autre, plutôt anecdotique. Après le décès de sa mère, Monica Lovinescu décide de renoncer à son pseudonyme. Une troupe de théâtre demande aux deux traducteurs les droits pour une mise en scène et Eugène Ionesco, encore loin de «s'être réconcilié avec ses impossibles racines roumaines», manifeste son irritation à l'idée d'associer leurs deux noms terminés en *-escu* («...tout le monde va savoir qu'on est Roumains», aurait-il répliqué, énervé)²⁴. Monica Lovinescu va reprendre l'idée d'une traduction faite «en jouant» après la sortie du livre: «J'ai été prise à mon tour dans ce match imaginaire [il s'agit de la promotion de la traduction], totalement détachée de ces traductions faites dans les années '50 plutôt en jouant»²⁵.

Entre temps, les vies des deux traducteurs suivent leurs cours: des années plus tard, le 30 mars 1993, Monica Lovinescu apprend que le catalogue des Editions Bourgois annonçait la sortie de la traduction de Caragiale au Salon du Livre qui venait d'ouvrir. Le volume y figurait sous le titre mutilé et horriblement banal, un véritable cliché littéraire sans aucune chance de toucher le public, *La lettre d'amour*²⁶... La joie de la traductrice ne dure pas longtemps: en juin, la traduction de Caragiale n'était toujours pas sortie chez Christian Bourgois²⁷. La note du 15 novembre est courte, concise et elle masque à peine la déception derrière le style lapidaire et âpre: «Bourgois a renoncé à la collection de théâtre de Bruno Bayeu. Aucune chance pour notre traduction, qui était cependant annoncée dans le programme pour cette année. Malgré le contrat et l'acompte déjà versé. Je ne vois aucune autre chance. A vrai dire, je n'en cherche même pas»²⁸.

La première partie du journal de Monica Lovinescu de la période suivante (1994-1995)²⁹ est encore plus riche en détails concernant la longue

²³ *Ibid.*, pp. 75-76.

²⁴ *Ibid.*, p. 228.

²⁵ *Ibid.*, p. 34.

²⁶ Monica Lovinescu, *Jurnal, 1990-1993*, Bucarest, Humanitas, 2003, p. 338.

²⁷ *Ibid.*, p. 355.

²⁸ *Ibid.*, 392.

²⁹ Monica Lovinescu, *Jurnal, 1994-1995*, Bucarest, Humanitas, 2004.

et malheureuse histoire de cette traduction. En janvier 1994, Monica Lovinescu suggère à Irina Mavrodin, de passage à Paris, d'offrir la traduction de Caragiale aux Editions Actes-Sud: malgré le refus des éditeurs de publier une traduction d'Anton Holban, jugé «trop proustien» pour le goût du public français, celle-ci accueille avec enthousiasme la proposition, convaincue que «la collection pourrait bénéficier de la visibilité du nom d'Eugène Ionesco»³⁰. Monica Lovinescu téléphone immédiatement à Bruno Bayeu, qui lui demande, au nom des Editions L'Arche, un temps de réflexion pour prendre une décision définitive. Après un suspense qui dure environ un mois, et malgré le silence des Editions Actes-Sud, L'Arche, peut-être mobilisée par cette éventuelle concurrence, décide finalement «d'accepter la traduction de Caragiale»³¹ et planifie la sortie du volume «au printemps»: «Caragiale est peut-être en train de sortir de ce labyrinthe éditorial»³². Début mars la sortie du livre semble imminente³³, mais Alexandru Papilian ne peut plus interviewer Eugène Ionesco, malade. Les épreuves commencent à arriver, l'une après l'autre, l'éditeur Rudolf Rach insiste que le livre soit exposé au Salon du Livre: lundi 4 avril Monica Lovinescu envoie les dernières épreuves à Rach, qui veut imprimer le livre dans le courant de la semaine³⁴. La dernière page du volume mentionne, à côté des informations concernant l'imprimerie, la date où l'opération s'était terminée: «Achevé d'imprimer le 5 avril 1994». La note du jeudi 21 avril est laconique: «Caragiale vient de sortir»³⁵. Et la note se clôt sur le même ton: «Eugène n'aura pas eu le temps de voir le livre»³⁶. Eugène Ionesco s'était éteint le 28 mars. De façon absolument inexplicable, les éditeurs n'avaient pas jugé bon d'associer, sur les couvertures du livre, le nom, pratiquement inconnu au public français, de Caragiale au nom d'Eugène Ionesco, faisant ainsi preuve d'un manque de professionnalisme difficile à comprendre: sur la qua-trième couverture on peut lire juste une citation de *La Lettre perdue*! Ce qui ne manque pas d'étonner Monica Lovinescu, qui constate tristement que les éditeurs «[...] n'ont pas su mettre en valeur le nom d'Eugène (qui aurait certainement attiré l'attention plus que celui – inconnu –

³⁰ *Ibid.*, p. 5.

³¹ *Ibid.*, p. 10.

³² *Ibid.*, p. 11.

³³ *Ibid.*, p. 19.

³⁴ *Ibid.*, p. 29.

³⁵ *Ibid.*, p. 30.

³⁶ *Ibid.*, p. 29.

de Caragiale). Ils auraient dû le mettre au moins sur la quatrième couverture, avec un extrait de la *Postface* écrite par I». ³⁷.

Le volume semble avoir bénéficié d'une réception favorable: il est présenté sur RFI, une page lui est consacrée dans *Libération* («L'article de Thibaudat vient de sortir dans *Libé: M'sieu Caragiale face à la traduction*. Excellent, il voit dans C. un grand dramaturge inconnu, ce qui est tout à fait vrai»³⁸), on projette une émission sur France Culture; Monica Lovinescu donne une interview pour *La Voix de L'Amérique*; *Le Monde* publie une «chronique enthousiaste». Les réactions roumaines, élogieuses, ne se font pas attendre: le numéro du 22 juin 1994 de la revue *România literară* annonce que la traduction a obtenu, en Roumanie, un prix lors de la IV-e édition du Salon du Livre de Cluj. En septembre paraît, dans la *Quinzaine littéraire*, «une page entière dédiée à la traduction de Caragiale»³⁹ et, à la mi-décembre, Monica Lovinescu est invitée par les boursiers roumains de l'École Normale Supérieure dans un séminaire consacré à la traduction de Caragiale.

Monica Lovinescu ne cache cependant pas sa déception à la fin de l'année: «On n'a vendu que 900 exemplaires de Caragiale! Et cela malgré les chroniques enthousiastes [...]»⁴⁰.

*

Malgré le fait qu'elle se donne explicitement comme adaptation («adaptation d'Eugène Ionesco et Monica Lovinescu»), la traduction du théâtre de Caragiale ne mentionne cependant pas si elle a été faite pour la mise en scène ou pour une édition destinée à la lecture: les notes du journal de Monica Lovinescu ne font que confirmer cette indécision dans le projet des traducteurs. D'autre part, il ne s'agit pas non plus d'une édition savante, munie d'un dispositif de notes de bas de page en mesure de clarifier les questions liées à la «traduction du culturel». Cette indécision mine d'entrée de jeu la visée de cette traduction et la suspend en quelque sorte dans un *no man's land*: ni traduction «savante», visant un public avisé, ni version visant

³⁷ *Ibid.*, p. 30.

³⁸ *Ibid.*, p. 33.

³⁹ *Ibid.*, p. 60. Peu importe si l'auteure affirme stupidement que la Roumanie était sortie du Moyen Âge au siècle passé...! qu'Eugène a « adapté » C. le tirant pour ainsi dire vers lui-même – et elle prend les exemples de *La lettre perdue*, traduite par moi seule!"

⁴⁰ *Ibid.*, p. 345.

l'obtention d'effets instantanés, dans la salle de spectacle. Elle reste ainsi suspendue dans une indécision que les traducteurs n'ont pas su résoudre, pendulant à tout moment entre le décentrement et l'annexion, n'étant, de ce fait, ni exotique ni naturalisante. Ce qui ne veut pas dire que la garantie de la réussite en matière de traduction demanderait la prise de décisions rigides, données une fois pour toutes, qui la poussent sans appel soit dans une direction, soit dans l'autre. Le problème de cette version est qu'elle textualise cette oscillation indécise, l'inscrivant dans le texte même: elle annexe là où il n'est pas impérativement nécessaire et elle naturalise là où le maintien du réseau de stéréotypies aurait dû être strictement respecté.

On dit que la première traduction d'une œuvre ne peut être qu'une «introduction», dans la mesure où elle reflète d'habitude et dans la plupart des cas involontairement le désir, parfois ardent, des traducteurs d'introduire leur auteur dans la culture du public cible: «Les traducteurs ont en effet pour mission de "révéler" l'être du texte original, mais la "vérité" de l'œuvre originale ne peut advenir dans la culture traduisante qu'au terme d'un cheminement progressif, d'une "translation"»⁴¹. La première traduction d'un texte est peut-être à tout jamais vouée à garder les traces de cette intentionnalité parasitaire et en même temps généreuse. La première traduction d'une œuvre reste ainsi, de par sa nature même, «imparfaite» et «impure»: «imparfaite parce que la défektivité traductive et l'impact des "normes" s'y manifestent souvent massivement, impure parce qu'elle est à la fois introduction et traduction. [...] C'est dans la retraduction, et mieux, dans les retraductions, successives ou simultanées, que se joue la traduction»⁴².

Mais peut-être qu'il y a aussi autre chose: peut-être que chaque traduction a une seule et unique chance de survie si et seulement si elle paraît au bon moment, dans un équilibre incertain et délicat – le «moment idéal», qui, certes, n'est souvent qu'un idéal⁴³ – entre le moment de la parution du texte original et une certaine configuration du contexte cible, seul capable d'offrir l'ouverture nécessaire pour qu'elle soit acceptée, en lui donnant la chance qui, une fois ratée, peut ne plus jamais s'offrir.

⁴¹ Annie Brisset, «L'identité culturelle de la traduction. En réponse à Antoine Berman», in *Palimpsestes*, "Traduire la culture", nr. 11, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 47.

⁴² Antoine Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 84.

⁴³ Anthony Pym, *Pour une éthique du traducteur*, Artois Presses Université, Presses de l'Université d'Ottawa, 1997, pp. 98-99.

Bibliographie

- BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.
- BRISSET, Annie, «L'identité culturelle de la traduction. En réponse à Antoine Berman», in *Palimpsestes*, «Traduire la culture», nr. 11, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1998.
- CARAGIALE, Ion Luca, *Théâtre. Une nuit orageuse. M'sieu Léonida face à la réaction. Une lettre perdue*, Paris, L'Arche, 1994.
- Scrisori către Tudor Vianu*, II, (1936-1949), éd. Maria Alexandrescu Vianu et Vlad Alexandrescu, Bucarest, Minerva, 1994.
- IONESCU, Eugen, *Nu*, Bucarest, Humanitas, 2002 (1934, ed. Vremea).
- DARBELNET, J, VINAY, J.P., *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1977 (1958).
- MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.
- LOVINESCU, Monica, *La apa Vavilonului*, Bucarest, Humanitas, 1999.
- LOVINESCU, Monica, *Jurnal, 1990-1993*, Bucarest, Humanitas, 2003.
- LOVINESCU, Monica, *Jurnal, 1994-1995*, Bucarest, Humanitas, 2004.
- PYM, Anthony, *Pour une éthique du traducteur*, Artois Presses Université, Presses de l'Université d'Ottawa, 1997.
- WATSON, Donald, «Bon esprit, bon sens ou bons mots?», in *Palimpsestes*, «Traduire le dialogue. Traduire les textes de théâtre», Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, nr. 1.

II. QUÊTE EN (DRA)MIETTES

Le théâtre d'Eugène Ionesco – une vision complète sur l'absurdité du monde

Ileana Mihaela CHIRIȚESCU
Université de Craiova

Le théâtre d'Eugène Ionesco fonde une nouvelle conception du spectacle dramatique en contestant certains points essentiels du code unanimement admis du genre; c'est un anti-théâtre dans le sens où il nie la cohérence traditionnelle établie au niveau du langage et définit le personnage comme paradoxe, qui, incarné dans la présence d'un acteur unique n'arrive pourtant pas à s'imposer comme identité distincte et singulière.

Ce ne sont plus les sentiments qu'on met en scène, ni les problèmes de conscience, mais le tête-à-tête d'hommes anonymes ou communs avec une matière implacablement hostile. La faim, le désir, la peur, l'attente apparaissent à l'état pur et comme dans leur simplicité sauvage. Cette absence de psychologie est une des raisons pour laquelle on a nommé ce théâtre un «théâtre de l'absurde». Ce théâtre n'oppose pas une nouvelle représentation de l'homme du siècle précédent à une autre, plus ancienne, il abolit purement et simplement toute image de l'homme.»

Ionesco est hanté par l'obsession de la redite et du recommencement et son imagination est habitée par deux images effrayantes: celle du vide et celle de l'encombrement. Ces hantises s'expriment dans *La Cantatrice chauve*, *La Leçon*, *Les Chaises*, *Rhinocéros*, *Le Roi se meurt*, *La Soif et la faim*.

La violence est l'effet obtenu d'une dramaturgie orientée vers le non-figuratif. En déclarant qu'il voulait un «théâtre à l'image du monde mais non image du monde»¹, Ionesco reprend la significative constatation exprimée par Apollinaire: «Pour tenter, sinon une rénovation du théâtre, du moins un effort personnel, j'ai pensé qu'il fallait revenir à la nature même, mais sans l'imiter à la manière des photographes. Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a

¹ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, p.213.

créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe».²

Ionesco a souligné plusieurs fois que le point de départ d'une oeuvre est une vision obsédante en quête d'une expression révélatrice de sa propre signification. Il a longuement étudié la manière du peintre Gérard Schneider, y retrouvant sa propre *méthode de travail*.

« Voici, dit-il, comment procède Gérard Schneider. Il part d'une tache de couleur, d'un ton qui lui chante, d'un thème, d'une base; cette tache de couleur en appelle nécessairement une autre, complémentaire ou opposée. Un dialogue s'esquisse. D'autres voix ou personnages chromatiques s'interposent, entrent dans ce jeu, dans cette combinaison ou cette composition, ou cette construction qui se complique graduellement et toujours, tout simplement, si je puis dire, et où tout s'entrecroise, se ramifie, de nouveau s'unifie: on se parle, la rumeur des flots ou des foules s'accroît, des forces s'organisent et se font face, on se combat, on s'appuie réciproquement, on se sépare, tout se fait écho, se répercute, croît, se transforme, s'arrête, se solidifie, se contrôle l'un l'autre, constitue un univers de sonorités, de voix, de passions, de formes, de puissances, de volumes, de couleurs, se constitue en tout un monde hors du monde (...) ».³

Pour exprimer authentiquement l'absurde, il a fallu inventer le langage de l'absurde, créer des formes qui ne soient pas celles du discours rationnel. «Je rêve d'un théâtre irrationaliste», dit le poète de **Victimes du devoir**. «Un théâtre non aristotélicien? demande le policier. – Exactement». Il s'agit donc d'opérer au théâtre la révolution radicale qui a substitué, au XXe siècle, à la logique du tiers exclu les logiques à dimensions, à l'espace newtonien l'espace einsteinien.

La première pièce de Ionesco, *La Cantatrice chauve* a été jouée en 1950 et, à défaut d'attirer immédiatement le public, elle retient l'attention de plusieurs critiques et amateurs de littérature. En 1950, l'auteur prend la nationalité française et continue à écrire des pièces, comme *La Leçon* (représentée en 1951) et *Jacques ou la Soumission* qui font de lui un des dramaturges les plus importants du théâtre de l'absurde. Dans sa première pièce, l'action dramatique se situe au seul niveau verbal; c'est la destruction progressive d'un langage réduit aux clichés et aux truismes, désarticulé de

² Guillaume Apollinaire, *Oeuvres poétiques*, Paris, Gallimard, « Pléiade », p.865.

³ Ahmad Kamyabi Mask, *Qui sont les Rhinocéros de Monsieur Bérenger-Eugène Ionesco ?*, Paris, 1990, p.48.

façon vertigineuse en sons, entraînant dans cette folie ses manières, devenus des fantoches. C'est là plus qu'une parodie du théâtre, c'est le drame de l'homme contemporain, celui de la rupture entre les mots et les choses, entre la parole et l'être – l'une des formes que prend dans l'art moderne la conscience de l'absurde.

Dans *Les Chaises*, Ionesco reprend et pousse à ses dernières conséquences la négation du modèle de la communication oratoire entamée déjà dans *Une lettre perdue* de Caragiale: un discours électoral illogique et à peu près incongru - dont la transmission est dérégulée aussi par un puissant bruitage - y est donné sans convaincre personne et il reste même essentiellement inutile puisque le candidat sera imposé par une autorité supérieure. Ionesco réduit systématiquement au néant chaque composante de l'acte communicatif: les deux vieillards qui voudraient transmettre le message de leur vie à l'humanité se suicident après l'avoir confié à un orateur sourd-muet. Mais dans la salle à laquelle il s'adresse il n'y a que des chaises vides, absence du destinataire. Et d'ailleurs ce fameux message semble ne pas exister; le dialogue précédent des deux vieillards suggère plutôt que leur vie ratée ne laisse rien derrière.

Dans *Le Roi se meurt*, se manifestent l'affrontement du burlesque et de l'angoisse, qui sont intimement liés: burlesque du roi de comédie, ridicule dans l'affirmation de sa puissance dérisoire; angoisse devant la mort. Le roi, nommé Bérenger I, évoque l'ombre des souverains, mais il ne s'enferme pas dans l'exaltation d'un tragique ou d'un grotesque étranger. La pièce ne cherche pas à délivrer quelque message, mais à révéler la transparence d'une peur – celle de l'anéantissement. La mort est ici partout et dans le langage lui-même, innommée, esquivée, parlée par la reine, qui doit aider le roi à accepter sa destruction, évoquée, affirmée et finalement reconnue. Le roi de Ionesco est à la fois trivial, naturel et sordide dans sa grandeur, comme le monde qu'il domine. Roi charismatique, il essaie une dernière fois de retrouver son pouvoir magique sur les choses et les hommes, il donne des ordres fous («j'ordonne que les arbres poussent du plancher»), tente de noyer sa mort dans la déclamation de cette nouvelle communiquée à tous. Le roi est dérisoire et grotesque dans son affection de puissance. Le roi, qui est avant tout un homme comme tous les autres, atteint par le venin de la mort, n'est plus qu'une marionnette.

Le héros ionescien arrive à incarner les angoisses et l'aventure de l'homme moderne aux prises avec les limites inéluctables de l'Histoire et de sa condition, qui se fait fort de préserver en lui et autour de lui ce qui lui

appartient en propre en tant qu'homme, contre l'invasion des objets et les tyrannies de tout ordre. C'est là un théâtre symbolique, peuplé d'images concrètes de l'absurde, bien plus saisissantes que la parole de ses personnages: un cadavre qui pousse, des chaises vides que personne n'occupe, des champignons, des œufs qui remplissent la scène. Ce sont là des métaphores - objets uniques qui portent par leur présence matérielle même, et d'autant plus difficiles à doter d'une signification une et rigoureusement circonscrite.

Les «rhinocéros» incarnent, de l'aveu même de l'auteur, l'esprit fasciste, grégaire et agressif, mais aussi toute dictature qui ravit à l'homme la liberté de se manifester en tant qu'individu, le privant des attributs de son humanité, du droit de se chercher lui-même dans une quête jamais achevée. Riches, d'une ambiguïté fertile, ces images définissent son univers dramatique comme oeuvre ouverte, où le sens ne s'épuise et ne peut jamais s'épuiser par la totalité des lectures scéniques.

Macbett appartient à la vague d'intertextualité shakespearienne qui traverse aujourd'hui le théâtre; elle illustre paradoxalement la vitalité de l'archétype. L'absurde ionescien acquiert une dimension nouvelle, plus redevable à l'histoire contemporaine. Cette histoire d'un héros faible, corrompu par le pouvoir, auquel il accède au prix du crime, laisse entrevoir un mécanisme cyclique qui tourne de mal en pis, car celui qui prend la place de Macbett à la fin est bien pire que lui. Il ne s'agit pas seulement de répétition mais aussi de prolifération du mal. À travers l'agitation fébrile des humains, on entrevoit la prolifération du crime de guerre, surtout dans le grand monologue de Macbett, repris d'ailleurs par Banco, mais aussi dans les images mêmes du massacre. C'est un avertissement à l'adresse du XX^e siècle agressif et imprudent.

À l'automne 1957, paraît *Rhinocéros*, nouvelle dans laquelle Ionesco manifeste son effroi devant l'éclatement contagieux du patriotisme chauvin et du racisme qui saisissait la France à l'occasion de la « Bataille d'Alger » (hiver 1956/1957). Comme la pièce touche en France à des sujets trop délicats, c'est à Düsseldorf qu'elle est représentée pour la première fois en 1959, et le public allemand y voit pour sa part une critique du nazisme.

Grâce à Eugène Ionesco, le théâtre est confronté à tous ses possibles mais aussi à ses limites qui tournent paradoxalement chez lui en autant de stratégies dramatiques fertiles. Crise et renaissance du langage, et même de l'être humain par le personnage dramatique, la symbolique ouverte des signes de spectacle, tout s'y conjugue pour poser des questions essen-

tielles sur la destinée de l'homme moderne. Au-delà du ridicule des situations les plus banales, le théâtre de Ionesco représente de façon palpable la solitude de l'homme et l'insignifiance de son existence.

Un théâtre irrationaliste n'est donc pas seulement un théâtre qui attaque les idoles du rationalisme, le progrès-vers-le-bonheur-par-la-science (ce que Ionesco ne se gêne pas de faire à maintes reprises, de *Victimes du devoir* à *Tueur sans gages*), c'est plus précisément un théâtre qui est conçu pour exprimer véritablement l'irrationnel. La dynamique essentielle qui constitue la dramaturgie ionescienne est la dénonciation du langage conventionnel. Ce langage se compose de mots qui leurrent l'individu et l'empêchent de penser. L'individu renonce à communiquer, mais il parle pour se donner l'illusion d'exister.

Au cours d'un entretien pour la revue *Express*, Ionesco présente ainsi ses intentions: «J'ai voulu exprimer le malaise de l'existence, la séparation de l'homme de ses racines transcendantes, j'ai voulu dire également que, tout en parlant, les hommes ne savaient pas ce qu'ils voulaient dire et qu'ils parlaient pour ne rien dire, que le langage, au lieu de les rapprocher les uns des autres, ne faisait que les séparer davantage, j'ai voulu exprimer le caractère insolite de notre existence, j'ai voulu parodier le théâtre, c'est-à-dire le monde, et que ce que j'ai écrit a été évidemment, en partie, une parodie, peut-être même la parodie de la parodie».⁴

Pour Ionesco, le théâtre a sa façon propre d'utiliser la parole qui est le dialogue, la parole de combat, de conflit et si elle se limite à l'état de discussion chez certains écrivains, c'est une grande faute de leur part. Il faut porter la parole à son paroxysme, pour donner au théâtre sa vraie mesure, qui est dans la démesure. Le verbe lui-même doit être tendu jusqu'à ses limites ultimes, le langage doit presque exploser, ou se détruire, dans son impossibilité de contenir les significations.

Ionesco surprend donc le mot dans son bavardage et le pousse au-delà des limites connues. Le mot devient inconnu, insolite et provocateur. Il rompt les liens avec le réel et instaure, par contre, un rapport avec la réalité subjective de l'individu. Le commun et le su d'après Ionesco sont dérisoires et inutiles puisqu'ils sont stériles. Ils ne communiquent plus rien et expriment la même vision. «Ce qui ressemble à tout ce qui se fait est mensonger, car la

⁴ Eugène Ionesco, *L'Express*, 5/10/1970.

convention est mensonge impersonnel».⁵ On est toujours conformiste par rapport à quelque chose, puisque l'homme est toujours une imitation de l'humain. On ne peut que choisir entre des conformismes. Il faut oser ne pas penser comme les autres et pour cela il faut faire preuve d'un certain courage. Au fond, Ionesco est un esprit critique habitué à penser contre les autres, un solitaire bien content de ne pas «avoir les idées des autres».⁶ «Né désobéissant», il se définit «contre la mode» et «contre l'histoire».⁷ Le conformisme est le désir de plaire aux autres. Le fait de se conformer au schéma qui a été déjà conçu, donne à la majorité le droit de détenir les lois de la vérité. Mais ce conformisme trahit une attitude passive ou timide à transgresser ces lois. Le conformisme de la société et sa croyance en l'authenticité de ses principes l'enferment dans la singularité de sa réflexion. C'est pourquoi elle condamne toute originalité. La spontanéité et la volonté individuelles sont bannies même de la vie la plus intime. Ionesco veut entraîner les lois préétablies de la société dans le grossissement et l'éclatement. Son rôle de liaison entre tradition et conformisme lui convenait bien. « À la fin de sa vie Ionesco est devenu de plus en plus classique, il a aimé de plus en plus la Grèce antique, la tradition, l'Académie. Il a été à la jointure du classicisme et de l'absurde ».

La personnalité, l'écriture, le monde imaginaire d'Eugène Ionesco le pénétraient comme s'« il vivait dans un monde de légende déjanté ». Son univers si particulier, « sa drôlerie, l'imprévu et sa grande bonté » lui conféraient une sorte « d'aura impénétrable ». Insaissable et classique, à la frontière de l'inconcevable académique, nul n'aurait songé le critiquer.

Jean d'Ormesson se souvient de quelques mots de Ionesco : «J'invente des choses mais c'est comme ça que je vois le monde. Je suis un auteur réaliste»; «Je vais vers ce qui est le plus extraordinaire et le plus imprévisible pour moi».

Dans la tradition de Queneau, de Jarry et de Flaubert, Ionesco, dans son théâtre, en s'attaquant au langage, démasque le péril du totalitarisme, de l'installation des troubles de la paranoïa, de la *libido dominandi* et se moque de la pensée figée des conformistes et des normes bourgeoises.

L'acharnement ionescien contre le langage s'explique par le fait qu'il

⁵ Boughaba Laita Ilham, *Le délire et la folie dans le théâtre d'Eugène Ionesco*, Thèse de doctorat, Université Stendhal, Grenoble, 1994, p. 428.

⁶ Eugène Ionesco, *Antidotes*, NRF, Paris, Gallimard, 1977, pp.11-12.

⁷ *Ibid.*, p.76.

est l'expression de l'être, il reflète les actes intérieurs de la pensée. Mais le langage peut aussi déterminer une séparation entre l'être et sa pensée et ceci est dû au piège de l'automatisme. L'individu parle sans penser et ses mots ne démontrent plus l'entité individuelle. C'est pour cela que Ionesco lutte contre l'impersonnel et cherche à libérer la pensée en lui rendant sa spontanéité et ses émotions premières.

Dans ses entretiens avec Claude Bonnefoy, Eugène Ionesco a souvent montré le poids destructeur de l'habitude. Elle a le masque qui déforme la réalité; elle est «la couverture grise sous laquelle on cache la virginité du monde», elle est «l'ombre qui assombrit les couleurs», elle est, essentiellement, «le péché originel» qui a chassé l'homme de son paradis.⁸

Bibliographie

- BIGOT, M. & SAVEAN, M.-Fr., *La Cantatrice chauve, La Leçon de Ionesco*, Paris, Gallimard, 1991.
- BONNEFOY, Claude, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Paris, Belfond, 1977.
- CLEYNEN-SERGHIEV, Ecaterina, *La jeunesse littéraire d'Eugène Ionesco*, Paris, PUF, 1993.
- COUPRY, François, *Eugène Ionesco*, Paris, Julliard, 1994.
- COUTIN, André, *Ruptures de silence*, Paris, Mercure de France, 1995.
- HUBERT, Marie-Claude, *Eugène Ionesco*, Paris, Seuil, 1990.
- HAMDAN, Alexandra, *Ionescu avant Ionesco*, Berne, Peter Lang, 1993.
- ION, Angela, *Histoire de la littérature française*, București, E.D.P., 1982.
- LIOURE, Michel, *La prolifération dans le théâtre d'Eugène Ionesco* in *L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain*, Paris, Klincksieck, 1974.
- LISTA, Giovanni, *Ionesco*, Paris, Henry Veyrier, 1989.
- MASK, Ahmad Kamyabi, *Qui sont les Rhinocéros de Monsieur Bérenger-Eugène Ionesco*, édité par l'auteur, Paris, 1990.
- MASK, Ahmad Kamyabi, *Ionesco et son théâtre*, Paris, 1992.

⁸ Claude Bonnefoy, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Paris, Belfond, 1966, p.32.

L'interprétation échoïque, une clé du comique verbal chez Ionesco

Nadia PĂCURARI

Université « Babeş-Bolyai » Cluj-Napoca, Université de Genève

Introduction

Cet article concerne le comique verbal dans le théâtre d'Eugène Ionesco, expliqué comme *interprétation échoïque*, notion qui désigne une composante de la théorie de la pertinence, élaborée par Dan Sperber & Deirdre Wilson en 1986/1995. La source privilégiée du comique verbal dans le théâtre ionescien étant le jeu verbal, c'est ce procédé que nous allons décrire et analyser du point de vue annoncé.

Comme le comique de langage est une dimension du « plaisir dans la langue » (le syntagme appartient à Anne Reboul, 1991) et de la créativité, l'objectif de notre contribution est de montrer que, au-delà de la mécanicité du langage identifiée par la critique littéraire, dans le théâtre de Ionesco la dimension ludique du langage est une présence importante.

Voyons pour le début quelques aspects généraux qui concernent la catégorie d'*interprétation échoïque* et la notion de *jeu verbal*.

a) L'interprétation échoïque (composante de la théorie de la pertinence)

Rappelons, dans ce qui suit, en quoi consiste le concept d'*interprétation échoïque* défini par Dan Sperber & Deirdre Wilson dans leur livre *Relevance* (1986/1995) / *La pertinence* (1989).

a.1) L'interprétation

Selon Sperber & Wilson (1989 : 343), tout énoncé, toute représentation avec une forme propositionnelle peut être utilisée pour représenter des choses de deux manières :

- (i) la représentation comme *description* – qui a une forme propositionnelle; elle représente un état de choses en vertu du fait que sa forme propositionnelle est vraie pour cet état de choses (elle est utilisée *descriptivement*) ;

(ii) la représentation comme *interprétation* – qui représente une autre représentation dotée elle aussi d'une forme propositionnelle, en vertu de la ressemblance entre les deux formes propositionnelles (elle est utilisée *interprétativement*) ; la première représentation est une interprétation de la deuxième. Il s'agit d'interprétation de deuxième degré ; les énoncés utilisés pour interpréter le discours ou la pensée d'autrui sont à chaque fois des *interprétations de deuxième degré*.

Selon les mêmes auteurs, les énoncés utilisés pour interpréter les pensées ou les paroles d'autrui, « comme tous les énoncés, [...] interprètent d'abord une pensée d'un locuteur, et c'est seulement parce que cette pensée est elle-même une interprétation de la pensée d'autrui que l'énoncé représente en fin de compte la pensée d'autrui » (Sperber & Wilson 1989 : 357).

a.2) L'interprétation échoïque

En expliquant comment les interprétations de la pensée de quelqu'un d'autre sont rendues pertinentes, les mêmes auteurs introduisent le syntagme *interprétation échoïque*. Il y a deux cas, disent Sperber & Wilson (1989 : 357), où l'interprétation de la pensée de quelqu'un d'autre est rendue pertinente :

- en informant l'auditeur du fait « qu'Untel a dit quelque chose ou pense quelque chose » – c'est le cas du discours indirect rapporté (il est rendu pertinent en informant le récepteur que le locuteur a dans sa tête ce que quelqu'un a dit ou pensé) ;

- en informant l'auditeur que le locuteur a dans sa tête quelque *représentation* qu'il attribue à quelqu'un et qu'il a aussi une certaine *attitude* par rapport à cette représentation – c'est le cas de *l'interprétation échoïque* : « lorsqu'une interprétation doit ainsi sa pertinence au fait que le locuteur se fait à sa façon *l'écho* des propos ou des pensées d'autrui, nous dirons que cette interprétation est *échoïque* » (Sperber & Wilson 1989 : 357).

Remarque. Le concept d'interprétation échoïque est l'outil linguistique de l'analyse à laquelle nous procédons dans ce qui suit. Comme nous allons le voir, il va nous permettre de décrire d'une manière homogène les différents types de jeu verbal – sources du comique verbal dans le discours théâtral ionésien.

b) Le jeu verbal

À l'origine, en latin, la signification du mot *jeu* était : *jocus* =

'plaisanterie verbale' ; ensuite il va récupérer le sens du (lat.) *ludus* = 'jeu en actions' (Moncelet 2006 : 346). Ce fait situe le jeu, par son origine, au niveau du comique de langage.

Pour Anne Reboul, le jeu verbal est une forme d'*ambiguïté*. Dans sa thèse de doctorat *Le discours théâtral : problèmes de narratologie et de pragmatique linguistique* (1984 : 132), cette chercheuse affirme que « les traces de l'auteur dans le texte sont particulièrement évidentes dans certains cas d'ironie et de phrases à double sens, c'est-à-dire de phrases "ambiguës" en un sens bien particulier : ces phrases ont non seulement deux interprétations possibles mais doivent être comprises par le spectateur comme ayant ces deux sens à la fois. On peut, par ailleurs, trouver d'autres indications de l'auteur dans le texte dans l'emploi de certaines expressions »..

Anne Reboul distingue deux types d'*énoncés ambigus* au théâtre : ceux qui donnent lieu à un *jeu de mots* et ceux qui sont partie d'un *quiproquo* (il s'agit du chapitre concernant la polyphonie). Elle trouve que les fonctions des jeux de mots sont : la fonction *comique*, la fonction *d'annonce*, etc. Dans le cas des jeux de mots à fonction comique, le locuteur de l'énoncé (l'auteur) met en scène deux énonciateurs :

- E1 qui est assimilé au personnage qui prononce l'énoncé dans la pièce, est responsable de l'acte de l'assertion d'un contenu propositionnel C1
- E2, qui est assimilé au locuteur, est responsable de l'assertion d'un contenu propositionnel C2 (Reboul 1984 : 132).

L'auteur choisit un exemple de la pièce *L'amour médecin*, de Molière :

« M. Tomes (*médecin*) : Nous avons vu la malade et sans doute qu'il y a beaucoup d'impuretés en elle ». (C1 : Il y a beaucoup d'impuretés dans le corps de Lucinde (la malade), et ces impuretés la rendent malade. C2 : Lucinde est impure.)

Cette information est corroborée tout autant qu'indiquée par les deux énoncés qui suivent :

« *Sganarelle* : Ma fille est impure ?

M. Tomes : Je veux dire qu'il y a beaucoup d'impuretés dans son corps, quantité d'humeurs corrompues ». (Reboul 1984 : 132)

Remarque. À notre avis, c'est justement cette ambiguïté, dont Anne Reboul parle, qui permet de rapprocher le jeu verbal de la catégorie d'interprétation échoïque. Dans l'exemple donné par Anne Reboul, le médecin

veut dire que Lucinde est impure au niveau moral (ce qui pourrait créer une attitude dépourvue de respect), mais il recourt à l'autre sens du mot *impure*, quand la mère de la fille demande une explication ; ce deuxième sens permet une attitude différente, peut-être de compassion. Les implications sont différentes dans les deux cas. L'ambiguïté permet au médecin de dire la vérité, mais, en même temps, de ménager la mère.

1. L'interprétation échoïque dans le mécanisme du comique verbal

La notion d'*interprétation échoïque* est déjà reconnue comme un outil efficace dans l'explication du comique verbal, grâce aux travaux d'Anne Reboul (1991) et Carmen Curco (1996).

En expliquant le mécanisme des *mots d'esprit*, Anne Reboul reprend la notion de *variation*, définie par Milner, et trouve trois types pour cette catégorie : *sémantique*, *pragmatique* et *phonologique*. L'auteur intègre la *variation* dans le processus pragmatique d'*interprétation* (« au sens où un énoncé peut représenter une autre représentation à forme propositionnelle, énoncé ou pensée » Reboul 1991 : 143) ; elle considère que les mots d'esprit qui s'appuient sur les variations *sémantiques* et *phonologiques* ont ce caractère *échoïque*, *interprétatif* prononcé, tandis que les variations *pragmatiques* peuvent être expliquées différemment – par la notion d'*inférence*. Voici une partie des exemples que la chercheuse donne à ce sujet :

Variations sémantiques :

- a. La femme est l'avenir de l'homme. (L. Aragon)
- b. La veuve est l'avenir de l'homme. (A. Schifres)

Variations phonologiques :

C'est un petit potier qui prend son pied à petit pas
Quelquefois il peut peu mais souvent il peut pas
C'est un petit potier qui prend son pied à petit pas
Et ce petit a bien le droit d'être papa. (P. Perret)

Variations pragmatiques :

- a. Contexte :

Michel Noir à propos des alliances électorales avec le Front National :

«Il vaut mieux perdre les élections que perdre son âme».

- b. Valéry Giscard d'Estaing en réponse :

«Mon âme n'a jamais été mêlée à la vie politique».

Dans plusieurs travaux, dont nous mentionnons l'article «The implicit expression of attitudes, mutual manifestness, and verbal humour» (1996), Carmen Curco montre que l'humour intentionnel consiste en ce qu'il fait implicitement un certain type de *commentaire* sur un aspect du monde, qu'il suppose exprimer implicitement qu'il implique une *attitude de détachement* en rapport avec une supposition attribuable qui est rendue évidente par une importation implicite de supposition. Ce sont des situations d'utilisation de *l'écho*, de l'avis de Carmen Curco.

Dans ce qui suit, nous nous occupons des manifestations de *l'interprétation échoïque* ayant comme effet le comique verbal dans le théâtre de Ionesco.

2. Le jeu verbal comme interprétation échoïque – source du comique verbal chez Ionesco

Anne Reboul (1991) avait montré que les mots d'esprit qui s'appuient sur des variations *phonologiques* et *sémantiques* ont un caractère interprétatif échoïque prononcé. Pour le comique verbal chez Ionesco, nous nous occupons de la catégorie des *jeux verbaux*, bien représentée dans son théâtre.

2.1 Le jeu verbal comme interprétation échoïque

Dans le cas des jeux verbaux, il s'agit de la reprise d'un certain mot avec un nouveau sens (mot polysémique ou homonymique) ou sous une autre forme qui renvoie à lui-même (un paronyme ou un homophone). Ce sont des jeux sémantiques dont le mécanisme suppose *l'interprétation échoïque*. Nous organisons les extraits de notre corpus autour d'un critère classique – la distinction saussurienne *signifiant/signifié* :

- (i) les jeux verbaux sur le *signifiant* (les jeux paronymiques, homophoniques, etc.),
- (ii) les jeux verbaux sur le *signifié* (les jeux polysémiques, homonymiques, le défigement, les segments métadiscursifs, etc.).

En ce qui concerne la distribution de ces deux catégories dans les pièces de Ionesco, Pascale Alexandre-Bergues (2005 : 93) considère que « le comique verbal dans les pièces de début (*La Cantatrice chauve*, *La Leçon*) misent sur des jeux avec le *signifiant* et avec la logique. Dans *Le Roi se meurt* le dramaturge revient, de façon plus traditionnelle, à des jeux sur le *signifié* ».

Par conséquent, les jeux sur le signifiant sont la source privilégiée du comique de langage surtout dans les premières pièces de Ionesco et les jeux sur le signifié sont présents surtout dans les pièces qui suivent.

Voyons quelques exemples pour chacune de ces deux catégories et la manière dont l'interprétation échoïque se manifeste à l'intérieur de chacune.

2.1.1 Les jeux sur le signifiant

Rappelons que dans le cas de l'interprétation échoïque, une assertion atteint la pertinence en informant l'auditeur que le locuteur a dans sa tête quelque *représentation* qu'il attribue à quelqu'un et qu'il a aussi une certaine *attitude* par rapport à cette représentation. Pour les jeux sur le signifiant, l'interprétation échoïque consiste, à notre avis, en ce que l'un des éléments de la paire paronymique ou homophonique apparaît dans une réplique et ensuite il est remplacé dans la nouvelle réplique par son paronyme (= *représentation avec une attitude nouvelle*, manifestée par une différence au niveau formel du mot, impliquant une différence au niveau du contenu).

Dans l'exemple : « *Le professeur* : Répétez, regardez. (*Il fait comme le coucou.*) „**Couteau... couteau... couteau... couteau...**” » (*La Leçon*, p. 71), en écoutant la réplique du professeur, qui contient un jeu verbal sur le signifiant (un jeu sémantique, paronymique : *couteau – coucou*), la répétition (et l'intonation) nous permet(tent) la reconnaissance de l'association du mot *couteau* au chant du coucou, association indiquée d'ailleurs dans la didascalie (« *Il fait comme le coucou* ».). Le professeur fait écho au chant du coucou ; il fait comme le *coucou* (= *la représentation*), mais au lieu de dire *coucou*, il utilise le mot *couteau*, en pensant à cet objet comme à un instrument de crime (*l'attitude* qu'il a par rapport à la représentation est une attitude menaçante – il a l'intention de tuer son élève). Jacquart (1998 : 200) remarquait que la répétition « peut devenir un élément moteur lorsqu'elle participe à la création d'un tempo, qui s'accélère ». Dans ce cas, c'est le crime du professeur qui se produit ensuite.

Liana Pop (2004) montre d'ailleurs que, chez Ionesco, il n'y a pas de relation forte entre le signifiant et le signifié, mais plutôt « l'autonomie du signifiant » par rapport au signifié. La sonorité des mots compte plus que leur signification ; et Ionesco pratique la substitution entre mots apparentés par la forme sonore, et non pas par le sens. Nous considérons que cet aspect favorise l'interprétation échoïque, tout comme l'ambiguïté dont parle Anne Reboul.

Voyons encore quelques exemples dans ce sens-là :

(1) « *Mme MARTIN* : Excusez-moi, monsieur le Capitaine, mais je n'ai pas très bien compris votre histoire. À la fin, quand on arrive à la grand-mère du **prêtre**, on **s'empêtre**.

M. SMITH : Toujours on **s'empêtre** entre les pattes du **prêtre** ». (*La Cantatrice chauve*, p. 35)

(2) « *L'élève* : La neige tombe l'hiver. L'hiver, c'est une des quatre saisons. Les trois autres sont... euh... le prin...

Le professeur : Oui ?

L'élève : ...temps, et puis l'été... et... euh...

Le professeur : Ça commence comme **automobile**, Mademoiselle.

L'élève : Ah, oui, **l'automne**... » (*La Leçon*, p. 48)

(3) a) « *Le professeur* : [...] Comment dites-vous, par exemple, en français : « Les roses de ma grand-mère sont aussi jaunes que mon grand-père **qui est Asiatique** » ? (*La Leçon*, p. 64)

b) *L'élève* : « Sont aussi jaunes que mon grand-père **quand il se mettait en colère** ». (*La Leçon*, p. 65)

(4) « *Le professeur* : [...] Le comble, Mademoiselle, c'est que certains, par exemple, en un latin, qu'ils supposent espagnol, disent : “ Je souffre de mes deux **foies** à la **fois**”, en s'adressant à un Français, qui ne sait pas un mot d'espagnol [...] Et le Français répondra, en français : “ Moi aussi, Monsieur, je souffre de mes **foies** “ » [...] (*La Leçon*, p. 68)

(5) « *Jacques mère* : J'ai été pour toi plus qu'une mère, une véritable amie, un **mari**, un **marin**, une confidente, une oie ». (*Jacques ou La soumission*, p. 88)

(6) « *Jacques père*, à son fils : Oui, tu nous as ignoblement **menti**, **menti**, **menti** ! À la **menthe** ! » (*Jacques ou La soumission*, p. 104)

(7) « *Jacqueline* : **Ça n'en vaut pas la pelle** ». (*Jacques ou La soumission*, p. 102)

Dans les exemples donnés, l'interprétation échoïque se manifeste par des jeux paronymiques : *automobile/automne*, *coucou/couteau*, *marimarin*, *peine/pelle*, *mentil/menthe*, par des mots avec la même sonorité : les homophones *foies/fois* ou par des mots avec une sonorité similaire : *prêtre*

– *s'empêtrer*.

Dans l'exemple (3), l'élève devrait répéter la phrase du professeur comme telle (en la traduisant en français, malgré qu'elle soit déjà en français), mais elle ne répète que la première partie et remplace la deuxième par un aspect qui concerne sa vie personnelle, et c'est ce qui donne l'effet comique ; il ne s'agit pas dans ce cas d'un jeu paronymique ou homophonique, mais d'un changement au niveau de la phrase.

En général, les cas d'interprétation échoïque se situent au niveau paradigmatique – *in presentia*, les deux éléments (*la représentation initiale* et *son interprétation*) étant présents dans les répliques des personnages (c'est le cas des mots présents dans les exemples (1) – (6)). La paronymie *peine/pelle* (dans l'exemple (7)), tout comme la paronymie *coucou/couteau* (qui apparaît dans l'exemple donné ci-dessus), a lieu au niveau paradigmatique – *in absentia*, ce qui veut dire qu'un seul terme est présent dans la réplique du personnage (*couteau*, respectivement *pelle*); cette paronymie n'est pas explicite, parce que c'est au lecteur d'actualiser dans sa tête le fait qu'il s'agit du chant du coucou (tranche sonore qui a été remplacée par *couteau*) et, respectivement de l'expression *ça ne vaut pas la peine*.

2.1.2 Les jeux sur le signifié

Pour les jeux sur le signifié, l'interprétation échoïque fonctionne, à notre avis, de la manière suivante : le mot polysémique/homonymique apparaît dans une première occurrence (une première réplique) avec un de ses sens (pour les mots polysémiques, il peut être le sens propre ou le sens figuré et l'ordre d'apparition n'a pas d'importance) ; ensuite, le mot polysémique/homonymique est repris dans une nouvelle réplique, d'un personnage qui peut être le même ou un autre (= *la représentation*), avec un autre sens que le premier (= *l'attitude nouvelle*). Tandis que pour les jeux sur le signifiant l'attitude nouvelle était donnée par un changement de forme, pour les jeux sur le signifié, l'attitude nouvelle est donnée par un changement de contenu.

Paul Vernois, dans le sous-chapitre *Le dialogue en liberté*, de son livre *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco* (1991), soutient l'avis de Maurice Lécuyer (1966), selon lequel, chez Ionesco, « le dialogue progresse – au moins en apparence – par une série d'erreurs sémantiques qui engendrent de véritables "monstres linguistiques" » (Vernois 1991 : 229). Un des phénomènes que Vernois retient de Lécuyer est « la répétition du dernier mot de l'interlocuteur », qui peut être retrouvée (selon ces deux auteurs) dans un

exemple comme :

« *Lui* : C'est pas du tout le même **animal**.

Elle : **Animal** toi-même ».

À notre avis, les choses ne sont pas si simples, parce qu'il est évident que le mot *animal* n'est pas repris tel quel, mais avec un nouveau sens donné par le nouvel énoncé. Vernois (1991 : 228) parle aussi d'« un dialogue menacé par la mise à l'écart ». Nous considérons cette affirmation comme étant juste parce que c'est cet écart qui permet l'attitude nouvelle supposée par l'interprétation échoïque.

Voici quelques exemples que nous avons choisis :

(1) « *L'annonciateur*, regardant dans le fond : Le Maître **passe et repasse**, on **repasse**, on **repasse** son pantalon ! » (*Le maître*, p. 191)

(2) « *Le Monsieur* : Ainsi donc, vous êtes **mineure** ?
La fille-monsieur, d'une voix très forte : Oui, mais n'oubliez pas : **à mineure, mineure et demie** ! » (*La Jeune fille à marier*, p. 259)

(3) « CANDOR : Avec tous ceux qui fouillent et qui farfouillent autour de lui.
GLAMISS : Qui s'engraissent avec la sueur de notre front.
CANDOR : Avec la graisse de nos volailles.
GLAMISS : De nos brebis.
CANDOR : De **nos cochons**.
GLAMISS : **Le cochon** ! » (*Macbett*, p. 1040)

L'exemple (2) ressemble beaucoup à celui repris par Vernois de Lécuyer (avec la différence qu'au lieu du mot polysémique *animal*, il y a le mot polysémique *cochon*). Après l'utilisation du sens propre de ce mot dans la réplique de Candor, Glamiss l'attribue comme appellatif à leur souverain, dont ils sont en train de parler. Cette deuxième occurrence du mot *cochon* est représentée par son sens figuré.

Dans l'exemple (1), l'interprétation échoïque a lieu à l'intérieur d'une seule réplique, en fait d'une seule phrase. Elle s'appuie sur la polysémie du mot *repasser* (il apparaît comme interprétation échoïque, au niveau du signifiant, pour le mot *passer*, par la dérivation sémantique) : la séquence « Le Maître [...] *repasse* » (= passer de nouveau) est la représentation, et la séquence « on repasse son pantalon » (= rendre lisse et net) est l'interprétation ; ce deuxième sens est l'élément qui se constitue dans l'attitude

nouvelle.

L'exemple (3) joue sur la sonorité, plus précisément sur le fait que le suffixe du mot *mineure* (= personne qui a moins de 18 ans) contient les mêmes sons que le mot *heure*, en ignorant le fait que les sens de ces deux mots n'ont rien de commun.

a) Le défigement. Les jeux sur le signifié concernent, entre autres, le *sens figuré* des mots, sens généralement présent dans les expressions figées. Une des ressources du comique verbal est l'exploitation de ces expressions en jouant sur leur structure fixe/figée – procédé nommé *défigement* ou *détournement linguistique*.

Selon Gaston Gross (1996 : 154), une séquence peut être figée :

- du point de vue *syntactique*, « quand elle refuse toutes les possibilités combinatoires ou transformationnelles qui caractérisent habituellement une suite de ce type » ;
- du point de vue *sémantique*, « quand le sens est opaque ou non compositionnel, c'est-à-dire quand il ne peut pas être déduit du sens des éléments composants » ;

En plus, « le figement peut être partiel si la contrainte qui pèse sur une séquence donnée n'est pas absolue, s'il existe des degrés de liberté ». À notre avis, si la contrainte est annulée, si le degré de liberté est très haut, on peut parler de défigement.

Selon Aude Lecler (2004 : 81), le défigement (« l'emploi détourné d'une expression figée ») est « un nouveau *marqueur dialogique* », indiquant « la présence dans un discours, d'un (ou plusieurs) autre(s) discours enchâssé(s) ».

Le défigement suppose le passage du *sens non littéral* au *sens littéral* des énoncés. Pour Sperber & Wilson (1986/1995 : 233), un énoncé, comme expression interprétative de la pensée du locuteur, est strictement *littéral* quand il a la même forme propositionnelle que la pensée, quand le locuteur prétend communiquer par cet énoncé la même forme propositionnelle que sa pensée. Un énoncé a une interprétation *non littérale* quand le locuteur communique un groupe d'implications logiques et contextuelles provoquées par l'énoncé.

Jean Duvignaud (1969 : 20) montre que chez Ionesco, « c'est la littéralité des idées et des mots qui fait la cocasserie des situations, lorsque nous voyons les personnages prendre le langage au pied de la lettre » ; « le geste devient vrai et la métaphore est prise dans sa vérité charnelle, exerce

son pouvoir de symbole dans la chair même des personnages. A quoi bon, dès lors, la psychologie ? Les créatures de ce théâtre vivent dans la cinquième dimension, celle qui permet à l'homme d'être tout ce qu'il dit et tout ce qu'il pense ».

(1) « *Le professeur* : Ne vous inquiétez pas, Mademoiselle. Nous y reviendrons plus tard... à moins que ce ne soit plus du tout. Qui pourrait le dire ?

L'élève, enchantée malgré tout : Oui, oui, Monsieur.

Le professeur : Toute langue, Mademoiselle, sachez-le, souvenez-vous-en **jusqu'à l'heure de votre mort...**

L'élève : Oui, oui, Monsieur, **jusqu'à l'heure de ma mort...** Oui, Monsieur...» (*La Leçon*, p. 61)

(2) « *Le professeur* : [...] Alors, si cela ne vous ennue pas... pouvons-nous commencer ?

L'élève : Mais oui, Monsieur, **je suis à votre disposition**, Monsieur.

Le professeur : **A ma disposition ?...** (*Lueur dans les yeux vite éteinte, qu'il réprime.*)» (*La Leçon*, p. 50)

(3) « JEAN : **Vous rêvez debout !**

BÉRENGER : Je suis **assis**.

JEAN : **Assis** ou **debout**, c'est la même chose.

BÉRENGER : Il y a tout de même une différence.

JEAN : Il ne s'agit pas de cela.

BÉRENGER : C'est vous qui venez de dire que c'est la même chose, d'être assis ou debout...

JEAN : Vous avez mal compris. Assis ou debout, c'est la même chose, quand on rêve !... » (*Rhinocéros*, p. 549)

(4) « *Marie* : Vous **n'avez pas de cœur**.

Marguerite : Mais, **si, si, il bat**». (*Le roi se meurt*, p. 743)

(5) « *Marie* : **Mon Dieu !**

Le roi, à Marguerite : Je défends qu'on lui fasse de la peine. Et pourquoi dit-elle « **Mon Dieu** » ?

Marguerite : C'est une **expression**». (*Le Roi se meurt*, p. 748)

Ces extraits jouent sur des expressions idiomatiques (figées, par définition) : « jusqu'à l'heure de votre mort », « je suis à votre disposition », « Vous rêvez debout ! », « Vous n'avez pas de cœur », « Mon Dieu ! ». Le jeu s'appuie sur le fait que le personnage locuteur utilise le sens figuré, tandis que le personnage récepteur prend le sens propre de ces expressions. Dans les exemples (3) et (5), c'est intéressant que les personnages eux-mêmes soient délégués par l'auteur à attirer l'attention de leurs interlocuteurs sur le fait qu'il s'agit d'une expression. Ce fait apparaît explicitement dans (5) : « C'est une expression ». La réplique de Jean « Assis ou debout, c'est la même chose ». envoie justement au fait qu'il ne s'agit pas du sens propre de la séquence « Vous rêvez debout ! », mais de son sens figuré (c'est-à-dire *être naïf, se faire des illusions*).

Dans ces situations, la réplique du personnage récepteur a un caractère interprétatif échoïque grâce au fait qu'elle passe du sens non littéral de l'énoncé du locuteur à son sens littéral, de son sens figuré à son sens propre. Dans l'extrait (4), Marie utilise la phrase « vous n'avez pas de cœur » comme expression figée (énoncé non littéral), au sens que Marguerite est insensible. La réplique de Marguerite « Mais, si, si, il bat ». n'est pas une simple infirmation pour la réplique de Marie, mais cache une réponse pour le sens littéral de celle-là. En même temps, la réplique de Marguerite est une confirmation pour le fait qu'elle est insensible, auquel elle ajoute une attitude sarcastique.

b) Les segments métadiscursifs, dans la pièce *La Leçon* (une caricature de l'enseignement, nommée par son auteur « drame comique ») :

(1) « *Le professeur* : [...] Quand on compte des bâtons, chaque bâton est **une unité, Mademoiselle... Qu'est-ce que je viens de dire ?**

L'élève : **Une unité, Mademoiselle ! Qu'est-ce que je viens de dire ?** » (*La Leçon*, p. 56)

(2) « *Le professeur* : [...] sur les cordes vocales qui, soudain, comme les harpes ou des feuillages sous le vent, frémissent, s'agitent [...] ou sifflent, sifflent, mettant tout en mouvement : luette, langue, palais, **dents...**

L'élève : J'ai mal aux **dents**». (*La Leçon*, p. 62)

Comme nous l'avons déjà précisé, *l'interprétation échoïque* suppose que le locuteur utilise une *représentation* qu'il attribue à quelqu'un d'autre au moment de son énoncé et qu'il a aussi une certaine *attitude* par rapport à

cette représentation. Si on considère l'exemple (1), on peut identifier les éléments de l'utilisation échoïque de la manière suivante : (i) l'élève répond à la question du professeur, mais, dans la deuxième partie de sa réponse, elle reprend la question elle-même – cet élément est *la représentation* de l'énoncé attribué au professeur ; (ii) le fait que l'élève reprend la question à laquelle elle est en train de répondre montre qu'elle a une certaine attitude par rapport à ce que le professeur a dit – c'est l'attitude nouvelle supposée par l'interprétation échoïque, une attitude naïve.

Conclusions

Dans cet article, nous avons procédé à une analyse du comique verbal chez Ionesco, ayant comme outil le concept d'interprétation échoïque. Les linguistes avaient déjà expliqué l'ironie et le comique verbal en général à l'aide de l'interprétation échoïque. Le concept linguistique *d'écho* a été élaboré par Sperber & Wilson en 1981 et repris en 1986/1995 ; Sperber & Wilson ont utilisé cette notion pour expliquer l'ironie, Anne Reboul et Carmen Curco l'ont apporté dans l'étude du comique verbal. La nouveauté que notre travail apporte est le fait d'expliquer le comique verbal de ce point de vue en vertu d'un corpus littéraire, en l'occurrence, du discours dramaturgique ionescien.

Au début de l'article nous avons précisé le fait qu'Anne Reboul identifie l'ironie et l'ambiguïté (les jeux de mots et les quiproquos) comme traces de la présence de l'auteur dans le texte. Nous voulons, quant à nous, ajouter que l'interprétation échoïque, que nous avons identifiée au niveau du mécanisme des jeux verbaux, est un argument supplémentaire pour les considérer comme des traces de la présence de l'auteur dans le discours théâtral. L'interprétation échoïque au niveau du mécanisme des jeux verbaux suppose, à notre avis, le fait que l'auteur délègue un personnage à faire une interprétation par rapport à la réplique d'un autre personnage – son interlocuteur.

Bibliographie

- ALEXANDRE-BERGUES, Pascal, *Le roi se meurt* d'Eugène Ionesco, Paris, Gallimard, 2005.
- CURCÓ, Carmen, «The Implicit Expression of Attitudes, Mutual Manifestness, and Verbal Humour», in *UCL Working Papers in Linguistics* 8, 1996, pp.89-99.
- DUVIGNAUD, Jean, « La dérision », in *Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault : Ionesco. Les rhinocéros au théâtre*, Amsterdam, Swetz & Zeitlinger N.V., 1969.
- GROSS, Gaston, *Les Expressions figées en français*, Paris, Ophrys, 1996.
- HUBERT, Marie-Claude, *Eugène Ionesco*, Paris, Seuil, 1990.
- IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Édition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1954/2007.
- JACQUART, Emmanuel, *Le théâtre de la dérision. Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Gallimard, 1998.
- LECLER, Aude, « *Blague à part*, peut-on traiter la question du défigement en termes dialogiques ? », in *Cahiers de praxématique*, 2004, 43, pp. 81-106.
- LÉCUYER, Maurice, « Ionesco ou la précédence du verbe », in *Cahiers Renaud-Barrault : Ionesco, Beckett, Pinget*, no. 53, Paris, Gallimard, 1966.
- MONCELET, Christian, *Les mots du comique et de l'humour*, Paris, Belin, 2006.
- POP, Liana, « Ionesco et le principe métonymique », in *Cahier Ionesco* II, 2004, Cluj-Napoca, Thalia, pp. 8-13.
- REBOUL, Anne, *Le discours théâtral: problèmes de narratologie et de pragmatique linguistique*, thèse de doctorat, Paris, E.H.E.S.S. (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales), 1984.
- REBOUL, Anne, « Le plaisir dans la langue : les formes linguistiques de la jubilation », in *Cahiers de linguistique française*, 12, 1991, pp.127-152.
- SPERBER, Dan & WILSON, Deirdre, «Irony and the Use-Mention Distinction», in Peter Cole, ed., *Radical Pragmatics*, 295-318, New York/San Francisco/London, Academic Press, 1981.
- SPERBER, Dan & WILSON, Deirdre, *Relevance. Communication and Cognition*, Oxford, Blackwell, 1986/1995.
- SPERBER, Dan & WILSON, Deirdre, *La Pertinence. Communication et cognition*, Paris, Ed. de Minuit, Collection « Propositions », 1989.
- VERNOIS, Paul, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Préface d'Eugène Ionesco, Paris, Klincksieck, 1991.

***III. RESSOURCES SCÉNIQUES DU TEXTE
DRAMATIQUE IONESCIEEN / RESURSE SCENICE
ALE TEXTULUI DRAMATIC IONESCIAN***

Publicistica anilor '30 – o repetiție generală a dramaturgului

Anca-Maria RUSU

Universitatea de Arte « George Enescu » Iași

Teatrul nu constituie, pentru publicistul Eugen Ionescu, decît subiectul unor sporadice intervenții și însemnări. Și totuși, puținele pagini dedicate fenomenului teatral, al căror spirit se integrează campaniei ionesciene de negații și contestări, anticipează parte din reproșurile aduse teatrului de după cel de-al doilea război mondial, precum și cîteva din luările de poziție teoretice din anii '50.

Primul text este o notă mai amplă, intitulată **Despre melodramă** și a apărut în *Zodiac* (martie, 1931). El se asociază punctelor de vedere ale eseistului nemulțumit, apăsător de o literatură caracterizată prin absența metafizicului, prin invazia retoricii și a mediocrității. Pledînd pentru reabilitarea melodramei, a «neprevăzutului tragic», a «anormalului», a «miracolului», Ionescu schițează liniile de forță ale teatrului pe care îl va concepe ulterior și pe care îl va numi al insolitului: «La moartea miracolului și a personajului divin ocult, invizibil dar important, central, s-a încercat o înlocuire a lui prin coincidență: deoarece trebuia ca știința să explice totul și să alunge misterul, coincidența era, astfel, o explicare și o motivație a neprevăzutului». I se impută teatrului faptul că, speculînd necesitatea psihologică de minune, a redus neprevăzutul, a anulat metafizicul prin «automatism», «ordonare» și «explicația cu orice preț». Există un melodramatism interior, este de părere eseistul, o melodramatică a stărilor sufletești, «organică, primară», o «exacerbare a atitudinilor» pe care scena ar trebui «să le cristalizeze» («să le materializeze» va spune, mai tîrziu, dramaturgul Eugène Ionesco) prin «libera imagine a neprevăzutului și groazei». Nu motivația rațională, nu elocvența ar trebui să intereseze omul de teatru, ci acel «illogic al coincidențelor» care să reanime misterul. Smulgerea din cleștele pozitivismului i-ar reda teatrului autenticitatea fundamentală și, se subînțelege, i-ar redefini relația cu spectatorul. Sunt acestea două idei definitorii pentru programul estetic al dramaturgului de mai tîrziu, influențat de teoriile lui Artaud despre teatru, teorii care, în 1931, erau deja dezbătute de presa literară franceză.

leșirea din formele fixe ale convenționalului moștenit de la școli, mode și curente artistice l-a preocupat pe Ionesco de-a lungul întregii sale cariere de dramaturg. În 1934, cînd scria nota **Contra teatrului** (*Naționalul*, nr. 37, din 24 iunie), tînărul publicist, care se ridicase împotriva convențiilor literare ce sufocă esteticul, făcea, în fapt, un fel de bilanț al teatrului tradiționalist, pregătindu-și parcă atacul frontal ulterior. Așadar, teatrul «este o artă de convenții care mecanizează, ucid viața estetică», prezentînd «bucăți diforme, impure, dintr-o realitate periferică» și neavînd la îndemîna decît «decoruri materiale sau gesturi care sfarmă armonia oricăror stări». Dincolo de capacitatea de a sesiza dificultățile expresiei scenice ale vremii, textul din 1934 punctează tocmai clișeele pe care viitorul autor dramatic le va dinamita cu scopul de a redescoperi teatralitatea.

Eugen Ionescu mai semnează trei note critice, plecînd de la trei evenimente teatrale, pe care le consemnează nu prin prisma criticului dramatic (el se declară, de altfel, simplu și «accidental spectator»), ci prin cea a observatorului actualității artistice. Prima însemnare se referă la **Cruciada copiilor** de Lucian Blaga (*Licăriri*, nr. 8-9 febr. 1931). De ce s-a oprit Ionescu asupra acestei piese (căreia îi recunoaște incontestabile calități)? Iată o întrebare provocată nu de valoarea textului montat, ci de motivul real al interesului manifestat de un comentator care nu pare deloc preocupat de fenomenul teatral. Am spune că Eugen Ionescu a ales acest spectacol întrucît în el i se prefigura propensiunea ce se va decanta în timp – spre «sensul metafizic», spre mister. «Este frumos – în **Cruciada** – ceea ce nu se știe; ceea ce rămîne mister, fior». Pe de altă parte, se pune problema unei neadecvări a «tehnicii dramatice moderne» la «frumusețea elevată a acestei piese», în reproșul lui Ionescu descifrîndu-se aspirația latentă către noi formule și soluții scenice care să mențină vizual tensiunea tragic-ideatică și emoțională a textului.

Celelalte două însemnări – **Un teatru nou** (în *România literară*, nr. 44, 17 dec. 1932) și **Treisprezece și unu** (în aceeași revistă, 7 ian. 1933) – salută două trupe noi de teatru, prima «strunată de G.M. Zamfirescu și alcătuită din cei mai buni, din cei mai tineri absolvenți ai Conservatorului», iar a doua fiind considerată drept «singura companie particulară de teatru adevărat și incomparabil mai interesantă ca Teatrul Național, care e cu treizeci de ani în urma realităților teatrale actuale». Deși reticent față de mișcările avangardiste ale timpului său, Eugen Ionescu nu poate să nu constate, cu nemulțumire și pe un ton ce-l anunță pe impetuosul autor al lui **Nu**, «nulitatea textului jucat pe scenele românești», existența «vechilor clanuri (o să le dăm

foc odată!)» careucid fenomenul de cultură viu: «de obicei, toate parvin la noi decedate, în cutii de conserve ca sardelele sau brânzeturile franceze». Trimiterea la modelul francez (atît de discutat, un an mai tîrziu, în **Nu**) stîmpește o altă întrebare: care este atitudinea față de teatrul francez a tînărului român odată ajuns în Occidentul nepervertit de suficiența imputată culturii române? Răspunsul îl aflăm în **Scrisorile din Paris** trimise *Vieții românești* în 1939. Două dintre ele recomandă piesa lui Cocteau **Les parents terribles**, apreciată pentru tehnica literară «necunoscută» și pentru mijloacele scenice noi pe care le-a adus la rampă. Comentariul (din 2 februarie) relatează revoltat scandalul și sancțiunile administrative aplicate piesei de «mentalitatea balcanică și burgheză, hipocrită și imbecilă a membrilor consiliului comunal parizian», care preferă «tristeții și humorului tragic» din «admirabila» piesă a lui Cocteau, pe «idiotul de Henry Bernstein», veritabil «pornograf» de tipul celor care «privind un tablou, văd nudul și nu problema lui plastică». Regăsim în aceste pagini furia cuvintelor tari cu care Eugen Ionescu își obișnuise cititorii, dar care, de această dată, se îndreaptă împotriva unor oficialități pariziene, confirmînd teza conform căreia revoltele juvenile ionesciene nu vizau neapărat spațiul cultural românesc, ci un fenomen mai cuprinzător, starea de lucruri generată de spiritul mic burghez conformist și suficient.

Spectacolul (montat de teatrul Athénée) cu piesa **Ondine** de Jean Giraudoux îi prilejuiește o reflecție mai amplă și vădit mai coerentă, mai sigură, asupra destinului teatrului francez care, «după o criză ce durează de mulți ani de zile, începe să se depășească», asupra problemelor teatrului în general. Este reformulată ideea (din 1933) a rămînerii în urmă a teatrului față de mijloacele și tehnicile artistice avangardiste asimilate de celelalte arte, dar nepractice în teatrul rămas prizonier al «superstițiilor», al «tiparelor năclăite», al «prejudecăților». Revine pledoaria (începută la București) în favoarea «lunii fantastice pe care omul o poartă în sine», a «realităților esențiale» pe care acesta le ascunde, a metafizicii. Încheindu-și nota cu afirmația că «teatrul este prezență», prezență de «umanitate, de moarte, de dragoste», Eugen Ionescu își dezvăluie preferința – evidentă astăzi – pentru imaginea vie care să materializeze scenic realitatea intimă, trăirea interioară cu ritmurile ei, cu tensiunile ei insolite și revelatoare.

Profilul dramaturgului este previzibil, așadar, încă din scrierile românești, dacă ne gîndim la abilitatea cu care Eugen Ionescu înscenează situații și dialoguri, trăite sau doar inventate, atît în **Nu**, cît și în numeroase pagini de publicistică. Un exemplu elocvent îl constituie cele cincizeci de pagini intitulate

Viața lui Victor Hugo¹, scriere pseudo-critică, pseudo-biografie construită ca o «mise en scène» (de altfel, partea a doua poartă chiar titlul **Înscenare**) în jurul unor situații istorice reale împinse parodic pînă la ridicol, pînă la grotesc. Eugen Ionescu intră în polemică din nou cu discursul livresc, retoric, invadat de «stereotipii» și de eroi care își «mimează» suferințele, trădîndu-le. Pentru el, un astfel de personaj-bufon este Victor Hugo, transformat de o pană iritată constant de prototipul autorului-autoritate, într-un anti-Hugo evoluînd într-o anti-biografie. Densitatea tonului și deriziunea demolatoare a mitului hugolian surprinde la un admirator al poeziei franceze și naște o nouă întrebare: să fie vorba aici doar de o atitudine nonconformistă de polemist care vrea cu tot dinadinsul să-și susțină punctul de vedere enunțat în 1932 cînd, referindu-se la cartea lui Călinescu despre Eminescu, afirma tranșant că biografia ca gen este inutilă, «dăunătoare» chiar? Este foarte posibil, dar, judecînd lucrurile prin prisma evoluției scriiturii ionesciene, există tentația de a decela în **Viața lui Victor Hugo** o veritabilă idiosincrasie provocată de orice manifestare a Autorității ce se poate lesne transforma în tiranie, în tirania atoateștiutorilor posesori ai adevărurilor ultime. Idolatrizarea necondiționată conduce la spiritul gregar, manipulabil și dezumanizant. Eugène Ionesco o va spune și în **Rinocerii** și în **Macbett**; după cum își va exorciza, prin majoritatea pieselor sale, fobia, manifestată deja în **Viața lui Victor Hugo**, pentru delirul verbal, abuzul de pitoresc, proliferarea sclipirilor amăgitoare, pentru cultul cantității și al elocvenței ceucid spontaneitatea trăirii adevărate.

Percepția realității imediate ca decor artificial, montat pentru a ascunde sensul adînc al existenței, transpare și din alte pagini ale publicistului care se simte tentat să «arunce cu pietre în toate astea», «să dărîme șandramaua cosmică», «să prăvale decorul de carton vopsit grosolan». Irealitatea vieții sau realitatea ca decor de teatru constituie o constantă a viziunii pe care Eugen Ionescu o are despre lume, despre lumea ca aparență în spatele căreia se ascunde o alta, misterioasă, ce nu se arată decît inițiaților, decît acelei lucidități «care merge pînă la spectral, pînă la realitatea a doua, ascunsă, cea fantastică».² Cronicile plastice semnate de Ionescu încă din 1927 surprind astăzi prin limbajul lor teatral, pictura fiind, ca și teatrul, domeniul jocului liber al «grotescului», al «deformării caricaturale a liniilor» menită «să facă spirite», al unui ritm, al unei «dinamici emoționale», al mișcării

¹ În *Ideea românească*, nr. 2-4 din 1935 și 5-10 din 1936; cele două texte au apărut în volum, la Gallimard, în 1982, sub titlul **Hugoliade**, fiind traduse ulterior în limba italiană și în limba germană.

² *Vremea*, nr. 506 din 26 sept. 1937; în **Război cu toată lumea**, vol. 2, ed.cit., p. 194.

născute din «principiul dinamic al luminii»³. În comentariile pe marginea expozițiilor vremii se conturează din ce în ce mai clar personalitatea viitorului dramaturg; cel care admira, foarte tânăr fiind, **Himera văzduhului** a lui Paciurea, vedea în Grigorescu «un prieten spiritual» din ale cărui tablouri înveți «rezignarea» și a cărui pictură «este liniște și discreție». Dubla chemare – spre imaginea neliniștitoare, fantastică materializată, dar, și spre cea care «potolește înăspririle și astîmpără revolta»⁴ – ascunde perpetua căutare a unei armonii interioare, atît de caracteristică lui Ionesco. De altfel, cuvîntul *armonie* pare să-l obsedeze pe semnatarul cronicilor plastice; el revine adesea, dezvăluindu-i tocmai dorința de a găsi «punți» de comunicare.⁵ Aceeași încordare febrilă se simte și în folosirea repetată – de cel puțin treizeci de ori în cincizeci de pagini – a verbului *a exprima*, a substantivului *expresie* și a adjectivului *expresiv*. Inițial, fenomenul pare doar o stîngăcie din partea foarte tânărului cronicar plastic. Lectura atentă a însemnărilor sale, care se întind pînă în 1937, ne revelează însă un comentator care, trădat parcă de limbaj, se abținează să-l utilizeze pentru a *se exprima*, pentru a-și surmonta propria neputință, așa cum o vor face autorul dramatic și eseistul de mai târziu.

Însăși preocuparea pentru pictură poate fi considerată o evadare din logos și o întoarcere spre lumea imaginii, a vizualizării datelor interioare cu impact direct asupra privitorului, terapie ce anunță demersul ionescian din anii maturității. Căci Eugène Ionesco începe el însuși să picteze, în 1965, cînd semnează o serie de guașe și litografiile pentru volumul **Découvertes**, expunînd ulterior, în Elveția, la Galerile Erker (în 1970 și apoi anual între 1980 și 1987).⁶ Ideea de demers terapeutic este confirmată chiar de artist, prin reflecțiile asupra propriei activități plastice. Cartea **La Main qui peint** vorbește despre gestul pictorului ca despre momentul-cheie al unei veritabile psihanalize: «Formele (...) se degajau din ele însele, structurile, ivite din inconștient sau din extra-conștient, apăreau, se construiau singure, ori mai degrabă fîșneau gata construite în integralitatea lor: forme, culori, volume, într-un spațiu care li se oferea ca preexistînd pentru a le primi cu mișcarea lor, cu

³ *România literară*, nr. 2 din 27 febr. 1932; supra, p. 174.

⁴ *Ultima oră*, nr. 164 din 14 iulie 1929, supra, p. 168.

⁵ «Aș termina cu un elogiu lirismului, preferînd sterilității, rodnicul, și hermetismului – comunicarea», notează el într-un text din 1932, despre Marcel Iancu și Milița Petrașcu.

⁶ În decembrie 1987, a avut loc, la Bruxelles, premiera mondială a filmului **Eugène Ionesco. Voix et silences** de Thierry Zeno, dedicat activității de pictor a dramaturgului.

ritmul lor».⁷ *Mișcarea și ritmul* (formelor, culorilor, volumelor) sunt doi termeni întâlniți deja în cronicile plastice ale tînărului Ionescu; acesta le aprecia în pictura artiștilor vremii, dezvoltându-și indirect o concepție despre artă în curs de formare, care va fi pusă în practică prin teatru, după 1950.

Există, în **Elegii pentru ființe mici**, o serie de elemente comune picturii lui Tonitza și sensibilității poetului Ionescu, fascinat de paradisul copilăriei și rănit de pierderea lui, de transformarea celor mici (și, mai tîrziu, a celor mari) în «jucării ale fatalității», în «păpuși» de-o «inconștientă seninătate».⁸ Găsim un fel de paradoxală continuitate a imaginii paradisului pierdut în comentariile despre pictura, atît de diferită, a lui Van Gogh, de care-l leagă «sentimentul ascuțit al păcatului»⁹, prezent în toată creația ionesciană din perioada franceză. Cel care nu avea «aderențe pentru pictura geometrică, prea tehnică», a cubiștilor (căreia îi reproșa nerespectarea «dreptului omenesc la emoție», dar căreia îi recunoștea rolul de detonator al «zidăriei masive», făcută din «schele, mașinării, academisme, forme fixe și multe alte scrupule»), cel pentru care sculptura lui Rodin este de «o stridentă turbulentă» «echivalînd retorismul din literatură», pare să se recunoască în «nebunul care putea fi sfînt» numit Van Gogh. În șaisprezece pagini publicate în *Vremea* (nr. 506, 508 și 518 din 1937) citim fraze care ar putea alcătui un comentariu al operei ionesciene: «Toată pictura lui poartă pecetea unei disperări, unui gol interior, unui strigăt dureros spre Dumnezeu. Și toată valoarea picturii lui stă în această neliniște, în această căutare disperată a ordinii și sensurilor spirituale (...) El a păstrat obsesia morții, sentimentul păcatului, al întunericii, al tristeții omului căzut din Paradis». Rîsul lui Ionescu, ca și al lui Ionesco, are ceva din «veselia lui Van Gogh – tare, falsă, monstruoasă», iar teatrul ionescian, ca și pictura lui Van Gogh, ține de o «estetică a expresivului, și nu a frumosului».

O altă punte între cei doi creatori ar constitui-o pasajul în care Eugen Ionescu vorbește despre ultimele scrisori ale lui Van Gogh, «admirabile, de tristețe lucidă, de umilință, de disperare domolită, desemnată», exprimînd o «nesfîrșită oboseală». La exact cincizeci de ani de la publicarea eseurilor sale despre Van Gogh, în 1987 deci, Eugène Ionesco scria despre el însuși, în

⁷ Saint-Gall, Erker Verlag, 1987, p. 5.

⁸ *Revista literară a liceului «Sf. Sava»*, nr. 6, din 25 octombrie 1927; în **Război cu toată lumea**, vol. 2, p. 158.

⁹ **Un oarecare Van Gogh, pictor**, *Vremea*, nr. 518, dec. 1937; supra, p. 204; de altfel, în 1938 Eugen Ionescu pleacă la Paris, intenționînd să pregătească o teză de doctorat despre ideea păcatului și a morții în poezia franceză de după Baudelaire.

finalul ultimei sale cărți, **Căutarea intermitentă**, acest fragment tulburător prin acolada pe care o face, peste timp, cu fraza din 1937: «(...) să recuperezi irecuperabilul. Să definești indefinibilul. Să spui indicibilul. Să auzi neauzitul. Căci era incorijibil. De ce să pui probleme fără dezlegare? Fără dezlegare! Să te resemnezi, zicea el, să te resemnezi. Da, să stai liniștit, însă el știa că aceasta va reîncepe, că o să-l apuce din nou». Este tocmai ceea ce i s-a întâmplat tumultuosului întrebător din paginile de jurnal apărute în presa românească interbelică și, apoi, mai cumpătatului dar constant neliniștitului dramaturg și academician francez.

Legătura definitivă dintre Ionescu și Ionesco o constituie însă «comedia inedită într-un act» scrisă în limba română, în 1943, și intitulată **Englezește fără profesor**, eboșa anti-piesei **Cîntăreața cheală**, gemenele unui nou tip de teatru, oglinda grotescă și parodică a întregului teatru anterior. Textul redactat în românește a cunoscut mai multe variante pariziene între 1948 și 1949, înainte de a fi tradus în franceză, precum și o diversitate de titluri ce fac trecerea dinspre spațiul lingvistic românesc spre cel francez: **Englezește fără profesor**, **L'Anglais sans peine**, **L'Heure anglaise**, **Big-Ben folies** și chiar **Il pleut des chiens et des chats**.¹⁰

Reprodusă în revista *Secolul 20* nr 1/1965 (căreia manuscrisul în limba română i-a fost comunicat de Petru Comarnescu), această primă variantă¹¹ își are originea, bine cunoscută astăzi, în dialogurile metodei Assimil după care Ionescu încerca să învețe limba engleză.¹² Pe lângă expresiile stereotipe și structurile fixe ale manualului de conversație menite să ducă la simple competențe lingvistice, pe lângă forma pur teatrală a dialogului, care ar explica alegerea scriiturii dramatice ca modalitate de manifestare contra convenționalismului în general, găsim o altă sursă posibilă a comicului de situație din **Cîntăreața cheală**, într-o «mini-scenă» trăită efectiv de Ionescu și de soția lui, Rodica, în 1939. Mariana Șora oferă detalii, notînd¹³: «Cînd ne-am regăsit [Eugen Ionescu] avea să ne citească, tot dintr-un caiet-jurnal,

¹⁰ Cf. Monica Lovinescu, în **Unde scurte**, București, Humanitas, 1990, p.470.

¹¹ **Englezește fără profesor** a fost pusă în scenă de trupa studentească de teatru «Ars Amatoria» din Cluj, în regia lui Ion Vartic, în 1980; spectacolul, revăzut, a fost reluat în 1985 și 1990.

¹² În 1964, Ionescu are o altă experiență «lingvistică»: el colaborează cu profesorul canadian Michel Benamou la redactarea unui manual de franceză destinat studenților americani. Autorul anti-piesei **Englezește fără profesor** scrie, astfel, în 1966, **Les Exercices de conversation et de diction française pour les étudiants américains**, rudimente de conversație în pura tradiție a nonsensului și comicului absurd. Manualul va fi publicat în 1969 la Toronto, sub titlul **Mise en train**.

¹³ **O viață-n bucăți**, București, Cartea Românească, 1992, p. 195.

un dialog hazliu, care în replicile esențiale avusese loc realmente, între el și Rodica, din joacă, spre a se amuza în tren, pe când ne întorceam dintr-un voiaj la Londra: – Îmi dați voie să mă prezint, mă numesc cutare. – Și eu la fel ! – *Quelle coïncidence !* – Și unde vă duceți ? – La Paris ! – Și eu la fel. *Quelle coïncidence!* Dar unde stați ? – În strada cutare. – Vai, și eu la fel...Și chiar la același număr. – *Quelle coïncidence !* etc. etc. (...) Era nucleul din care avea să iasă **Cîntăreața cheală**». Ne-am oprit la această întâmplare cu aparență anecdotică deoarece insistența cu care cuvîntul *coïncidență* este folosit în textul citat (și apoi în **Cîntăreața cheală**) pare a continua punctul de vedere susținut în 1931 de Eugen Ionescu în **Despre melodramă** unde, am văzut, el atacă tocmai înlocuirea pe scena vremii a miracolului prin coincidența ce anulează metafizicul, explicînd neprevăzutul pe cale rațională. Germenele ideatic, plătînd în 1931, crește, iată, în 1939, și ia, în 1943, forma dialogului dintre soții Martin, clasică – de acum – parodie a scenei «recunoașterii» din teatrul tradiționalist.

Perplexitatea în fața cuvintelor, a golului lor, dezarticularea limbajului pînă la simpla înșiruire de vocale și consoane nu-l surprinde pe cititorul român al piesei **Englezește fără profesor** (sau al **Cîntăreței chele**¹⁴) de vreme ce descompunerea pînă la explozie a Verbului ionescian îi este deja cunoscută din **Intermezzo nr. 1**, inclus în volumul **Nu**: «Deschid gura: “a” – și mă mir, “ris” și-mi vine să rîd, “to” și pufnesc în rîs, “te” și casc ochii, și pe urmă, fiindcă așa vreau eu: “les”. Și a ieșit. A – ris – to – te – les». Rețeta comicului anti-cuvintelor, ca și cea a comicului non-caracterelor, funcționează în **Englezește...** cu aceeași siguranță și minuție cu care se prescriu acumulările verbale prodigioase din **Cîntăreața cheală**, în dorința de a spulbera alienarea provocată de delirul vocabulelor ce nu mai sînt instrument al cunoașterii, ci truisme părăind «a gîndi» în locul omului marionetizat.

Perioada românească a lui Eugène Ionesco însumează și demersul romanesc din **Jurnal la șaisprezece ani** sau din **Emil îndrăgostit**, continuat peste ani, în **Le Solitaire** și adăugînd o dimensiune în plus creației ionesciene din anii '30. Poeziile, fragmentele de roman, paginile de jurnal, articolele și eseurile, cronicile literare și dramatice, cronicile plastice, notele de lectură, interviurile și răspunsurile la diferite anchete literare, **Elegiile pentru ființe**

¹⁴ O analiză intertextuală atentă face Alexandra Hamdan în **Ionesco avant Ionesco. Portrait de l'artiste en jeune homme** (Peter Lang S.A., Berne, Editions Scientifiques Européennes, 1993), repertoriînd și comentînd modificările survenite în procesul transformării versiunii românești în textul definitiv.

mici și mai ales volumul **Nu** sunt tot atâtea rădăcini românești din care va crește opera lui Eugène Ionesco. Considerăm că ele constituie (ca orice rădăcină) o etapă indispensabilă în evoluția unei viziuni estetice, a unei căutări de formule și adevăruri literare noi. Departe de a fi (cum susține Gelu Ionescu în cartea sa **Anatomia unei negații**) constatarea unui eșec, ducînd, ulterior, la o ruptură între Ionescu și Ionesco, scrierile tînărului nihilist din anii interbelici ne apar ca o *strategie literară*, atitudinală și nu ca o simplă abdicare existențială. Se impune o *continuitate* evidentă între Ionescu și Ionesco, iar paginile scrise în România, dincolo de aspectul lor uneori juvenil și ezitant, pledează în favoarea ideii că anii dinaintea stabilirii în Franța pot fi priviți ca *debutul unei cariere de scriitor*, ca primul capitol (și nu doar ca o introducere) din marea carte pe care Ionesco a lăsat-o umanității.

Bibliografie

- HAMDAN, Alexandra, *Ionesco avant Ionesco. Portrait de l'artiste en jeune homme*, Peter Lang S.A., Berne, Editions Scientifiques Européennes, 1993.
- IONESCU, Eugen, *Nu*, București, Humanitas, 2002 (Vreimea, 1934).
- IONESCU, Eugen, *Război cu toată lumea. Publicistică românească*, vol.I-II, București, Humanitas, 1992.
- LOVINESCU, Monica, *Unde scurte*, București, Humanitas, 1990.
- ȘORA, Mariana, *O viață-n bucăți*, București, Cartea Românească, 1992.

Lecturi scenice ionesciene în România post-comunistă

Olița CÂNTEC

Universitatea de Arte « George Enescu » Iași

Un deceniu și jumătate de la premiera pariziană, atât le-a fost necesar regizorilor români din perioada comunistă pentru a căpăta libertatea de a se apropia creator de textele compatriotului lor stabilit în Franța, Eugen Ionescu¹. Teatrul absurdului devenise între timp cunoscut în întreaga lume, Eugène Ionesco, de asemenea, iar în România se simțea un ușor aer de liberalizare ideologică, pe care regizorii autohtoni nu au ezitat să-l valorifice, mulți dintre ei sincroni, în ciuda izolării impuse de cenzură, cu spiritul continental. Perioada ante-decembristă a înregistrat câteva montări antologice inspirate de scrierile ionesciene, precum acelea ale lui Valeriu Moisescu, Crin Teodorescu, David Esrig etc. Seria reușitelor a continuat cu altele câteva realizate după noul început pe care l-a reprezentat, pentru teatrul nostru, momentul 1989. Dintre acestea, unele merită atenție datorită manierei în care realizatorii lor și-au articulată lectura scenică.

Prima punere în scenă post-decembristă - *Lecția*², Teatrul Național Cluj- Napoca³ (octombrie 1991) - a fost semnată de Mihai Măniuțiu. Practicant al unui teatru intelectualizat, regizorul clujean s-a simțit în largul lui în generozitatea de semne teatrale pe care *Lecția* ionesciană le oferea. Pe formatul consacrat de «noul teatru», în fierberea evenimentelor ce au succedat căderii lui Ceaușescu, Măniuțiu a elaborat o *Lecție* despre lipsa de sens și de logică a comunismului, propunând o grilă de lectură, să-i zicem, ideologică. Era o grilă perfect explicabilă pentru acel moment istoric, regizorul convingând prin coerența propunerii. *Lecția* a fost un mic manifest în care Mihai Măniuțiu și-a

¹ *Cîntăreața cheală* fusese pusă în scenă la Paris, în 1950 (11 mai), la Théâtre des Noctambules (regia Nicolas Bataille), apoi, din 1957, a fost mutată la Huchette, unde se joacă și acum, fără întrerupere, seară de seară, conservînd versiunea inițială. În România, primul care a adus în luminile rampei un text al lui Ionescu a fost Lucian Giurchescu – *Rinocerii*, la Teatrul de Comedie București (2 aprilie 1964).

² *Lecția* s-a întîlnit cu publicul parizian în 1951, prin intermediul lui Marcel Cuvelier, la Théâtre de Poche. Cuvelier a montat (1956) și *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale.

³ Din echipa de creatori mai făceau parte scenograful Mihai Ciupe și actorii Anton Tauf (Profesorul), Anda Chirpelean (Eleva) și Viorica Mischilea (Servitoarea).

expus dorința de a face teatru direct, de a renunța la stilul aluziv de exprimare artistică, obligatoriu pentru perioada antedecembristă. Măniuțiu și-a imaginat spectacolul ca pe un discurs teatral al cărui subiect e comunismul, pe care îl dezvăluie prin semne scenice relevante, precum culoarea roșie, de pildă. Lecția ionesciană se transforma într-o lecție regizorală despre totalitarism. Era, într-un fel, o formă de terapie prin expunere, pe care Mihai Măniuțiu le-o propunea spectatorilor. «Cuvîntul cu semnificație unică e ucigaș, e cuvîntul ideologic»⁴, susține Măniuțiu. Spectacolul său aduce în prim-plan «logoreea ideologică, modul în care ea se transformă, ba nu, chiar este un instrument de teroare».⁵

Printr-o coincidență, o altă punere în scenă devenită de referință este localizată tot la Cluj Napoca, la Teatrul Maghiar de Stat: *Cîntăreața cheală*, în versiunea lui Tompa Gabor⁶. Găselnița lui Gabor este de sorginte plastică: mecanismele absurdului sînt declanșate de gestul unui maestru de ceremonii prin care capacul unei cutii imagine, mare cît oglinda scenei și amenajat ca o vitrină cu multe păpuși de tot soiul pun în mișcare fantezele ce sălășluiesc într-un recipient precum acelea din care ies jucăriile mecanice ori din care prestidigitatorii scot la iveală elemente de recuzită trucate, cu care mai apoi uimesc privitorii în spectaculoase numere de magie. Dar nu e scena însăși o cutie cu iluzii? Grație maestrului costumat elegant cu frac și joben, ceremonia debutează. Un Pierrot/Arlechin (saltimbanc, clown), marioneta generică, dă tonul, apoi te trezești «înăuntru», într-un spațiu de joc cu pereții albi, cu un «covor» de scenă gen oglindă, care reflectă tot ce se petrece deasupra lui, unde marionete viu colorate capătă viață, prin simpla acționare a unui resort, animînd «tragedia limbajului».

Regizorul și-a dat din nou înfîlnire cu *Cîntăreața cheală*, pentru a patra oară, în sezonul 2008-2009, la Cluj Napoca, de această dată în colectivul de la Teatrul Național «Lucian Blaga»⁷, rotunjind, ca încheiere probabil,

⁴ Miruna Runcan, Cristian Buricea Mlinarcic, *Cinci divane ad-hoc*, București, Unitext, 1994, p. 22.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Premiera a avut loc în ianuarie 1992, iar la transpunere au mai contribuit scenografa Dobre Kothay Judith și actorii Boer Ferencz (Domnul Smith), Spolarics Andreea (Doamna Smith), Bács Miklos (Domnul Martin), Panek Kati (Doamna Martin), Krisztina Pardanski (Mary, Jupîneasa), Biró Józseph (Căpitanul de pompieri), Salat Lehel (Marioneta). În noiembrie 1996, invitat de Silviu Purcărete, Tompa Gabor transplanta montarea clujeană la Limoges, la Théâtre de l'Union-Centre Dramatiques National, apoi (2004) a realizat o nouă versiune, la Northern Stage Ensemble, New Castle-Anglia.

⁷ Scenografie: **Dobre-Kóthay Judit**; Coregrafie: **Vava Ștefănescu**; Căpitanul de pompieri - **Ionuț Caras**; Arlechinul - **Silvius Iorga**; Proprietarul cutiei cu iluzii - **Paul Basarab**, Mihai Băcioiu; Domnul Smith - **Cătălin**

traseul european al *rendez-vous*-urilor sale cu acest prim text ionescian. La eventualele reacții legate de originalitatea *remake*-urilor, anticipînd, Tompa Gabor a declarat că în privința acestei lucrări dramatice nu poate proceda altfel, întrucît «forma textului (...) se apropie de perfecțiunea muzicii și, de aceea, trebuie tratat ca o simfonie»⁸, la care oricine se întoarce, trebuie să o facă precum un dirijor care lucrează cu o altă orchestră. Forma devine cheia viziunii regizorale, iar reluarea ei permite diferențe semnificative: alți protagoniști, alte creații actricești; perfecționări tehnice la nivelul spectacologicului; limbi diferite, de la maghiară, trecînd prin franceză, engleză și acum română, în ideea că noncomunicarea și nonsensul sînt aceleași, indiferent de caracterul sintetic ori analitic al limbilor naționale.

Spectacolul uimește prin precizia de ceasornic elvețian cu care Tompa Gabor conduce jocurile: doamna și domnul Smith (ea, costumată ca o gheșă, abundant fardată, apare dintr-un cufăr uriaș, își susține partitura în duet, apoi, la înfîlnirea cu Martinii, cuplul reappare, el în crinolina doamnei, ea preluînd pantalonii domnului, în semn de «totul e posibil», mai ales neașteptatul), soții Martin (un cuplu echipat vestimentar în stil scoțian - el poartă *kilt*, ea o ținută cadrilată verde), căpitanul de pompieri (portretizat ca un soldățel de plumb) dau la iveală, prin aerul lor ciudat, prin mimica și mișcările automate, mecanismele unui teatru nonfigurativ, abstract, în care funcția de comunicare a limbajului e vetustă și trebuie ridiculizată. Pentru că teatrul este, nu-i așa, «o dislocare, o dezarticulare a limbajului. (...) Verbul trebuie întins pînă la limitele lui ultime, limbajul trebuie aproape să explodeze sau să se distrugă, în neputința lui de a cuprinde semnificațiile»⁹. Actorii sînt marionetizați: măștile de machiaj le dau trăsături tipice păpușilor din porțelan, perucile și vestimentația completează înfățișarea, mișcările sînt mecanicizate, în acord cu melodiile de *music box*, dar amintind și de tehnicile filmului mut și ale pantomimei. Expresivitatea lor e facială, fizică, verbală, accentuînd diferit în cadrul aceleiași fraze ori propoziții, subliniind sonoritatea care prevalează în fața sensului. Distribuția de-acum remodelează competitiv personajele, prin mobilitatea mimică, precizia execuțiilor corporale, finețea nuanțelor. Secvențele sînt segmentate prin bătăile unei pendule nevăzute, pe fronton se află un ceas fără limbi, decorul alb și lumina de neon decupînd un spațiu special dincolo de

Herlo; Doamna Smith - **Elena Ivanca;** Domnul Martin - **Adrian Cucu;** Doamna Martin - **Angelica Nicoară;** Mary - **Irina Wintze** (premierea –iunie 2009).

⁸ Interviu de Roxana Croitoru, în programul de sală al spectacolului.

⁹ «Experiența teatrului», în *Note și contranote*, București, Ed. Humanitas, 1992, p.56

limitele lui concrete, materiale.

Crescendo-ul din spectacolul lui Tompa Gabor e grijuliu dozat, personajele-păpuși își întetesc acțiunile și vorbele ca într-o bandă magnetică a cărei turație este tot mai accelerată. Până la final, când, diabolic, regizorul decide că spectacolul, de această dată mut, trebuie să se deruleze invers, într-un tempo rapid, după care toate automatele reintră în cutia în care le e locul. Semn că existența nu e decît o învîrtire (absurdă) în cerc. Lipsă de sens, tragedie a limbajului care îndrăznește să se desprindă de conținutul său semantic, logic și o ia razna, odată cu cei care-l rostesc, indivizi ale căror acțiuni devin inacțiuni, care se marionetizează, ale căror sfori¹⁰ se văd, care duc la farsă. Farsa lui Tompa Gabor nu e grotescă, ca în alte montări ale *Cîntăreței...*, ci e jovială, e o parodie «de catifea», veselă, burlescă.

Deceniile parcurse de teatrul indigen în condiții de totală libertate a inventariat o multitudine de mizanscene ale pieselor lui Ionesco. Ani la rînd interzis ori declarat indezirabil, autorul era acum redescoperit la el acasă de directori de scenă precum Laurian Oniga (*Rinocerii*, 1993), Beatrice Bleonț (*Jocul de-a măcelul*, 1992), Petru Vutcărău (*Cîntăreața cheală*, 1993), Vlad Mugur (*Scaunele*, 1997), Vlad Massaci (*Lecția*, 1997), Victor Ioan Frunză (*Lecția*, 2001 și *Regele moare*, 2002) etc.

Amfiteatrul *Lecției* lui V.I. Frunză a fost Teatrul «Csiki Gergely» din Timișoara. Recunoscut ca un creator care se răfăiește estetic cu orice lucrare care-i atrage atenția, Frunză avea de surmontat, în acest caz, un baraj deloc de neglijat: rigorile absurdului. Cred că tocmai aceasta a fost și provocarea: cum să faci un spectacol autentic ionescian fără să rămîi în umbra lui Ionesco! Teatrul ionescian este un teatru al cuvintelor, un teatru al limbajului și al nonsensurilor pe care le exprimă derapajele lingvisticului. Victor Ioan Frunză mizează mult pe imagine, pe latura plastică a discursului său scenic. Cum să împaci un teatru al vorbelor, cu unul al imaginilor? Din această tensiune dilematică, Victor Ioan Frunză, secondat îndeaproape de companioana sa într-ale invenției teatrale, Adriana Grand, a «desenat» o creație în care cele două canale de comunicare, lingvistic și vizual, se completează reciproc. Adriana Grand a amenajat cadrul ca pe o sală de clasă reală: bănci dispuse în amfiteatru îi găzduiesc pe privitori, limitîndu-le totodată numărul. Dimensiunea ambientală e evidentă: publicul e forțat să se auto-includă în această «dramă

¹⁰ «Trebuie nu să se ascundă sforile, ci să fie făcute și mai vizibile, în mod deliberat evidente», îndemna Ionesco în aceeași «Experiența teatrului».

comică», suferințele profesorului și ale elevei sînt transferate (subliminal) și auditoriului, destul de incomod înghesuit în băncuțele de școală. Anti-piesa lui Ionesco dobîndește și valențele unei psihodrame: spectatorul nu șade pe un divan confortabil și-și defulează sentimente înăbușite adînc în subconștient în anii școlarității, ci re-trăiește, asistînd la confruntarea elevei cu profesorul (ori invers?), secvențe de nu tocmai plăcută amintire, în care dascăli cu viziuni draconice țineau cu tot dinadinsul să-l pregătească pentru «doctoratul total».

Concepția scenografică a Adrianei Grand este punctul nodal al montării. Tabla e înlocuită cu un bufet de bucătărie tradițional, un fel de falie între două lumi, rostul său ontologic dezvăluindu-se odată cu avansarea către paroxism. Inepțiile îl duc la limită pe profesor, iar acesta se metamorfozează, devenind din maestrul ceremoniei didactice, care era la început, călăul din încheiere. Dulapul devine obiect teatral, fiind investit cu caracteristici de personaj: sertarele sale se închid și deschid, încercînd să ascundă mai întîi cuțitul, apoi crima. Luminat din spate, lăsînd să se audă o muzică serafică tocmai din spațiul posterior lui (un pian și o vioară), banala mobilă devine frontieră fundamentală: dincoace de el este lumea nebuniei, a lucrurilor scăpate de sub control; dincolo e paradisu pierdut. În acest tărîm edenic apare, la final, chipul elevei și se vede/aude, printr-un artificiu tehnic ingenios, o ploaie purificatoare.

Evoluția angrenajului scenic e urmărită riguros de V.I. Frunză. El nu s-a mulțumit cu o simplă «citire» a *Lecției*, ci a privit cu atenție și în jurul ei: a trasat trimiteri clare la psihologia lui Freud, la *Clasa moartă* a lui Kantor, a redimensionat personajele și a reinterpretat situațiile în care se află ele. Clasică relație profesor-elev este privită din perspectiva violenței, a sexualității și morții. Eleva (Tokai Andrea) este un alt fel de Lolită, o anti-Lolită, marcată de incapacitatea seducției prin știință; Profesorul (Balasz Atila, actorul-fetș al lui Frunză) e un soi de dirijor, costumat ca atare, un inițiator într-o călătorie către un transcendent sugerat de o lumină puternică, lăptoasă. Omorul nu e doar anatomic, poate nici nu e unul anatomic, ci se petrece mai întîi în perimetrul gîndurilor, al sentimentelor și al personalității. Tragicomicul pe care-l propune Frunză trece prin visceral, îl simți organic, ca-n teatrul fizic.

Un an mai tîrziu, la *Theatrum Mundi* din București, Victor Ioan Frunză a lucrat *Regele moare* (trad. Dan C. Mihăilescu), cu aceeași Adriana Grand în postura de scenograf. De această dată, eroii ionescieni sînt plasați într-un soi de mașinărie constructivistă, metalică, masivă și greoaie, cu roți dințate și curele de transmisie de tot soiul, care se alterează și desface odată cu degradarea biologică a regelui (Marius Bodochi). Scriitura scenică a lui Frunză

face din *Regele moare* un eseu spectacular pe tema morții. O temă pe cât de înspăimântătoare, pe atât de tentantă, pentru care, din păcate, filosofia și educația europeană nu ne prea pregătesc. Frunză nu iese din cadrul fix impus de scriitura dramatică ionesciană, dar o reaşază, o abstrage din datările spațio-temporale și propune o hermeneutică: regatul e ființa umană, regele e omul, tronul e un pat de spital, iar tema meditației e trecerea într-o altă dimensiune. «Am scris această piesă ca să învăț să mor», zicea Ionesco, «am făcut un cabaret mortuar», preciza Frunză referindu-se la spectacolul său¹¹. Un parcurs spectacular de tip ceremonie – piesa trebuia să se cheme *Ceremonia* – premergătoare traversării graniței către o altă lume: lumea de dincolo. Maestra energică a acestui ceremonial funest e regina Margueritte (Florina Cercel), iar *memento*-ul e ușor de deslușit: vămile morții trebuie să le trecem singuri. Drumul către transcendența ontologică e flancat, și-n cazul regelui Berenger I, pe de o parte de imperialitate, de demnitate, pe de alta, de derizoriu. Între aceste dimensiuni se consumă ultimele clipe ale vieții. Ale oricărei vieți. Clipe comensurate aici de arderea lumînărilor din candelabru, stinse la final de regele însuși, semn că acceptă implacabilul destinului, și de ceasul al cărui secundar e oprit de regină. În *Regele moare* depersonalizarea e dusă la extrem, ea fiind desăvârșită prin moarte, prin anihilarea ființei.

În montările lui Frunză componenta muzicală capătă un rol semnificativ. Și aici, ca și în *Lecția*, e preferată muzica *live* (compoziție Marius Leau), interpretată de o mini-orchestra plasată în scenă și de o soprană de operă (Ligia Dună) care dă glas citorva arii. Tot din operă par aduse și costumele, grele, baroce, din materiale prețioase, scopul fiind îngroșarea efectelor. Dimensiunea metafizică a viziunii ionesciene e dublată, prin subliniere, de aceea a regizorului V.I. Frunză. Iar ironia supremă e că spaima de vid din viața personajelor sale e «rezolvată» prin pășirea în vacuitatea absolută: neființa.

La Odeonul bucureștean, în 2007, Alexandru Dabija a conceput un spectacol în care reunea, într-un scenariu original, *Cinci piese scurte*¹² (*Îi cunoașteți?*, *Salonul auto*, *Guturaiul oniric*, *Lacuna*, *Fata de măritat*), câteva reprezentații fiind jucate, un an mai târziu, chiar la Paris, la celebrul Teatru Huchette. Preocupat la acel moment, ca artist, în mod special de ludic, Dabija

¹¹ Apud programul de sală al spectacolului.

¹² Regia Alexandru Dabija, scenografia Alexandru Dabija și Laura Paraschiv, muzica Ada Milea; distribuția: Dorina Lazăr, Antoaneta Zaharia, Oana Ștefănescu, Ionel Mihăilescu, Pavel Bartoș, Mircea Constantinescu, Gelu Nițu.

I-a aplicat universului ionescian atât de specific, găsind formula creatoare adecvată, care nici nu afectează amprenta specifică a operei, nici nu e o simplă ilustrare a ceea ce toată lumea știe că e teatrul absurdului. Meritul principal al regizorului este că a intuit potențialitățile speciale ale acestor minitexte, puțin cunoscute, mai apropiate de realismul absurd, și le-a dat un format care le netezește drumul spre audiență. Dabija a lucrat riguros, precis, produsul fiind un spectacol bine dozat sub toate aspectele. Buna măsură și echilibrul dau privitorului un sentiment foarte plăcut, intim, de lucru bibilit, în care totul e atât cât trebuie. *Cinci piese scurte* e, în același timp, și foarte ionescian, dar și dabijian, demonstrând inteligența scenică a amîndurora. Scenografia decupează un spațiu individualizat printr-un perete alb, în diagonală, din spate dreapta spre public, cu o ușă în partea dinspre proscenium. În partea opusă, sînt postate cîteva elemente ce sugerează o farmacie, plus un scaun și o bancă. De la un moment la altul din cele cinci, doar lumina evidențiază cîte un mic perimetru, care devine...loc de desfășurare. Cromatic, e un spectacol în alb-negru, la propriu, în care puținele pete de culoare (încălțăminte, beretă etc.) devin contrapunctice. Muzica Adei Milea susține tonalitatea absurdă, după cum anumite imagini scenice te trimit cu gîndul la picturile nonfigurative ale lui Picasso ori Magritte. Geometria absurdul e desăvîrșită de jocul actoricesc. Actorii interpretează fiecare mai multe roluri. O fac firesc, cu un soi de relaxare onirică, înfățișînd lipsa de sens, de logică aristoteliană a personajelor și situațiilor în care se află. Miza e așezată pe jocul dintre puterea și lipsa de putere a cuvîntului, nu din perspectivă semantică, doar a manierei în care e spus și înțeles, a felului cum se insinuează. Mașinăria teatrală a lui Dabija angrenează un limbaj golit de sens, vorbește despre lipsa de comunicare, înfățișînd contexte ilogice, fragmentate și caractere dezarticulate. Fragmentele de literatură dramatică nu au legătură între ele, nu spun o poveste, dar există un liant invizibil mai puternic decît narativitatea, în spiritul lor comun. Spectacolul e concentrat, dens, are un aer al său, care-l individualizează, care îți induce o stare de confort și de bine.

Același Alexandru Dabija a montat la Teatrul German de Stat din Timișoara în stagiunea 2008-2009, *Cîntăreața cheală*¹³, smulgîndu-i lui Marie France Ionesco acceptul pentru drepturile de reprezentare a textelor tatălui său. Vigilența fiicei lui Ionesco devine, din păcate, o frînă serioasă în accesul

¹³ Interpretează actorii Radu Vulpe, Ioana Iacob, Rareș Hontzu, Isolde Cobet, Olga Török și Boris Gaza. Scenografia: George Petre.

artiștilor la lucrări de patrimoniu european. Alexandru Dabija a pus în scenă o *Cîntăreață cheală* plasată istoric în chiar anii în care a fost scrisă, în perioada rockului clasic, într-o versiune de-acum «retro» a disoluției limbajului. Decorul utilizează frontalitatea unui interior cu cromatică fauvistă (frigider galben, fotolii oranj), compus din bucătărie, living și baie, cadru în care Doamna Smith turuie vrute și nevrute, soțul ei citește ziarul, Mary cîntărește cartofii, face pop-corn la micro-unde, domnul și doamna Martin sosesc, descoperă că sînt soț și soție, sporovăiesc, apare Pompierul ș.a.m.d. Așa cum a procedat și în cazul precedentei montări Ionesco, *Cinci piese scurte*, la Teatrul Odeon din București, Dabija a preferat să atingă filonul realist, subliniind scenic ludicul absurd. Regizorul are știința lucrului de detaliu, realizat cu delicatețe și a gradării atît de necesare. Cuplurile sînt construite pe complementaritatea nepotrivirilor fizice intenționate: la Smith, ea e tînără, el mai matur; la Martin, e tocmai invers, ea e mai coaptă, el e tinerel, fragil, diagonala fiind varianta mai apropiată de firesc. Numai că universul *Cîntăreței*... nu e unul al lucrurilor firești! Personajele au ticuri contemporane: pieptănatul repetitiv, înghițitul pastilelor, exercițiile de gimnastică, zîmbetul gen grimasă etc. Deși vorbesc pe rînd, sînt atenți și par că se urmăresc, toți vorbesc pe *track*-uri diferite, glăsuiesc continuu, dar nimeni nu se ascultă și nu se înțelege, ca într-un angrenaj dereglat, care continuă să meargă, însă doar în gol, huruind fără rezultat. Ironic, bătăile ceasului se transformă în cîntatul de cuc, slănina e atîmată la vedere, într-un cui pe perete, cartofii sînt hiperbolizați, iar farfuriile, în loc să fie spălate, sînt, în spirit cosumerist, aruncate la gunoi. Ponderea dramatică a servitoarei e sporită, Mary rămîne mai tot timpul în scenă, trebăluind, supraveghind, devenind personaj de egală importanță cu cvartetul Smith-Martin. Ritmul montării vine din muzical, din ritmurile rockului și din frazarea actorilor. *Côté*-ul burghez e subliniat prin trimiteri la cultura americană (băuturile la cutie metalică, floricelele, atitudinea de «privit ca la televizor», aparatura casnică). Ce place la spectacolul lui Dabija? Unisonul în tonalitatea interpretativă. Actorii joacă mai aproape de realist, fără ca asta să supere ori să afecteze condiția textului de manifest al teatrului absurdului.

*

Montările invocate sînt numai cîteva dintr-o suită post-decembristă impresionantă. Oamenii de teatru români s-au străduit să-l redescopere pe Eugène Ionesco, pentru că «teatrul poate fi locul unde se pare că ceva se

întîmplă!»¹⁴. Fiecare eșantion din această pluralitate de lecturi constituie o citire posibilă, care exploatează substanța ideatică a textelor ionesciene, generozitatea lor structurală. Care le atestă elasticitatea hermeneutică, trăsătură specifică operelor cu caracter de universalitate.

Bibliografie

- ESSLIN, Martin, *Teatrul absurdului*, trad. Alina Nelega, București, Unitext, 2009.
- IONESCO, Eugène, *Note și contranote*, trad. Ion Pop, București, Humanitas, 1992.
- IONESCO, Eugène, *Călătorie în lumea morților*, *Teatru V*, trad. Dan C. Mihăilescu, București, Univers, 1998.
- MORARIU, Mircea, *L'effet de spectacle de Diderot à Ionesco*, Oradea, Biblioteca revistei Familia, 2003.
- RUSU, Anca Maria, *Cercurile concentrice ale absurdului*, Iași, Timpul, 1999.
- UBERSFELD, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Iași, Ed. Institutului European, 1999.

¹⁴ Eugen Ionescu, *op cit.*, p. 229

Despre arta spectacolului ionescian în România după 1990. O estetică a realismului în teatrul lui Eugène Ionesco

Vasilica ONCIOAIA

Universitatea de Arte « George Enescu » Iași

Credem că e foarte la îndemână să ne raportăm la teatrul ionescian ca la o capodoperă a esteticii absurdului, din moment ce lucrul acesta a fost afirmat, fixat și deja teoretizat încă de la sfârșitul anilor '60.

Cum intenția noastră este de a zăbovi asupra modului de reprezentare a teatrului absurdului, este sigur că vom găsi mai multe școli, mai multe filiere de înțelegere și reprezentare, datorate inevitabil fiecărui timp și fiecărei culturi. Astfel, ne decidem să urmărim câteva tehnici regizorale prin care s-a cultivat teatrul lui Ionesco în România de după Revoluție.

Simpatizăm, e drept, cu un anumit mod de raportare la text și ne vom opri asupra acestuia: a trata realist un text absurd. Dacă ar fi să ne *acoperim* dreptul de a fi subiectivi, ne gândim la interviul pe care l-a dat însuși dramaturgul în 1968 Televiziunii Române și unde ne povestea despre fragilitatea regulilor unui curent. Voia să spună că nu e realist tot ce ține de curentul realismului, precum și că realismul e doar o formă literară dincolo de care se află în mod cert multe alte adevăruri.

Demersul nostru pornește de la o afirmație a dramaturgului Eugène Ionesco: «(...) umanitatea trebuie căutată nu în obiectele care ne înconjoară, ci dincolo de ele, în realitățile esențiale, de care obiectele ne despart. Realitățile esențiale nu pot fi găsite decât în lumea fantastică pe care omul o poartă în sine, realitatea cea mai intimă și mai prețioasă, în metafizică». (Eugen Ionesco - *Război cu toată lumea*)

Ne oprim așadar pe *obiecte* și pe *realități esențiale*. Conform spuselor autorului, obiectele sunt semnul care ne desparte de propria umanitate. Observăm cum cel mai adesea în teatrul ionescian obiectele pretind să construiască umanitatea: zeci de scaune în *Scaunele*, un mobilier care invadează rând pe rând camera, blocul, cartierul, orașul – în *Noul Locatar*, ceșcuța de cafea multiplicându-se până umple o masă – în *Victimele datoriei*, și nenumărate alte exemple par să ne vorbească despre valoarea comică, mecanică,

fantastică și copleșitoare a obiectelor.

Și totuși, această lume zornăitoare de obiecte ale căror cantitate, volum și greutate sunt întotdeauna superioare numărului de personaje, are menirea de a pune în valoare umanitatea, aidoma unui *passé-partout* încadrând o lucrare filigranată. Fragilă și esențială, umanitatea în teatrul lui Ionesco se lasă mereu acompaniată de o masă de obiecte. Cele două lumi pun față în față două realități, îndreptățindu-le la viață în egală măsură. Dacă în *Scaunele* vorbim despre realitatea obiectelor, precum și despre aceea a celor doi soți, atunci unde s-ar mai putea strecura absurdul?

Focusăm acest aspect în două montări scenice: cea a lui Felix Alexa, cu Oana Pellea și Răzvan Vasilescu (Teatrul Național «I.L. Caragiale»), și cea a lui Victor Ioan Frunză, la Teatrul de Stat Timișoara.

În montarea lui Felix Alexa, ca în cele mai multe de altfel, toate scaunele sunt identice, neutre, servind drept pretext pentru o aglomerare neutră de obiecte. În montarea lui Victor Ioan Frunză, în schimb, scenografa ține morțiș la realitatea, identitatea acestor scaune. Într-un dialog purtat cu aceasta (Adriana Grand), ne explică: Ne-am pus întrebarea: Dacă ei stau într-o casă veche care e locuită sau nu, de fapt n-are nici o importanță, de fapt rezultă că e nelocuită, ei fiind ultimii supraviețuitori ai unei lumi scufundate și trebuie să primească atâția oaspeți, nu ar avea posibilitatea să țină niște scaune identice. Aceasta e o motivație logică. Pot avea două sau eventual șase scaune la fel, în cel mai bun caz, presupunând că au avut un set. Adunând din toată clădirea, este evident faptul că aceste scaune trebuie să fie dispartate și reprezintă o lume a amintirilor. Apoi, ar mai fi un element, anume că scaunele s-au deteriorat în timp și ei le-au reparat cu ce au putut, cu ce au găsit prin casă. În viziunea scenografei, scaunele sunt încărcate de amintiri, deci de personalitate; simpla lor aducere în scenă reprezintă evocarea unor destine, un discurs perfect teatral și despre care Valentin Silvestru a scris mult, anume, prezența prin absență – fără ca acesta să fie specific teatrului absurdului.

Îndată ce obiectele și-au găsit o motivație logică a apariției lor în scenă, și-au fortificat sensul fizic, au devenit prezențe și au intrat în zona metafizică prin contactul atât de justificat cu personajele; scaunele cuprindeau realitatea umană fără să o extirpe, fără a tinde să o înlocuiască, fără pretenția de a i se substitui : în viziunea echipei Victor Ioan Frunză și a Adrianei Grand, obiectele s-au înmulțit cu mult mai mult la scenă decât erau prezente în text: mici scăunele bibelou apăreau și pe comoda din decor ; apoi, prin micșorarea spațiului dintre actori și public, publicul însuși putea observa cum șade pe scaune identice cu cele din piesă. Spațiul scenic și cel convențional capătă

sens tocmai prin înmulțirea obiectelor.

Adriana Grand, în același dialog, ne spune: «Îmi pare bine că ați remarcat un detaliu la care noi am ținut foarte mult. Sigur că sunt multe detalii care poate că nu se observă decât dacă stai foarte în față, dar sunt și detalii pe care le facem pentru noi. De exemplu, pe bufet, lângă radio e o măsuță bibelou, înconjurată de scaunele, iar pe ea e află ceainic și ceșcuțe...Poate că din rândul trei asta nu se vede. (...) am considerat că în acest spectacol amintirile reprezintă cel mai important lucru. E singurul lucru care le-a rămas celor doi și nimic altceva. Este evident că trăiesc părăsiți, e evident că n-au pe nimeni, că nu vine nimeni la ei și ei își imaginează că... Ne-am pus tot timpul întrebarea, dar n-am reușit să răspundem la asta, dacă ei știu că se mint cu acești invitați. N-am reușit să răspundem la întrebare. Câteodată cred că ei își dau seama că se mint unul pe altul, că acești oameni vin la ei, pe de altă parte cred că sunt momente în care ei cred chiar că acești oameni sunt la ei. Chiar am discutat mult cu Victor și cu toată lumea și am spus că noi nu putem răspunde la asta. Poate fi și într-un fel și în altul, ei știu că se mint, dar au nevoie de această ultimă mare minciună ca să fie mulțumiți că și-au făcut opera».

Așadar, scaunele sunt atât de apropiate de foștii proprietari, de cei prezenți în scenă, dar și de noi care suntem în public, prin aceea că tocmai ședem pe ele. Prin faptul că noi, oameni, ne aflăm acolo, golul de pe scaune se umple și devine foarte prezent. Vedem doi oameni, inițial, și, pe măsură ce dialogul avansează, vedem cu mult mai mulți. Este într-adevăr ca explozia și dilatarea unui punct în Univers. Ceea ce se sugerează e credibil, respiră viață, nu contează forma în care apare viața, ci faptul că ea se extinde; de aceea, senzația realității e tulburător de prezentă. Toată lumea îl consideră pe Ionesco un scriitor de teatru absurd, dar de fapt, piesele lui sunt foarte realiste. Sau, poate că n-or fi, dar modul de montare e obligatoriu să fie unul realist. Pentru că a fost chiar un moment în care se suprasolicita absurdul din Ionesco. Cred că suportul absurdului este tocmai această aparență de realitate care o ia razna. Mi se pare că e o greșeală de abordare, pentru că toate piesele absurdului sunt ancorate într-o realitate înspăimântătoare. Două-trei personaje care, dintr-o situație normală, o iau razna. La fel ca aici, două personaje care discută normal până destul de departe. Absurdul intervine atunci când liftul urcă gol, când în camera respectivă nu intră nimeni.

O altă valoare-liant între obiecte și umanitate în spectacolul regizat de Victor Ioan Frunză este *timpul*. Dacă în textul dramatic esențială ar părea viteza, - cum de altfel cere și dramaturgul în *Note și Contranote* - transpusă la

scenă am văzut că ea nu-i obligă pe actori decât la goană, la pierderea controlului asupra obiectelor și la situația de a se lăsa copleșiți de volumul lor. În mod cert, chiar și aceasta poate fi o lectură scenică. Pentru a urmări însă dinamica întâlnirii dintre umanitate și obiecte în spectacolul lui Victor Ioan Frunză, ne oprim asupra unui detaliu, anume, așezarea publicului foarte aproape de actori făcea ca noi să percepem timpul real al desfășurării dialogului, și nu unul scenic, impus de obicei de distanța dintre scenă și sală. Regizorul a insistat ca timpul de rostire al replicilor să fie unul cât mai real, dimensiune pe care o întâlnim constant în filmele lui Tarkovski, de exemplu. «Întinderea» timpului exterior e o rezultantă a condensării timpului interior. Așadar, schimbând semnul timpului din viteză în static, regizorul piesei ionesciene va surprinde prin fiecare replică nu o dispersie a sensurilor prin viteza rostirii, ci o câștigare a lor prin meditare. Iar atunci când în sfârșit scaunele vor intra cu viteză, noi, prin dinamica tocmai anunțată a dialogului, precum și prin poziția noastră geografică, nedelimitată de cea a actorilor, suntem prinși instantaneu în emoția personajelor, în loc de a asista la dezumanizarea, la dezintegrarea lor.

Ambientul și dialogurile sunt pretext pentru drumuri interioare, unde istoria (întâmplările, firul epic) nu e din același plan cu geografia. Astfel, la Ionesco, realismul devine cea mai flexibilă și vibrantă punte către *ceva*.

Ce se întâmplă însă când obiectele sunt fantastice? Cum se raportează universul obiectelor la umanitatea personajelor? Urmărim aspectul acesta la Gelu Colceag, regizor al piesei *Ce formidabilă harababură* (Teatrul de Comedie).

Absurdul - ne spune dumnealui într-un dialog purtat cu doi ani în urmă - este un concept care ne înconjoară continuu. Trebuie doar să fim atenți să-l putem detecta. Într-o concretețe și într-o normalitate aparentă a relațiilor umane, se instalează uneori absurdul. Ionesco îl descrie prin sublimarea relațiilor normale. Există o logică în mod categoric, însă rezultatul e ilogic. Relațiile dintre noi sunt astfel construite, că pornirea e mereu logică, doar că între timp devenim ilogici. Din acest motiv, Ionesco e un dramaturg foarte interesant pentru studenți. Cred că una din posibilitățile de interpretare este o linie cât mai realistă, eliminând pe cât posibil soluții absurde pe text absurd. Cu actorii încerc să lucrez cât mai realist psihologic pentru ceea ce au de făcut, construind uneori chiar scenarii paralele. În subtextul lui Ionesco, eu întotdeauna am construit un scenariu aparent logic, în așa fel încât actorul să aibă sprijin, să nu fie fără sprijin în relații, iar relația să devină absurdă.

Abordarea pe care Gelu Colceag o face piesei *Ce formidabilă harababură*¹ ne oferă o perspectivă nouă, datorată mai ales formației sale de pedagog în arta spectacolului de teatru. Aflat în această ipostază, domnia sa cultivă o grijă deosebită pentru situații scenice, precum și atenția la fenomenele interioare prin care trece actorul în timpul jocului scenic.

Fără a-și propune să penduleze între prezență și absență, între vid și viață, fără să se lanseze în emoția metafizicului, regizorul construiește lumea ionesciană după modelul stanislavskian – prin construcția psihologică a acțiunilor și prin emoția gestului actoricesc –, articulând pe această structură toate celelalte coordonate ale textului: banalitatea obiectelor, realitatea implacabilă și visul ca semn al neputinței de acțiune și de a modifica realitatea. Întâlnim în textul ionescian personaje fragile care au nevoie să vadă lumea cu alți ochi, altfel neputând supraviețui în mijlocul ei. S-ar putea explica astfel, credem noi, prezența obiectelor fantastice – animate, colorate, din texturi fragile –din spectacolul lui Gelu Colceag. Regizorul plasează naturațea în zona cuvântului, lăsând fantasticul să vină tocmai dinspre decor, dinspre obiectele ce le înconjoară pe personaje.

Este impresionantă suprapunerea mai multor tipuri de imagine în secvența revoluției ca spectacol, unde pe fundal se derulează imagini video din cel de-al Doilea Război Mondial, pe scenă cântă și dansează *live* un grup de figuranți, în timp ce Béranger, nemișcat, privește în gol sau poate la chelnerița aducând tot mai des și tot mai multe teancuri de farfurii.

Mișcarea suprapunerii, a multiplicării, a animării obiectelor este într-adevăr una tipic ionesciană, ea singură poartă în scenă un fantastic ce nu rezonază, din păcate, cu tipul de realism construit pe linia jocului actoricesc. Căci textul, fiind jucat în cheie psihologică, face notă separată de întregul piesei, astfel încât avem două lumi: cea a personajelor și cea a visului lor. La Gelu Colceag, pendulul orologiului nu poate merge dintr-o lume în cealaltă pentru că acestea sunt de facturi și ritmuri diferite, ele nu au un limbaj comun, nu se întâlnesc nici în imaginar, nici în realitate, ci doar în imaginație. Ionesco nu a separat în text principiul de dezvoltare a dialogului de cel al imaginii. Fantasticul, la Ionesco, este poarta principală prin care intră realul. Avem așadar ocazia de a vedea în spectacolul lui Gelu Colceag cum obiectele fantastice nu sunt suficiente pentru a asigura tranzitul lumii de această factură

¹ *Ce formidabilă harababură*, Teatrul de Comedie, regia: Gelu Colceag, cu: Marius Florea Vizante, Eugenia Mirea, Delia Seceleanu, Gabriela Popescu, Raluca Rusu, Valentin Teodosiu, Eugen Racoți, Sandu Pop, Mihaela Teleoacă, Dragoș Huluba, Florin Dobrovici, Gh.Dănilă, premiera 2 decembrie 2005.

spre real. Ar mai fi nevoie ca și textul, prin jocul personajelor, să poată aluneca spre fantastic.

În concluzie, nu e deloc simplu să intrăm în umanitatea acestui univers atât de zgomotos și aglomerat care este teatrul ionescian. Deseori, atât în montări, cât și în exegeze, e mai lesne să ne oprim asupra contrastelor, fără a sesiza posibile liante. La urma urmei, poate că tocmai căile acestea doar bănuite reprezintă resursa de forță a unui teatru pe care îl recunoaștem a fi clasic.

Bibliografie

IONESCU, Eugen, *Război cu toată lumea* (vol I-II), Ediție îngrijită și bibliografie de Mariana Vartic și Aurel Sasu, București, Humanitas, 1992; *Teatru* (vol. I, II, III, VI, VII, VIII) București, Humanitas, 2002; *Note și contranote*, București, Humanitas, 2002.

ESSLIN, Martin, *The Theatre of the Absurd*, New York, Garden City, 1969; *Au delà de l'absurde*, traduit de l'anglais par Françoise Verman, Paris, Buchet/Chastel, 1970 ; *Reflections Essays on Modern Theatre*, New York, Garden City, 1969.

Spectacole vizionate:

- *Cântăreața cheală*, regia: Nicolas Bataille (1957), Teatrul Odeon, 2007
- *Noul locatar*, (1967), regia: Cornel Todea, Arhiva TVR Media, 2007
- *Regele moare*, regia: Dominic Dembinski, Teatrul Național pentru Televiziune, Arhiva TVR Media, 2007
- *Rêve à quatre*, coregrafia: Maurice Béjart (1993), Arhiva TVR Media, 2007
- *Macbett*, regia: Beatrice Rancea, Teatrul Național București, 2000
- *Lecția*, de Eugène Ionesco, regia: Victor Ioan Frunză, Teatrul German de Stat Timișoara, Premiul pentru cea mai bună regie, 2002
- *Jacques sau supunerea*, regia: Tompa Gabor, Teatrul Maghiar de Stat, Premiul Uniter pentru regie, 2003
- *Regele moare*, regia: Victor Ioan Frunză, Teatrul Mundi, Premiul Criticii pentru regie, scenografie, cel mai bun actor, 2003
- *Jacques sau supunerea*, regia: Moshe Yassur, Teatrul Național Iași,

2003

- *Scaunele*, de Eugène Ionesco, regia: Felix Alexa, Teatrul Bulandra, 2004
- *Ce formidabilă harababură*, de Eugène Ionesco, regia Gelu Colceag, Teatrul de Comedie, 2005
- *Scaunele*, de Eugène Ionesco, regia: Victor Ioan Frunză, Teatrul German de Stat, Premiul pentru cea mai bună scenografie, 2005
- *Macbett*, de Eugène Ionesco, regia: Ion Caramitru, Teatrul Bulandra, 2006

Interviuri:

- Vasilica Oncioaia: *Un pedagog de școală nouă sau Ce formidabilă harababură*, interviu cu Gelu Colceag, în 17.02.2007
- Vasilica Oncioaia: *Adriana Grand sau de două ori Premiul Uniter pentru scenografie*, interviu cu Adriana Grand, în 19.03.2007

Întâlnirea cu teatrul: Eugène Ionesco și spectacolul de marionete

Irina UNGUREANU

Universitatea «Babeș-Bolyai» Cluj-Napoca

Înainte de a scrie dramaturgie, autorul de mai târziu al *Cântăreței chele* se va întâlni cu teatrul – așa cum o arată puținele sale mărturii în această privință – mai întâi ca spectator care nu va întârzia să-și manifeste nemulțumirea, însoțită de o oarecare «jenă», atât față de convențiile genului dramatic, dar mai ales față de cele ale punerii în scenă.

Receptarea teatrului ca o «artă vulgară» și «nesinceră» își va afla primii germeni încă din anii '30, când Eugen Ionescu supunea literatura română unei adevărate campanii de contestație pe toate planurile. Atunci, teatrul reprezenta o preocupare limitrofă raportată la interesul pentru critica literară sau poezie, cu toate că rarele – ca să nu spunem rarismele – articole și cronici teatrale publicate în acei ani se vor dovedi de-a dreptul revelatoare pentru viitoarea opțiune estetică a dramaturgului. Între acestea, articolul intitulat *Contra teatrului* dezvăluie rezerva tânărului critic literar în fața unei arte «a ațelor albe», așa cum îi apărea a fi teatrul:

«Este știut că teatrul este o artă de convenții. Dar convențiile mecanizează,ucid viața estetică. Pentru mine, au și ucis-o. La teatru – când, prin cine știe ce hazard, mă aflu – sunt literalmente jenat de ațele albe, de evidența trucurilor. Nu știu dacă vreun autor are suficientă feroare ca să vivificeze sau să aprindă spectacolul; ca să depășească convenția. Nu-mi plac obrajii fardați ai eroului. Nu pot suferi picioarele groase ale tinerei ingenue. Nici costumul peticit al lui Făt-Frumos. Nici sufleurul. *Nu știu ce lipsă de libertate îmi reprezintă aceste lucruri; cu câtă tristețe îmi pare că ficțiunea este oprimată de realitatea contingentă; trasă îndărăt* (s. n.). Poezia sugerează. Teatrul prezintă bucăți diforme, impure, dintr-o realitate periferică»¹.

¹ Eugen Ionescu, *Contra teatrului*, text apărut în *Naționalul*, nr. 37, 24 iunie 1934. Acest articol nu figurează în volumele de publicistică românească ale lui Eugen Ionescu (*Război cu toată lumea. Publicistică românească*, vol. I-II, ediție îngrijită de Mariana Vartic și Aurel Sasu, Editura Humanitas, București, 1992), însă apare citat integral, împreună cu un alt articol, omis și el din volumele amintite – *Despre melodramă* –

Contestarea autenticității teatrului își află corespondentul, pe de o parte, în tentativa – caracteristică întregii generații «vitaliste» sau «experimentale» a *Criterion*-ului, de care Ionescu își va lega destinul său biografic și spiritual – de demistificare a literaturii, considerată ca inferioară vieții, ridicată la rândul ei la rang de unică experiență revelatoare («unicul absolut», va scrie Eugen Ionescu).

Cultul *autenticității*, formulă repetată până la sațietate în eseistica anilor '30, a dat naștere expresiei inițial ironice, *trăirismul*, cu care Șerban Cioculescu îi cataloga pe tinerii generației '27 – Mircea Eliade, Emil Cioran, Eugen Ionescu, dar și Camil Petrescu sau Mihail Sebastian. *Trăiriștii* – care se revendicau mai degrabă de la gidism sau proustianism și mai puțin de la pozitivismul secolului al XIX-lea – intenționau să impună întâietatea experienței, nu atât pe fundamentul «verificării» empirice, cât prin supralicitarea *trăirii* în procesul cunoașterii. Deși câțiva dintre colegii de generație ai lui Eugen Ionescu vor rămâne fideli acestui cult al autenticului – preferința lor pentru genul diaristic stă mărturie acestui fapt – este interesant să observăm că fiecare dintre ei îi adaugă nuanțe neexplorate de ceilalți, fiecare ajunge să-i dea accepțiuni proprii. De pildă, Ionescu pare mai aproape de latura autenticității așa cum o explicase și Eliade în scrierile sale, decât de înțelegerea cioraniană a sincerității ca «act cinic» al suspendării în impersonalitate². Eliade, în schimb, vorbea, încă din perioada anilor de formație ai generației sale, de înțelegerea autenticității ca descoperire a concretului, ca sondare a *realului*: «Autenticitatea, scria Mircea Eliade, tinde întotdeauna să exprime “concretul”: este deci o tehnică a realului, o reacțiune a schemelor abstracte (romantice sau pozitiviste), împotriva automatismelor psihologice; autenticitatea [...] nu confundă “realul” cu “pipăibilul”»³.

La rândul lui, autorul *Lecției* va desfășura de-a lungul timpului o neobosită pledoarie pentru *întoarcerea la real*, opțiune contrapunctată în același timp de *un procedeu al de-realizării* cotidianului în teatru, dezvăluind latura coșmaresc-terifică a aparentei banalități a realității. «În *Cântăreața cheală*, nota dramaturgul, nu există nici pasiune, nici afectivitate, nici probleme psihologice, nu există nimic. Cu alte cuvinte, e poate cea mai metafizică dintre pie-

de către Gelu Ionescu în volumul *Anatomia unei negații. Scrierile lui Eugen Ionescu în limba română 1927 – 1940*, București, Minerva, 1991, p. 124.

² Postura aceasta a filosofului Cioran aflat într-un act de impersonalizare a propriei simțiri în fața disperării – înțeleasă ca manifestare acută a eului «autentic», concret, «organic» – este ipostaza în care îl percepe Laura Pavel, în studiul *Ionescu: anti-lumea unui sceptic*, Pitești, Paralela 45, 2002, p. 33.

³ Mircea Eliade, *Fragmentarium*, București, Humanitas, 1994, p. 177.

sele mele, cea care “derealizează” cotidianul într-o mai mare măsură decât celelalte»⁴.

Dacă debutul său scriitoricesc – în ipostaza de critic literar și poet – era marcat de căutarea autenticității în literatură, de obsesia inutilității artei în fața vieții, a inaccesibilității a ceea ce este «real» și «adevărat» («Nu putem ști, nu putem aborda, nu putem numi ceea ce este adevărat», va conchide el în *Nu*⁵), meditațiile dramaturgului cu prilejul unui alt debut, într-un alt limbaj artistic – pictura – se vor organiza tot în jurul aceleiași *căutări a realului*:

«Pentru a desena, pentru a picta sau pentru a fotografia – va scrie el în *Alb și negru* – trebuie să știi, să vezi, să observi. În spatele realității care ne este dată tuturor [...] se află o a doua realitate, mai subiectivă și, prin urmare, în mod paradoxal, mai adevărată și mai universală, și, apoi, în funcție de capacitatea fiecăruia dintre noi, o a treia, a patra realitate etc. Cu cât avansăm în realitățile succesive, cu atât suntem mai realiști, adică mai adevărați: nu în sensul realismului cel mai convențional, ci în sensul celui adevărat [...] Dar realismul – va conchide ironic Ionesco, nu este realitate! Este o școală, un stil, o manieră»⁶.

Opțiunea pentru real se arată a fi o înțelegere întrutotul deosebită de accepțiunea pe care îndeobște, cel puțin în veacul al XX-lea, a căpătat-o termenul «realism», formulă alunecoasă, generatoare de confuzie și echivoc, și care a fost la originea multor polemici pe care autorul *Cântăreței chele* le-a desfășurat cu vervă și ironie în revistele vremii. Ignorând cu bună știință confiscarea sensurilor acestui termen de către ideologie (autorul *Scaunelor* fiind unul dintre contestatorii înverșunați ai realismului ideologic), Ionesco va propune o cheie de interpretare insolită a realismului. Semnificativ în acest sens este și faptul că descoperirea picturii va însemna pentru dramaturgul în căutare de noi mijloace de expresie și un prilej de a se autodefini chiar în postura de... realist: «*Poate exagerez, dar cred că în cele din urmă sunt realist* [s. n.]: deși mă întreb dacă aceste figuri care răsar din grup sau care atârnă de arbori sunt într-adevăr niște creaturi sau dacă nu sunt decât elemente. Niște simple elemente ale desenului. În realitate, aceste simple elemente ale dese-

⁴ Eugène Ionesco, *Antidoturi*, traducere de Mariana Dimov, București, Humanitas, 2002, p. 195.

⁵ Eugen Ionesco, *Minciuna morții. (Sau final melodramatic)*, în *Nu*, ediția a II-a, București, Humanitas, 2002, p. 273.

⁶ Pentru referințele pivoare la experiența picturală a dramaturgului am consultat volumul în ediție italiană *La mano dipinge*, publicat cu ocazia primei sale expoziții în Italia (1987), care include traduceri fragmentare din *Le blanc et le noir*, precum și eseu *Trovare un pò di speranza. Frammento di un trattato per i pittori autodidatti*: Vezi Eugène Ionesco, *La mano dipinge*, Bologna, 1987, p. 22.

nului sunt ființe umane»⁷.

Dacă înțelegea realismul dincolo de «stil» și «manieră», deci în termeni non- sau supra-estetici, dramaturgul va suspecta mereu literatura de o *carență de real*, de o îndepărtare de la singura vocație care ar trebui să-i aparțină: vocația metafizică.

«Literatura n-a avut niciodată forța, intensitatea, tensiunea vieții, spunea dramaturgul prin vocea personajului Bérenger din *Pietonul aerului*. Ca să se ridice la înălțimea vieții, literatura ar trebui să fie infinit mai crudă, mai cumplită. Dar oricât de crudă ar fi, literatura nu ne poate da decât o imagine extrem de palidă, de diluată a adevăratei cruzimi; ca și a miracolului real, de altfel. Ea nu e nici cunoaștere, fiindcă nu-i decât clișeu: adică devine clișeu, încremenește imediat, expresia rămâne în urmă în loc s-o ia înainte. Ce se poate face pentru ca literatura să devină o explorare pasionantă? Până și imaginarul e insuficient. Realitatea, cea pe care literații conformiști cred că o reflectă sau o cunosc – și nu există decât literați conformiști – realitatea asta depășește ficțiunea; nici nu mai poate fi cuprinsă cu gândul...»⁸.

Totuși, «viața» sau «realitatea» – atât de elogiata în scrierile ionesciene – se dovedesc revelatoare în artă tocmai prin mijlocirea creației, singura capabilă să le transfigureze substanța în «esențial». Este semnificativ că astfel de reflecții se regăsesc în scrierile anterioare opțiunii sale de a scrie teatru. Într-o cronică dedicată punerii în scenă a piesei *Ondine* de Jean Giraudoux, Eugen Ionescu – bursier al guvernului francez la Paris pe atunci – scria:

«Nu cred că ar fi rău să se spargă tiparele năclăite ale vechiului teatru, în numele *adevărului* [s. a.]. Și teatrul romantic și, mai încoace, teatrul naturalist au luat ofensiva în numele “adevărului”. Dar uitați, la teatrul naturalist, la teatrul mărunț psihologic, cel de “caracter”, “de intrigă” sau “de moravuri” (of, ce armătură!), ce concepție grosolană a *adevărului*. De fapt, adevărul este numai în creație, în invenție; nu poate exista [...] un teatru neuman, dar umanitatea trebuie căutată nu în obiectele care ne înconjoară, ci dincolo de ele, în realitățile esențiale, de care obiectele ne despart. Realitățile esențiale nu pot fi găsite decât în lumea fantastică pe care omul o poartă în sine, realitatea cea mai intimă și mai prețioasă, în metafizică»⁹.

⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁸ *Ibid.*, *Pietonul aerului*, în *Teatru*, vol. VII, traducere din franceză și note de Vlad Zografi și Vlad Russo, București, Humanitas, 2002, p. 15.

⁹ Eugen Ionescu, *Ondine și Scrisori din Paris*, în *Război cu toată lumea. Publicistică românească*, vol. 2, op. cit., p. 261.

Deși elogiată ca singura «adevărată», viața își dezvăluie potențialitățile creatoare abia atunci când poate fi teatralizată, când «trece» într-o altă sferă, a realului esențializat și sublimat în actul creator. De aici, ideea că opera creată este *ființă vie*, impregnată de o incontestabilă realitate: «Deoarece opera creată este inventată sau imaginată, ea este o ființă vie [...] O ființă vie și reală. O operă este de o realitate indiscutabilă»¹⁰. Interesant este să observăm, din nou, aceeași revenire a dramaturgului la ideea că ficțiunea și realitatea nu aparțin unor domenii diferite, ci fuzionează în cadrul indistinct al realului. Mai mult decât atât, Ionesco reiterează întrucâtva un ecou al acelei mentalități arhaice care conferă ficțiunii un grad de realitate chiar mai puternic decât cel al preținsei lumi reale: tocmai în virtutea faptului că a fost creată, inventată – fiind deci ficțiune – opera de artă își demonstrează existența sa «reală», vie. Iar teatrul, fiind, pentru autorul *Scaunelor*, așa cum observa exegetul Ion Vlad, «spațiul fascinant al jocului imaginației [...] tinzând spre arhetipuri și spre esența realității inventate și imaginate, mai profundă decât cea a faptelor și a “personajelor”»¹¹, actualizează aceeași ipostază a *creației sintetice*, «substituind viziunii terne a realismului primar *jocul* [s. a.] abstras realului și esențializat, pentru ca șansele imaginarului să crească și să fie în măsură să comunice incomunicabilul»¹².

Formula «realismului» ionescian poate fi apropiată de sensul pe care-l conferea termenului Alain Robbe-Grillet atunci când, cu referire la piesele lui Beckett, vorbea despre un «realism al prezenței»¹³: lipsite de profunzime, personajele beckettienne ar avea ca singură formă de existență, de viață, «prezența». De la acest realism, de la această *concrețețe a prezenței* se reven-dică - în opinia lui Geneviève Serreau - întreaga avangardă teatrală a anilor '50, fie că e vorba despre teatrul concret al lui Beckett, de formula «teatrului literal» al lui Adamov, de limbajul-obiect caracteristic teatrului ionescian sau de teatrul în teatru propus de Jean Genet.

*

¹⁰ Eugène Ionesco, *Autorul și problemele sale*, în *Note și contranote*, traducere din franceză și cuvânt introductiv de Ion Pop, ediția a II-a, București, Humanitas, 2002., p. 46.

¹¹ Ion Vlad, *Eugen Ionescu, o poetică a teatrului*, în vol. *În labirintul lecturii*, Cluj-Napoca, Dacia, 1999, p. 110.

¹² *Idem*.

¹³ Alain Robbe-Grillet, *Samuel Beckett, auteur dramatique*, în «Critique», 1953, *apud* Geneviève Serreau, *Histoire du nouveau théâtre*, Paris, Gallimard, 1970.

Un sfert de veac mai târziu de la publicarea articolului intitulat *Contra teatrului* (la care am făcut referire mai sus), Eugène Ionesco va reveni asupra experienței sale de spectator de teatru, acum din postura de dramaturg, reluând, *grosso modo*, istoria acestei întâlniri «stânjenitoare» cu «arta impură» a reprezentației teatrale:

«Reprezentăția teatrală – scria el în *Experiența teatrului* (1958) – nu mă vrăjea. Totul îmi părea un pic penibil. Nu înțelegeam cum puteai să fii actor, de pildă. Mi se părea că actorul făcea un lucru inadmisibil, reprobabil. Renunța la sine, se abandona, își schimba pielea. Cum putea accepta să fie un altul? Să joace un personaj? Era pentru mine un fel de trișare grosolană, cusută cu ață albă, de neconceput»¹⁴.

Care erau motivele acestei «stânjeneli» receptive aflăm din explicațiile care constituie substanța articolului *Experiența teatrului*: prezența materială, «în carne și oase» a actorilor, ar distruge ceea ce Ionesco numește «ficțiune», transformând spațiul scenic într-un *topos* al conflictului între «două realități incapabile a se contopi între ele». E vorba, pe de o parte, de realitatea palpabilă a prezenței vii a actorilor pe scenă și, pe de altă parte, de o a doua realitate, care ar consta într-o mutație, în saltul într-o lume secundă și revelatoare. Romanul, cinema-ul sau muzica, adăuga dramaturgul, ar fi, spre deosebire de teatru, construcții pure, pentru că nu conțin elemente «care să le fie eterogene». Deducem de aici că teatrul – de altfel o și spune explicit – ar fi o *artă impură* întrucât materialul viu cu care lucrează (respectiv actorii) nu realizează saltul în planul ficțiunii pe care Ionesco o investește cu atributele «realității adevărate».

Când opta, ca spectator, pentru literatură sau pentru cinema în defavoarea teatrului, Ionesco susținea că alege ficțiunea, adică exact ceea ce i se părea că în teatru s-ar destrăma o dată cu «realismul» prezenței actorilor pe scenă: «Cred că înțeleg acum că ceea ce mă jena la teatru era prezența pe platou a unor personaje în carne și oase. Prezența lor materială distrugea ficțiunea. Erau acolo [...] două universuri antagoniste nereușind să se unifice, să se contopească»¹⁵. Ceea ce reproșa Ionesco punerii în scenă era că «vulgarizează» ficțiunea, reducând-o la concretețea de carne și piele a ceea ce se vede: «era pentru mine un adevărat avort, un soi de greșeală, un soi de nerozie». Iar ceea ce părea a-l deranja pe spectatorul Ionesco nu era atât constrângerea participativă pe care ar putea-o cere teatrul, cât incapacitatea

¹⁴ Eugène Ionesco, *Experiența teatrului*, în *Note și contranote*, op. cit., p. 53.

¹⁵ *Ibid.*, p. 55.

scenei de a metamorfoza complet *la mise en scène* în ficțiune: «Actorul nu devenea de altfel altcineva, se prefăcea, ceea ce era – mă gândeam – și mai rău». Ca urmare, constata Ionesco îngrijorat, o piesă de teatru ar arăta ca un spectacol de balet ridicol unde nu se aude muzica, în schimb balerinii continuă să danseze nestingheriți, aberant.

Descumpănit de carențele pe care le constata în spectacolul teatral, Ionesco va alege să-și exorcizeze angoasa de spectator de teatru dintr-o poziție în același timp provocatoare și riscantă: din cea de dramaturg și regizor potențial (ca participant activ la punerea în scenă) al pieselor sale. Arta teatrală, constata Ionesco spectatorul, ar fi o artă impură, pentru că prezența materială a actorilor în carne și oase împiedică accesul spectatorului în ficțiune. Ne-am aștepta ca, pornind de la o asemenea premisă, opțiunile dramaturgului să meargă înspre o efasare a convențiilor teatrale. În mod surprinzător, întreaga demonstrație pe care o desfășoară dramaturgul în *Experiența teatrului* nu face altceva decât să ne conducă spre o soluție inversă: dacă spectatorul Ionesco se arăta stânjenit de convențiile genului, dramaturgul Ionesco gândește total diferit, ba chiar la polul opus, s-ar putea spune: convențiile deranjează? Spectatorii sunt «jenați»? Atunci cu atât mai mult trebuie ca sforile să se facă vizibile, efectele îngroșate, iar teatrul să fie teatru, adică teatral, violent artificial:

«A împinge teatrul dincolo de această zonă intermediară care nu e nici teatru, nici literatură, înseamnă a-l restitui cadrului său propriu, limitelor sale firești. Trebuia nu să se ascundă sforile, ci să fie făcute și mai vizibile, în mod deliberat evidente, să se meargă în adâncimea grotescului, în caricatură, dincolo de palida ironie a spiritualelor comedii de salon. Nu comedia de salon, ci farsa, șarja parodică extremă. Umor, da, însă cu mijloacele burlescului. Un comic dur, lipsit de finețe, excesiv. Nici comedii dramatice. Ci o revenire la insuportabil. Să fie împins totul la paroxism, acolo unde sunt izvoarele tragicului. Să se facă un teatru de violență: violent comic, violent dramatic»¹⁶.

Violență, exhibare, angoasă – Ionesco va înțelege așadar să-și exorcizeze idiosincraziile de spectator din postura de autor dramatic, și o va face până la saturație, convins că teatrul trebuie să se întoarcă la rădăcinile sale primordiale, arhaice: «Teatrul este această prezență veșnică și vie; el răspunde fără nici o îndoială structurilor esențiale ale adevărului tragic, ale realității teatrale; evidența sa n-are nimic de-a face cu adevărurile șubrede ale abs-

¹⁶ *Ibid.*, p.64.

tracțiunilor, nici cu teatrul zis ideologic: e vorba aici despre arhetipuri teatrale, despre esența teatrului, a limbajului teatral»¹⁷.

Să notăm în acest context faptul că refuzul actorului în carne și oase, pe care îl va exprima Ionesco inițial ca spectator de teatru, nu este unul singular în peisajul avangardei teatrale a primei jumătăți a secolului trecut. Dimpotrivă, se poate afirma că una dintre notele definitorii ale teatrului anti-naturalist și anti-burghez va fi chiar refuzul «actorului viu», în numele aceleiași «stânjeneli» pe care inocentul – pe atunci – spectator Ionesco avea s-o mărturisească privitor la expunerea corpului uman pe scenă. Dacă teatrul simbolist imagina spectacole abstracte din care să fie exclus orice element antropomorfic, un teatru poetic în care acțiunea ar rămâne în sarcina luminii, a culorii sau a muzicii, Antonin Artaud explica necesitatea unui *teatru alchimic* în aproximativ aceiași termeni, considerând că ceea ce el numea «realitatea teatrului» era altceva decât simpla materialitate a prezenței umane: «Or, această realitate nu este umană, ci inumană, iar omul, cu moravurile sau caracterul său, trebuie s-o spunem, contează foarte puțin pentru ea. Și de-abia de-ar mai putea rămâne din om capul, un soi de cap complet dezgolit, maleabil și organic, în care s-ar mai găsi doar atâta materie formală cât să poată principiile să-și desfășoare în ea urmările într-o manieră sensibilă și desăvârșită»¹⁸.

«Rușinea de a expune umanul pe scenă», atât de caracteristică teatrului avangardelor istorice, se va afla la originea unei artificializări a reprezentărilor scenice prin care anorganicul, masca și marioneta își vor face loc între opțiunile privilegiate ale reprezentărilor teatrale din primele decenii ale secolului trecut.

Dacă în antichitate avea o origine culturală¹⁹, de mijlocitoare a manifestării sacralului, marioneta traversează în cultura occidentală o progresivă degradare care culminează cu devierea ei într-un instrument derizoriu al spectacolului de stradă. Până în secolul al XIX-lea, destinul marionetei rămâne acela al unui teatru minor și popular. Secolul al XX-lea va face loc «utopiei mario-

¹⁷ *Ibid.*, p. 71

¹⁸ Antonin Artaud, *Teatru alchimic*, în *Teatru și dublul său*, urmat de *Teatru lui Séraphin* și de *Alte texte despre teatru*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, postfață și selecția textelor de Ion Vartic, ediție îngrijită de Marian Papahagi, Cluj-Napoca, Echinoc, 1997, p. 41.

¹⁹ Cel care, la începutul secolului trecut, a încercat să reconsacre mitul marionetei, subliniind originile sale culturale, ca descendentă a străvechilor idoli de piatră ai templelor, a fost teoreticianul și regizorul englez Edward Gordon Craig, în celebrul său studiu, *The Actor and the Übermarionette*, asupra căruia ne vom opri atenția în ultima parte a studiului nostru.

netizării actorilor»²⁰, prin intermediul unui joc de psihologizant, prin adoptarea unei gestualități geometrice, abstracte. Va exista de asemenea un filon al dramaturgiei între sfârșitul secolului al XIX-lea și primele decade ale secolului al XX-lea, de la Maeterlinck la Arthur Schnitzler, până la teatrul lui Michel de Ghelderode, care va propune «drame pentru marionete», nu în sensul unui teatru *guignol*-esc, ci în proiectarea unui spațiu scenic populat de personaje lipsite de conținut interior, marionetizate. «Dar această dorință de marionetizare privește nu numai personajul, ci și actorul, în căutarea unui mit al transparenței în stare să elimine interferențele actorului în raportul dintre personaj și public»²¹. Jarry scria deja despre marionetă ca singura capabilă să redea «gândurile poetului». Despre afinitățile teatrului lui Maeterlinck cu teatrul de marionete scria Rainer Maria Rilke în 1901, atunci când afirma că «marioneta are un singur chip, iar expresia ei e fixată pentru totdeauna. Există păpuși învăluite în durere, păpuși devotate și păpuși ingenuie. Fiecare are un singur sentiment împărit pe chip, dar ridicat la maximă intensitate»²².

Aceeași idee a fixității unei unice expresii apare și în sugestia didascalică pe care Pirandello o dădea punerii în scenă a piesei *Șase personaje în căutarea unui autor*: era ideea ca cele șase personaje să poarte câte o mască pe care să fie împărit sentimentul dominant, acela care le cuprinde sufletul într-o singură expresie. Alegerea măștilor nu e doar un artificiu scenic prin care dramaturgul italian își propunea să găsească soluția de a distinge cele Șase Personaje de Actorii, ci reprezintă o modalitate pentru a sublinia greutatea prezenței lor, mai reală decât actorii în carne și oase:

«Personajele nu trebuie să apară ca niște năluci, ci ca realități create, construcții imutabile ale fanteziei: deci și mai reale și consistente chiar decât Actorii, cu nestatornicia proprie naturii lor. Măștile vor sublima expresivitatea figurilor construite artistic și fixate pentru totdeauna cu exprimarea sentimentului de fond, care la Tată este remușcarea, la Fata Vitregă răzbunarea, la Fiu dezgustul, iar durerea, la Mama cu lacrimile de ceară prinse pe cearcănele și pomeții ei livizi, cum vezi în imaginile sculptate sau pictate ale *Maicii Plângerii în biserică*»²³.

²⁰ Termenul îi aparține exegetului italian Luigi Allegri, într-un studiu care trasează istoric evoluția marionetei din antichitate până în epoca modernă. (Vezi Luigi Allegri, *La marionetta fra tradizione e utopia*, în *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie nel teatro. Il Novecento*, diretto da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2001, pp. 1075-1094).

²¹ *Ibid.*, p. 1083.

²² Rainer Maria Rilke, *Das Theater des Maeterlinck*, apud Luigi Allegri, *op. cit.*, p. 1085.

²³ Luigi Pirandello, *Șase personaje în căutarea unui autor*, în *Teatru*, studiu introductiv de Florian Potra, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 42.

Ceea ce surprinde așadar în indicațiile didascalice oferite de Pirandello este ideea că masca ar servi nu pentru a sublinia lipsa de viață sau artificialitatea mecanică a personajelor, ci, dimpotrivă, pentru a insinua doza de irealitate, de fals și de lipsă de consistență a pretinsei lumi reale.

Ca moment al rupturii cu teatrul naturalist, cultul marionetei căruia i se va face tribut ar «noul teatru» antipsihologic va servi în primul rând pentru a distruge orice impresie de verosimilitate cu lumea cotidiană și cu realitatea vizibilă, în același mod în care, prin măști, Pirandello intenționa să destrame iluzia “realismului” derivat din prezența actorilor pe scenă. «Avangardele istorice – nota exegetul francez Didier Plassard – vor opune tradiționalei “încarnări” (*mise en corps*) a personajului în și prin intermediul actorului propria sa *punere în efigie* (*mise en effigie*) prin intermediul marionetelor, automate sau manechine, optând astfel împotriva interpretului în carne și oase»²⁴.

Între puținele cronici dramatice scrise de Eugen Ionescu în perioada sa românească se află și o cronică a unui spectacol susținut de gruparea «Treisprezece și unu», în ale cărei reprezentații tânărul critic literar vedea semnele unui «teatru adevărat» (apropiat, adică, urmând firul interpretării sale, de limbajul poeziei). Articolul respectiv, care datează din anul 1933, conține, de altfel, primele sugestii ale viitorului dramaturg despre arta actorului. Din gruparea «Treisprezece și unu» făcea parte, ca actriță, și Lucia Demetrius, la al cărei joc scenic Eugen Ionescu aprecia cu deosebire *gestica mecanică, hipnotizată*:

«M-a surprins anume interpretarea d-rei Lucia Demetrius, care a depășit semnificația teatrală a rolului său și a izbutit să-i contureze o atmosferă de poezie și de fantasc. În personagiul servitoarei Luki, gesturile ei mărunte, mecanice, hipnotizate m-au făcut să cred că nu îngroașă și nu hipertrofiază (democratizându-le, într-un sens) conflictele, ca să le facă vizibile masei, dar că poate să înfățișeze, să expreseze și nuanțeze uneori mai greu perceptibile conflicte interioare, și ale unor realități psihologice mai imprecise. Dacă am admirat-o pe d-ra Lucia Demetrius a fost, desigur, pentru că a știut să ridice teatralul la rang de poezie. Și, pentru că autorul rândurilor de față crede încă într-o ierarhie a genurilor de artă pe a cărei primă treaptă ar sta poezia, aceasta este cea mai mare laudă pe care se pricepe să i-o aducă»²⁵.

²⁴ Didier Plassard, *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1992, p. 18.

²⁵ Eugen Ionescu, «*Treisprezece și unu*», în «*România literară*», anul I, nr. 47, 7 ian. 1933, p. 1, *apud Război cu toată lumea. Publicistică românească*, II, *op. cit.*, p. 149.

Se află în acest text de tinerețe al lui Eugen Ionescu deopotrivă două mesaje care alcătuiesc profilul unei constante a gândirii viitorului dramaturg: regăsim, întâi de toate, reiterată, *preferința pentru poezie ca modalitate estetică privilegiată* între celelalte genuri literare (teatrul ocupând un loc nu tocmai onorabil în preferințele estetice ale tânărului critic literar) și, în al doilea rând, aprecierea artei actorului din unghiul gesticii mecanice, marionetizate. Aparent, aceste două mesaje par să nu aibă în comun decât explicația pe care o dă chiar Eugen Ionescu atunci când, apreciind în termeni pozitivi jocul scenic al Luciei Demetrius, conchide că a «știut să ridice teatrul la rang de poezie». Dar prin ce anume a reușit actrița să aducă teatrul în vecinătatea poeziei? Printr-o interpretare pe care, reformulând argumentele autorului, am putea-o defini în termenii anti-realismului și anti-naturalismului: mai mult decât atât, ricoșeul interpretării într-o gestică de marionetă a reprezentat, de fapt, elementul-cheie în care Eugen Ionescu sesizează o anumită subtilitate și finețe în stare să transfigureze “grosolanul” scenei într-o atmosferă de «poezie și fantasc».

«Un pas dincolo de rațional», poezia lirică reprezenta pentru autorul lui *Nu*, în anii șederii sale în România, singura expresie literară valabilă, în afara de jurnal, perceput în termenii unei apropieri de «frază-țipăt», capabil deci de o calchiere imediată a trăirii, nepângărită de expresia retorică. Teoretizând în numeroase rânduri «trădarea literaturii» (care ar ucide iremediabil autenticitatea trăirii), Ionescu găsea în limbajul poetic o modalitate valabilă de *exprimare* (nu de expresie, cum singur avea să precizeze):

«Ea este o emoție spusă, iar nu speculată. Ea este țipăt, și nu discurs. [...] Poezia participă la viața cea mai pură și cea mai elementară a spiritului. [...] Primitivitatea poeziei este transcendentală. E o biologie spiritualizată. De aceea e geamăt, țipăt (se rupe din materie, se desface, se desprinde), de aceea se purifică de culori, imagini, zgomote, după ce culorile au fost prima ei treaptă de purificare»²⁶.

Revenind la cronică dramatică unde Eugen Ionescu elogia jocul scenic și îndeosebi *gestica mecanică, hipnotizată*, a Luciei Demetrius, prin care întrezărea semnele unui «teatru adevărat», apropiat de poezie, nu poate fi

²⁶ Eugen Ionescu, *Viața grotescă și tragică a lui Victor Hugo*, în *Eu*, ediție îngrijită de Mariana Vartic, cu un prolog la *Englezește fără profesor* de Gelu Ionescu și un epilog de Ion Vartic, Cluj-Napoca, Echinox, 1990, p. 99.

ignorată asocierea dintre expresia teatrală (apreciată în termenii marionetizării jocului actorului) și cea poetică. Mai mult decât atât, lucrurile devin mai limpezi dacă avem în vedere cum anume interpreta ca spectator Eugen Ionescu jocul de marionete și cum îl va integra ulterior în propriul teatru. Semnificativ din acest punct de vedere este faptul că, în rememorarea experienței sale de spectator nemulțumit de convențiile genului dramatic, Eugène Ionesco păstra o amintire într-un tot diferită despre spectacolul de marionete la care asistasese în copilărie și pe care-l asemuia cu însuși «spectacolul lumii»:

«Îmi mai aduc aminte că, în copilărie, mama nu putea să mă smulgă de la teatrul de marionete din grădina Luxembourg. Eram acolo, puteam să rămân acolo, vrăjit, ore întregi. Nu râdeam totuși. Spectacolul marionetelor mă ținea pe loc, ca stupefiat, la vederea acestor păpuși care vorbeau, care se mișcau, se ciomăgeau. Era însuși spectacolul lumii, care, neobișnuit, neverosimil, dar mai adevărat decât adevărul, mi se înfățișa sub o formă nesfârșit de simplificată și caricaturală, ca pentru a-i sublinia grotescul și brutalul adevăr. [...] Fiecare spectacol trezea în mine acel sentiment de straniețate a lumii, care nu-mi apărea nicăieri mai bine decât la teatru»²⁷.

Ideea că jocul marionetelor ar putea reflecta chiar spectacolul lumii și că prin urmare însăși lumea ar ascunde o esență de *guignol* se naște așadar în gândirea ionesciană chiar înainte de a scrie teatru, în experiența de spectator fascinat de spectacolul de marionete. Dacă arta actorului se apropie de cea a marionetei, va fi de părere Ionesco rememorând acel episod, este pentru că universul în care trăim este în primul rând și mai ales o lume de *guignol*.

Interesul pentru clovnesc, caricatură, grotescul halucinant sau pentru latura coșmarească a realității va fi una dintre constantele viziunii ionesciene asupra teatrului, menit să exploreze aceste zone în stare să dezvăluie identitatea dintre marionetă și actor, dintre mască și figură, dintre esență și aparență.

«Tendința de a scrie pentru actori vii ca și cum ar fi marionete – sublinia exegetul englez Richard N. Coe – este fundamentală pentru viziunea lui Ionesco asupra Noului Teatru: folosirea măștilor groțesti din *Jacques* sau din *Viitorul e în ouă*, elementele macabre și burlești din *Amedeu* sau din *Lecția*, accentul constant pus pe “îngroșarea efectelor”, prin mijlocirea cărora “totul este împins la paroxism, la originea tragediei însăși”, și, mai presus de toate, indicațiile detaliate la începutul piesei *Tabloul*, toate aceste elemente arată interesul profund al dramaturgului pentru tehnicile clovnești ale teatrului de

²⁷ Eugène Ionesco, *Experiența teatrului*, în *Note și contranote*, op. cit., pp. 58-59.

marionete, precum și ale ciroului, cu scopul de a atinge ceea “întoarcere la insuportabil”, la un teatru “care ajunge la limita imposibilului prin mijlocirea improbabilului și a idioteniei”²⁸.

Dacă așadar marioneta întreține în universul imaginar ionescian prezumția unei esențe *guignol*-ești a lumii, în opțiunea conștientă a dramaturgului de a scrie «pentru actori vii ca și cum ar fi marionete» se reflectă tendința unui întreg filon al teatrului de avangardă către artificializarea reprezentării, în preferința fără precedent acordată măștilor și manechinelor în detrimentul expunerii corpului uman pe scenă. Există cu toate acestea o sensibilă diferență între modul în care teatrul avangardelor istorice integrează marioneta în spațiul scenei (opunând-o fățiș reprezentărilor naturaliste, proclamând astfel necesitatea dezumanizării teatrului și artificialitatea absolută a reprezentării) și abordarea ionesciană a spectacolului de marionete. Nu este lipsită de semnificație observația pe care am făcut-o mai devreme referitoare la aprecierea tânărului Eugen Ionescu la adresa gesticii mecanice, hipnotizate a jocului scenic prin care Lucia Demetrius reușea să aducă teatrul în vecinătatea poeziei: regăsim în această apreciere fundamentele unei viziuni dramatice care se va consolida ulterior, în sensul că va căpăta noi nuanțe, fără a comporta schimbări substanțiale. Ceea ce transpare așadar din aceste prime intuiții ale viitorului dramaturg este o posibilă situație a teatrului în proximitatea expresiei poetice: iar dacă, așa cum am precizat mai devreme, Eugen Ionescu concepea poezia în termenii unei estetici pure, apropiată, ca și jurnalul, de «frază-țipăt», rezultă de aici că și teatrul ar putea descoperi aceeași «puritate» a expresiei – iar elementul prin care «grosolanul» reprezentării putea fi ridicat la rang de poezie îi părea a fi la vremea respectivă jocul mecanic, hipnotizat al actorului. Cu alte cuvinte, recursul la jocul marionetizat al actorului putea fi o soluție de «salvare» a teatrului, de situație a expresiei teatrale în proximitatea poeziei și a «fantascului».

În temeiul observațiilor de mai sus, se poate stabili prin urmare o diferență de fond între accepțiunea ionesciană asupra spectacolului de marionete și abordarea marionetelor în teatrul avangardelor istorice. Pentru Ionescu, jocul de marionete înseamnă mai mult decât un element de «îngroșare a efectelor» și de artificializare a reprezentării (culminând cu dezumanizarea totală a teatrului): înseamnă în primul rând o întoarcere la formele unui teatru primitiv (apropiat din acest punct de vedere nonfigurativului din pictură) și «sălbatice» așa cum îl înțelegea Michel de Ghelderode, fiind de asemenea o modalitate

²⁸ Richard N. Coe, *Ionesco. A Study of His Plays*, Londra, Methuen & Co. Ltd., 1971, p. 41.

de de-psihologizare a dramei: «Să fie evitată psihologia sau mai degrabă să i se dea o dimensiune metafizică. Teatrul este în exagerarea extremă a sentimentelor, exagerare care dislocă plata realitate cotidiană. De asemenea o dislocare, o dezarticulare a limbajului»²⁹.

Marioneta în viziune ionesciană pare mai degrabă o descendentă a *supramarionetei* despre care scria, la începutul veacului trecut, Edward Gordon Craig. În scrierile sale teoretice³⁰, Craig proclama necesitatea întoarcerii teatrului la rădăcinile sale primitive, acolo unde reprezentarea teatrală s-ar putea elibera de prejudecata *mimesis*-ului și a realității vizibile. De aceea, supramarioneta imaginată de Craig își afla rostul deopotrivă în faptul că era destinată să depășească în același timp vulnerabilitatea emoțională a actorului (ființă «în carne și oase») precum și rigiditatea mecanică a unui manechin lipsit de viață. Dacă așadar în figura supramarionetei Craig vedea soluția de «salvare» a teatrului din prizonieratul *mimesis*-ului, prin această întoarcere la spectacolul de marionete regizorul englez nu prevedea o artificializare extremă a scenei. Descendentă a «vechilor idoli de piatră ai templelor», «imagine degenerată a unui zeu», supramarioneta teoretizată de Craig nu poate fi asemuită unui monstru mecanic, nu va fi un Frankenstein reîncarnat, ci este – pentru a relua o expresie a lui Haig Acterian – «omul care și-a aflat spiritul»³¹. Fixitatea, imobilitatea și lipsa de viață reprezintă doar suprafața, masca dincolo de care transpare mesajul profund al supramarionetelor, purtătoare, în viziunea lui Craig, ale unui «foc sacru» care transcende materialitatea și mecanicitatea automată a corpului. Practicând o întoarcere la originile artei occidentale, Craig punea semnul egal – așa cum observa Monique Borie³² într-un studiu care pleacă de la o altă sugestie a regizorului englez privitoare la emergența fantomei în teatrul shakesperian – între idolul antic (*eidolon*, «imagine» așa cum o înțelegea Platon, care încarnează invizibilul, apariție fantomatică) și supramarionetă: prin această identificare,

²⁹ Eugène Ionesco, *Experiența teatrului*, op. cit., p. 64.

³⁰ Craig a scris numeroase articole cu privire la marionetizarea jocului actorului. Menționăm între acestea: *The Actor and the Übermarionette*, în *On the Art of Theatre*, London, William Heinemann, 1914 (pp. 54 – 94), *Gentlemen, the Marionette!*, în *The Theatre Advancing*, New York, Benjamin Blom, 1947 (pp. 107-112). În românește au apărut fragmente din scrierile regizorului englez reunite în volumul *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, vol. I, București, Minerva, 1973 (pp. 147-163).

³¹ Haig Acterian, *Gordon Craig și ideea în teatru*, cu douăsprezece reproduceri, București, Vreemia, 1936, p. 28.

³² Monique Borie, *Fantoma sau îndoiala teatrului*, traducere de Ileana Littera, București: Iași, Unitext: Polirom, 2007, p. 256.

teatrul mijlocește deschiderea spre spiritual, spre o zonă în care lumea vizibilă este populată cu elemente supranaturale, un fel de «previziuni» ale unei «altfel» de realități.

Teatrul, scria Craig, ar trebui să se ocupe de umbre și nu de prezențe vii, «de umbre a căror frumusețe spectrală nu e neapărat și imaterială»: un teatru al invizibilului va propune așadar omul de teatru britanic ca alternativă în fața unei scene care, cucerită de obsesia unei reprezentări realist-mimetice, *nu mai crede decât în ceea ce se vede*. Supramarioneta va deveni așadar instrumentul prin care regizorul englez va readuce pe terenul teatrului provocarea invizibilului: în marionetele lui Craig, Monique Borie observa o similitudine pe de o parte cu *eidolon*-ul grec, iar pe de alta cu *colossos*-ul arhaic, care reprezenta o imagine figurată a mortului, fără nimic mimetic sau antropomorfic la origine, «fiind destinat să fixeze *psyché*-ul mortului, adică acea parte insesizabilă a omului care rătăcește între lumea celor vii și lumea celor morți și care își poate face apariția în chip de strigoi»³³. *Colossos*-ul arhaic cuprindea în fixitatea de piatră a statuii «sufletul» celui dispărut, era mărturia materială a unei absențe fizice și a prezenței «materiale» a spiritului sau a umbrei. Către o astfel de recuperare a sensului *figurii imobile* va tinde supramarioneta imaginată de Craig, care «va oferi imaginea unei materii neînsuflețite, capabilă să prindă viață sub acțiunea unei forțe ce depășește umanul, a unei puteri aflate dincolo de lumea oamenilor»³⁴.

Prin urmare, supramarioneta teoretizată de Gordon Craig va transcende artificialitatea și imobilitatea măștii, trecând dincolo de simpla parodie a unor convenții dramatice: ea se va face purtătoarea unei întoarceri a teatrului la originile sale arhaice, transformând scena într-un loc al coabitării vizibilului cu invizibilul, într-un *topos* frontalier, loc al unui straniu dialog cu «fantomele» spiritului. Cu aceasta putem înțelege mai îndeaproape motivul prin care ni s-a părut oportună apropierea între jocul de marionete așa cum îl înțelegea Ionesco și supramarionetele imaginate de Craig. «Teatrul fantomatic» – pentru a împrumuta termenul folosit de Monique Borie – va fi revalorizat deopotrivă de Gordon Craig și de Ionesco în temeiul aceleiași concepții a spațiului scenic ca loc al «manifestării», *id est* al *aparitiilor*, al revelației invizibilului. «Dar cum devin toate acestea teatru – se întreba autorul *Cântăreței chele* – adică cum devin toate acestea acțiune? Nu știu. Totul pare să fie la început limbaj, mai degrabă decât acțiune, întrucât e vorba de o stare lirică.

³³ *Ibid.*, p. 252.

³⁴ *Ibid.*, p. 256.

Totuși, în același timp, *apar niște personaje sau niște fantome care se mișcă pe scenă* [s. n.], folosind acest limbaj, și li se întâmplă niște aventuri. Ele vorbesc despre ceea ce simt, acționează conform cu ceea ce simt. Dar totul e limbaj în teatru: cuvintele, gesturile, obiectele, acțiunea însăși, căci totul servește exprimării, semnificării. Totul nu e decât limbaj. Un limbaj încercând să dezvăluie anistoria, poate chiar s-o integreze în istorie»³⁵.

Un joc deopotrivă neserios și tragic – așa arată spectacolul de marionete în teatrul ionescian. Supuse oricând metamorfozei, personajele ionesciene sunt în același timp susceptibile să devină marionete, acționate de un sfarar invizibil și tiranic, care cel mai adesea se confundă cu forța oarbă a inconștientului, ca o scenă pe care evoluează în postură de protagoniști ai propriei lor drame.

Opțiunea pentru marionetizarea gesticii personajelor nu reprezintă o preocupare de prim ordin a dramaturgului, ci este mai degrabă un «accident» – în sensul că se regăsește secvențial în piese –, dar unul semnificativ. Urmărind atent dinamica pieselor ionesciene, se poate observa că momentele în care autorul *Scaunelor* recurge la metamorfozarea unor personaje în figuri marionetizate coincid cu o schimbare de ritm și de registru dramatic, care fac trecerea înspre un alt nivel de semnificație. Se poate afirma că acest pasaj este unul de la un nivel «realist» la unul simbolic: în general multe dintre piesele ionesciene pleacă de la o situație perfect verosimilă, pasișând situații cât se poate de banale, ambientate în decoruri burgheze menite să conforteze inițial spectatorul. Ulterior, un element perturbator tulbură ordinea calmă a evenimentelor: un rinocer traversează un oraș liniștit de provincie (*Rinocerii*), un cadavru enorm crește într-un apartament burghez (*Amedeu*), o epidemie necunoscută decimează populația unui oraș obișnuit (*Jocul de-a măcelul*), un dement ucide oameni hipnotizându-i cu o bizară fotografie într-un «oraș radios» (*Ucigaș fără simbrie*), etc. Spectatorul (sau cititorul) pătrunde în universul ionescian prin această simulare reconfortantă a normalității: curând, de sub masca obișnuitului își face apariția angoasanta evidență a unei dezordini fundamentale, a unui coșmar care acaparează din ce în ce mai mult universul scenei, până la explozia paroxistică într-un dezastru de proporții.

Una dintre piesele cele mai «crude» este din acest punct de vedere *Jocul de-a măcelul* (1969), care reprezintă cea mai impresionantă acumulare de cadavre din teatrul ionescian. Această piesă, inspirată deopotrivă de *Ciuma* lui Camus, dar mai ales de *Jurnalul ciumei* al lui Daniel Defoe, este o «joacă

³⁵ Eugène Ionesco, *Fragmente ale unor declarații pentru radio*, în *Note și contranote*, op. cit., p. 182.

de-a apocalipsa»: un flagel necunoscut curmă viețile oamenilor în mod cu totul arbitrar, proiectând sensul gesturilor lor mărunte în sfera derizoriului sau cel mult a pateticului. Oamenii mor fără să știe de ce, ei nu mai au la îndemână opțiunea de a putea rezista epidemiei, așa cum se întâmpla în *Rinocerii*: aici cu toții cad pradă aceluiasi sfârșit, iar unicul triumf este cel al morții arbitrare. Titlul francez al piesei – *Jeux de massacre* – redă mult mai clar ideea dramaturgului de a prezenta spectacolul morții într-un uriaș bâlci de marionete: «jeux de massacre», notau traducătorii ediției românești a piesei, «desemnează acel joc de bâlci în care manechine aflate la distanță sunt lovite cu mingi și cad ca niște popice»³⁶. Că Ionesco a intenționat să construiască piesa pornind de la sugestia unei similitudini între destinul oamenilor uciși de epidemia necruțătoare și spectacolul marionetelor care cad lovite de popice este cât se poate de clar și transparent, de altfel, din indicațiile didascalice: cum desfășurarea piesei presupune un număr mare de actori pe scenă, Ionesco sugera ca, în cazul în care nu ar exista destui figuranți, aceștia să fie înlocuiți de «marionete sau păpuși mari (manechine). Aceste marionete pot fi mișcate sau nu, după cum sunt reale sau pictate. La sfârșitul acestei prime scene, acestea se vor întoarce, cu o expresie de spaimă, imobile, cu fața spre public sau mai curând cu ochii ațintiți exact asupra locului unde se petrece acțiunea. Dacă e vorba de păpuși imobile sau pictate, ele trebuie să dispară în penumbra (cum se va întâmpla de altminteri și cu marionetele reale din care nu se vor mai vedea decât umbre mișcătoare în ceață), căci semiîntunerul va invadea spațiul de joc la sfârșitul acestei scene»³⁷.

Martore ale decimării ființelor vii, manechinele plasează drama umană, la care asistă impasibile, într-o zonă a derizoriului și a arbitrarului. În același timp, prezența marionetelor este o metaforă a morții, ele prefigurând în fixitatea măștii lipsite de viață sfârșitul ființelor umane care, inconștiente, se refugiază în gesturi și cuvinte banale până în ultima clipă. Dacă obișnuitul reprezintă pentru personajele ionesciene garanția siguranței, disperata disimulare a normalității atunci când echilibrul cunoscut este deja perturbat aduce cu sine o deformare a gesturilor lor, care capătă brusc mișcări de marionetă. Așa se întâmplă, de pildă, în piesa *Scaunele*, în scena aducerii scaunelor pe scenă: antrenați în acest joc care simulează o situație «reală», bătrânii se lasă furați de o euforie care crește paroxistic, și care îi depersonalizează progresiv: ritmul crește accelerat, pentru ca în cele din urmă spectatorul să aibă în față

³⁶ Apud Eugène Ionesco, *Jocul de-a măcelul*, în *Teatru*, vol. IX, op. cit., p. 173.

³⁷ *Ibid.*, p. 70.

două păpuși care se mișcă cu o viteză uluitoare, ieșind astfel din cercul obișnuitului. Este semnificativ, de asemenea, că, o dată prinse în acest joc de marionete, personajele par să nu-și mai revină din această metamorfoză, chiar dacă aparent ele își reiau, cel puțin parțial, comportamentul de dinainte. Ceea ce s-a schimbat însă ține de destinul personajului, fatalmente atins de spectrul morții sau al unei existențe malefice sau fantomatice: este ca și cum, din acel moment, eroii ionescieni ar pierde sensul propriului destin, devenind victime absurde, marionete grotești prinse într-un cerc fatal.

Bibliografie

- IONESCO, Eugène, *Antidoturi*, traducere de Mariana Dimov, Editura Humanitas, București, 2002
- IONESCO, Eugène, *La mano dipinge*, Cappelli Editore, Bologna, 1987
- IONESCO, Eugène, *Note și contranote*, traducere din franceză și cuvânt introductiv de Ion Pop, ediția a II-a, Editura Humanitas, București, 2002
- IONESCO, Eugène, *Teatru*, vol. I-IV, traducere, cuvânt înainte și note asupra ediției de Dan C. Mihăilescu, Editura Univers, 1994-1998
- IONESCO, Eugène, *Teatru*, vol. I-X, traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografii, Editura Humanitas, București, 2002-2008
- IONESCU, Eugen, *Eu*, ediție îngrijită de Mariana Vartic, cu un prolog la *Englezește fără profesor* de Gelu Ionescu și un epilog de Ion Vartic, Editura Echinoc, Cluj, 1990
- IONESCU, Eugen, *Nu*, ediția a II-a, Editura Humanitas, București, 2002
- IONESCU, Eugen, *Război cu toată lumea. Publicistică românească*, vol. I-II, ediție îngrijită de Mariana Vartic și Aurel Sasu, Editura Humanitas, București, 1992

*

- ACTERIAN, Haig, *Gordon Craig și ideia în teatru*, cu douăsprezece reproduceri, Editura Vreimea, București, 1936
- ALLEGRI, Luigi, *La marionetta fra tradizione e utopia*, în *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie nel teatro. Il Novecento*, diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2001
- ARTAUD, Antonin, *Teatrul și dublul său*, urmat de *Teatrul lui Séraphin* și de *Alte texte despre teatru*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-

- Suciu, postfață și selecția textelor de Ion Vartic, ediție îngrijită de Marian Papahagi, Editura Echinoc, Cluj-Napoca, 1997
- BORIE, Monique, *Fantoma sau îndoiala teatrului*, traducere de Ileana Littera, Unibet: Polirom, București: Iași, 2007
- COE, Richard N., *Ionesco. A Study of His Plays*, Methuen & Co. Ltd., 1971
- CRAIG, Edward Gordon, *On the Art of Theatre*, London, William Heinemann, 1914
- CRAIG, Edward Gordon, *The Theatre Advancing*, Benjamin Blom, New York, 1963
- ELIADE, Mircea, *Fragmentarium*, Editura Humanitas, București, 1994
- IONESCU, Gelu, *Anatomia unei negații. Scrierile lui Eugène Ionesco în limba română, 1927-1940*, Editura Minerva, București, 1991
- MĂNIUȚIU, Anca, *Spectacolul morții în teatrul lui Michel de Ghelderode*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007
- PAVEL, Laura, *Ionesco: anti-lumea unui sceptic*, Editura Paralela 45, 2002
- PLASSARD, Didier, *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie, L'Age de l'Homme*, Lausanne, 1992
- PIRANDELLO, Luigi, *Șase personaje în căutarea unui autor*, în *Teatru*, studiu introductiv de Florian Potra, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967
- SERREAU, Geneviève, *Histoire du nouveau théâtre*, Gallimard, Paris, 1970
- VLAD, Ion, *Eugen Ionescu, o poetică a teatrului*, în vol. *În labirintul lecturii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999
- *** *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, vol. I, Editura Minerva, București, 1973

Après-propos

Ce numéro 2 de la *Revue Roumaine d'Etudes Francophones* est un peu atypique, dans la mesure où il ne respecte pas de façon explicite la structure tripartite : littérature, linguistique, didactique, proposée par le premier fascicule. Un élément « de force majeure » nous y obligeait : l'année Ionesco, 2009, le centenaire de la naissance du grand Eugène.

Puisqu'il a bouleversé tant de choses au XXème siècle – théâtre, conventions, perception du monde, langage, façons d'écrire – laissons-nous bouleverser encore une fois. Il ne pouvait pas, certes, ne pas briser un cadre trop étroit.

Par ailleurs, la trahison n'est qu'apparente et un regard plus attentif percevra la cohérence de profondeur. Les trois dimensions mentionnées sont bien présentes et enchevêtrées dans les lectures ionesciennes proposées par des spécialistes chevronnés : littérature, linguistique, cela va de soi et – à la fin – il y a tant de « leçons » dans Ionesco / Ionescu. Soyons donc de dignes « victimes du devoir » et acceptons « la soumission » et la logique de l'illogique. Acceptons « le tiers inclus », le « simulacre » et l'«entre-deux ».

Ce volume réunit donc les actes d'un colloque de très grande qualité qui a rassemblé à Iași, en octobre 2009, des spécialistes venus de France et de plusieurs universités roumaines pour rendre hommage à celui qui – trop universel pour ainsi dire – ne savait pas, dont on ne sait pas, s'il était Français ou Roumain, à celui qui a fait son entrée « en scène » avec un NU / NON retentissant, dont les échos ne se sont pas encore éteints.

Il a été question – bien évidemment, inévitablement – d'*identité* et cela à l'encontre des souhaits d'une fille digne des NON de son père, Marie-France Ionesco, qui, à l'occasion de l'appel d'offre que les organisateurs ont lancé, a contesté véhémentement la pertinence d'une telle approche et s'est opposée ouvertement à ce que les racines roumaines de son père soient déterrées. Mais les règles ne sont-elles pas faites pour être transgressées ? N'est-ce pas Eugène Ionesco lui-même qui nous l'a appris ?

Enfin, le bilinguisme franco-roumain des contributions n'est pas innocent et ce n'est qu'une fois de plus l'image de l'entre-deux et de la double appartenance, source de tant de richesse(s).

Marina MUREȘANU IONESCU
Présidente de l'ARDUF

IV. RÉSUMÉS DES ARTICLES

Eugène Ionesco et la logique de la contradiction

Basarab NICOLESCU

CIRET (Centre International de Recherches
et Etudes Transdisciplinaires), Paris

Résumé. Ionesco et Lupasco étaient amis et ils avaient des longues discussions philosophiques. De toute évidence, Ionesco a lu l'œuvre de Lupasco et il a été certainement influencé par sa philosophie. Dans son livre *Eugène Ionesco - mystique ou mal-croyant?*, Marguerite Jean-Blain souligne le rôle majeur de Lupasco dans l'itinéraire spirituel de Ionesco, à côté de Jacob Boehme et Saint Jean de la Croix et en compagnie du *Livre des morts tibétains (Bardo-Thödol)* et du rituel chrétien orthodoxe. Ionesco a lu avec attention non seulement *Logique et contradiction*, mais aussi *Le principe d'antagonisme et la logique de l'énergie*, le livre fondamental de Lupasco concernant le tiers inclus - ce tiers mystérieux entre le Bien et le Mal, entre le Beau et le Laid, entre le Vrai et le Faux. Tout naturellement, le nom et les idées de Lupasco figurent dans la pièce *Victimes du devoir*, créée au Théâtre du Quartier Latin six ans après la publication de *Logique et contradiction*. Le grand théoricien américain de la littérature et de l'art, Wylie Sypher, dans son livre *Loss of the Self*, a mis en évidence avec une grande pertinence l'influence de l'œuvre lupascienne sur le théâtre de Ionesco.

Paradoxul ionescian

Mihaela CERNĂUȚI-GORODEȚCHI
Universitatea «Al. I. Cuza» Iași

Résumé. L'identité « réelle » (rigoureusement cohérente et « définitive ») d'Eugène Ionesco, autant au niveau personnel qu'à celui de l'écriture, reste un mystère. Pour l'observateur « neutre » (ou, de toute façon, *extérieur*), cette énigme est d'autant plus difficile à « attaquer » que les données du *problème* s'avèrent non seulement disparates, mais aussi fortement contradictoires. Animé souvent par la volupté de *contredire*, de *contrer*, de *contrarier* qui que ce soit (à la rigueur, soi-même!), mais toujours avide de découvrir *la vérité*, Ionesco a oscillé sans cesse entre deux pôles: *être français – être roumain; contrainte – liberté; opacité – transparence; confusion – lucidité; raison – déraison; illusion – désillusion(nement); espoir – désespoir;*

peur/angoisse – insouciance/aplomb/insolence; tragique – burlesque et ainsi de suite. Grâce à ce mouvement perpétuel et plein d'effervescence, Ionesco a réussi à échapper à toute sorte de fixismes – y compris la mort, dont le spectre l'a toujours hanté.

**Coïncidences et mots croisés :
l'éclatement du sens dans *La Cantatrice chauve***

Radu I. PETRESCU
Université «Al.I.Cuza» Iași

Abstract. Why do the characters of *the Bald Soprano* suffer from such a strange memory-loss? Where does the astonishment of the Martins, about some things supposed of extremely common knowledge, of things «understood», come from? What is the mechanism that governs these characters that lack psychology? And most importantly, what connection is there between this type of characters and the preposterous, but paradoxically, not the less significant way in which language functions in *the Bald Soprano*? These are the questions this study endeavors to answer.

De la solitude à la finitude chez Eugène Ionesco

Raluca BĂLĂIȚĂ
Université de Bacău

Abstract. Ionesco was always baffled by life. For him, life was a misfortune, but one that was necessary, since existence was the only mode of being he could conceive. Solitude and finitude were the two diseases that affected Ionesco's spirit, and these diseases were catching, as all his universe was contaminated by them. In his almost absolute solitude, the inability to overcome the different aspects of irreducible limit made him experience an anxiety out of which he could never find a way. The finitude he envisaged had its roots in such things as: the transitoriness of life, the infinite nature of the interior universe that is to be explored, the vanity of human knowledge, the inability to establish complete communication not only with oneself, but also with the others.

Ionesco ou la « tragédie du langage »

Iulian POPESCU

Université « Al.I.Cuza » Iași

Abstract. In a text from *Notes et contre-notes*, Ionesco reveals the almost unexplainable way in which the play *La Cantatrice chauve* gets out of his control while being written: the language deteriorates irreparably, the characters start to behave aberrantly and the real world falls down uncontrollably. In the end, Ionesco realizes, surprised - as he himself confesses - that in fact he has become the author of a real «tragedy of language». In his turn, the author of this paper aims to explain what makes some of Ionesco's plays extremely strange. He blames their «absurd» character on the undermining of intersubjective dialogue. In fact, it is about something much more serious, since, through the deliberate loosening of dialogue, Ionesco endangers a mental structure on which the «*sémantèse*» depends, namely the organization of the surrounding universe. This cognitive matrix, which fundamentally upholds the «principle of the real», is the «representation of the person» or, what French linguists call in a synthetic word, «*la personnaison*». The conclusion of this paper is simple: when dialogue is not established, the Self is in danger, as well as all that surrounds it.

Eugène Ionesco et l'ironie transdisciplinaire

Simona MODREANU

Université «Al.I.Cuza» Iași

Abstract. Ionesco does not necessarily have to be regarded as a playwright of “absurd” theatre. He mainly expresses a particular vision of the world, which is eccentric as regards to both cultures he embodies, and which is a way of considering the complexity of reality in all its contradictory aspects, simultaneously. This transdisciplinary attitude is well supported by Ionesco's ironic skill. The «included third» which defies aristotelic logic is more than a claim to plurality and difference, it is Ionesco's most personal search for real communication.

Jurnal în fărâme sau Despre alteritate și alți demoni

Emanuela ILIE

Universitatea «Al. I. Cuza» Iași

Résumé. Le si sensible *Journal en miettes* possède l'enjeu nécessaire à toutes les œuvres autobiographiques de valeur : de relever l'une des identités cachées d'un auteur habile qui se masque dans une somme de notations diverses, structurées sur les deux axes usuels : le dedans et le dehors, l'identité généralement vulnérable et l'altérité extérieure nécessairement incompréhensible. Cette confession portant la marque Eugène Ionesco est quand même soumise à l'exercice très sérieux de construction et, simultanément, de déconstruction d'un moi pulvérisé aux miroirs de la rationalité. Préoccupé plus de soi que du monde, l'écrivain interprète avec intelligence « mes controverses, mes conflits », les tensions en apparence insolubles de la personnalité, pour configurer finalement une authentique, dramatique et, en conséquence, une très vive quête identitaire à l'intérieur de laquelle on retrouve les interrogations spécifiques concernant le conflit avec l'altérité dans toutes ses hypostases particulières : l'altérité intérieure (l'autre, l'étranger perçu en soi), l'altérité extérieure (humaine et objectuelle) et l'altérité radicale, la divinité. Ou les fragilités redécouvertes dans les rapports avec les autres démons de l'être : la solitude, la tentation du néant ou, au contraire, de la vie vécue frénétiquement etc.

Du Roi pêcheur au *Roi se meurt* (1962)

Mihaela MÎRȚU

Universitatea «Al. I. Cuza» Iași

Abstract. Projection of the dramatist's fears, *Exit the King* resumes the archetype of the sick king in a secular space marked by death. Under the guidance of a Buddhist guru, he learns how to die. Ionesco turns away from the literary models he had in view, though taking over from them the idea of a reconciliation with his own self, of peaceful death, in a moment when his contemporaries considered death to be a taboo topic.

Eugène Ionesco face à la traduction

Magda JEANRENAUD
Université « Al.I.Cuza » Iași

Abstract. The following study analyzes the French translation of some of the works of the Romanian playwright, I.L. Caragiale, by two remarkable authors, Eugene Ionesco and Monica Lovinescu. It also represents an opportunity to investigate Ionesco's position towards translation.

Le théâtre d'Eugène Ionesco – une vision complète sur l'absurdité du monde

Ileana Mihaela CHIRIȚESCU
Université de Craiova

Abstract. Eugene Ionesco wanted to express in his plays life's unrest, man's segregation from his transcendental origins. He also wanted to express the fact that, most of the time, people speak without having something to say, that language does not bring people closer together, but on the contrary, it sets them apart from each other even more. The playwright wanted to express the unusual character of our existence, to mock theatre, the world, in fact to realize a mockery of the mock. Searching all the time the reality behind appearances, he wanted, in his plays, to confront man with reality and to express the unexpressable.

L'interprétation échoïque comme clé du comique verbal chez Ionesco

Nadia PĂCURARI
Université « Babeș-Bolyai » Cluj-Napoca, Université de Genève

Abstract. Our paper concerns the verbal comic which is to be found in the theatre of Eugène Ionesco, explained as echoic interpretation (a component of the relevance theory, elaborated by Dan Sperber & Deidre Wilson 1986/1995). When the interpretations of someone else's thought achieve relevance by informing the hearer of the fact that the speaker has in mind what so-and-so said, and has a certain

attitude to it, Sperber & Wilson consider that they are *echoic interpretations*. An important source of the verbal comic in Ionesco's theatre is the wordplay and our contribution consists in bringing a further argument for a fact shown by Anne Reboul (1991) – that the wordplays are traces of the author's presence in the theatrical discourse. This further argument is the presence of the echoic interpretation at the level of the wordplays' mechanism.

Publicistica anilor '30 – o repetiție generală a dramaturgului

Anca-Maria RUSU

Universitatea de Arte « George Enescu » Iași

Résumé. Le théâtre ne constitue, pour le jeune Ionesco, que le sujet d'interventions et de notes intermittentes. Cependant, les quelques pages dédiées au phénomène scénique, dont l'esprit s'intègre à la fiévreuse campagne ionescienne de négation et de contestation, anticipent une partie des reproches qui viseront le théâtre de l'après-guerre, ainsi que certaines prises de position théoriques des années '50. Les textes roumains qui parlent du théâtre (et de la peinture) dévoilent une sorte d'ébauche du portrait du futur auteur dramatique, une sorte de mise-en-scène du moi et des thèmes qui le hantent, une perception du monde, de la réalité comme décor artificiel qui cache le sens profond de l'existence. Placés entre la quête de l'harmonie et le désespoir avoué, entre la fascination du verbe et la constatation de son impuissance, les textes roumains de la jeunesse littéraire de Ionesco – pages de journal, articles, essais, notes de lecture – sont autant de racines qui vont nourrir l'oeuvre de Ionesco. On peut y voir le début d'une carrière d'écrivain, le premier chapitre du grand livre que Ionesco a légué à l'humanité.

Lecturi scenice ionesciene în România post-comunistă

Olița CÂNTEC

Universitatea de Arte « George Enescu » Iași

Abstract. My study follows the analysis of a few of the most interesting and appropriate performances in Romania after 1990, made on Eugène Ionesco's plays.

The performances that I have chosen are consistent scenic versions based on the theatrical substance of the plays, nourished by their structural generosity. These are options that prove the possibility of always reinterpreting Ionesco's plays. The scenic versions are signed by some of the most valuable scene directors from Romania: Mihai Măniuțiu (*The Lesson*, «Lucian Blaga» National Theatre Cluj- Napoca), Tompa Gabor (*The Bold Singer*, «Lucian Blaga» National Theatre and Hungarian State Theatre Cluj-Napoca), Victor Ioan Frunză (*The Lesson*, «Csiki Gherghely» Hungarian Theatre Timișoara), Alexandru Dabija (*5 Small Pieces*, Odeon Theatre București; *The Bold Singer*, German State Theatre Timișoara).

Despre arta spectacolului ionescian în România după 1990. O estetică a realismului în teatrul lui Eugène Ionesco

Vasilica ONCIOAIA

Universitatea de Arte «George Enescu» Iași

Abstract. The study follows a change in the reading of the ionescian dramatic masterpiece through the representation of this theatre in the Romanian post-revolution period: for being a generator of significance, the absurd must be approached and described in a realistic way. Starting from one of Ionesco's first statements: «*Humanity must be looked out not in the objects that are around us, but beyond them, in the essential realities, from which the objects disconnect us*», we follow, through the tension between the object and the actor, the generation of some new poetics of this theatre, where realism is a basic element. The dialogue with the authors of the analyzed performances has helped us: stage designer Adriana Grand (*The Chairs*) and the director Gelu Colceag (*What a wonderful mix-up*).

Întâlnirea cu teatrul: Eugène Ionesco și spectacolul de marionete

Irina UNGUREANU

Universitatea «Babeș-Bolyai» Cluj-Napoca

Résumé. Cette étude se propose de tracer une brève histoire des premières contacts ionesciennes avec le théâtre. Quoiqu'on puisse certainement affirmer que le théâtre représentait pour Eugen Ionesco – pendant son séjour en Roumanie – une préoccupation marginale par rapport à la littérature ou aux autres arts, il est néanmoins vrai que ses considérations de spectateur à l'égard du spectacle théâtral en général seront de toute façon révélatrices pour le futur auteur dramatique. Même s'il se montrait à ce temps-là décidément contre le théâtre, qu'il cataloguait comme « art vulgaire » qui manquait de sincérité, il ne tardera pas de formuler les premières pensées sur ce que voulait dire, dans son opinion « le vrai théâtre ». Et c'était précisément dans le *spectacle de marionnettes* qu'il voyait les signes du théâtre comme « spectacle du monde entier », comme représentation capable de rompre avec les conventions du genre dramatique pour atteindre, à travers la caricature, le jeu grotesque, guignolesque, « la vérité brutale » de la vie, le sentiment de l'étrangeté absolue de la réalité.

**V. NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES
DES AUTEURS**

Les auteurs du no. 2 / 2010

Raluca BĂLĂIȚĂ est chargée de cours à la Faculté des Lettres de l'Université « Vasile Alecsandri » de Bacău; titulaire des cours de langue française contemporaine (morphosyntaxe, théorie et pratique de la traduction, interactions verbales, sémantique). Diplômée de la Faculté des Lettres de l'Université « Al. I. Cuza » de Iași (promotion 1997 et D.E.A. en 1998), docteur en philologie de la même université. Thèse soutenue en 2008-- *L'énonciation entravée dans le discours théâtral d'Eugène Ionesco*. Auteur du livre *Le discours théâtral d'Eugène Ionesco. L'énonciation entravée*, Iași, Institutul European, 2009, une étude sur le fonctionnement du discours théâtral d'Eugène Ionesco et ses implications à partir de ses fondements linguistiques. Participations à de nombreux colloques nationaux et internationaux dans le domaine de la linguistique énonciative, de la pragma-linguistique et de l'analyse conversationnelle.

Mihaela CERNĂUȚI-GORODEȚCHI est professeur à l'Université « Al. I. Cuza » de Iași, Faculté des Lettres, Département de littérature comparée. Docteur ès Lettres. Diplôme en études hébraïques et judaïques (Oxford Centre for Hebrew and Jewish Studies). Livres publiés: *Poetica basmului modern (Poétique du conte merveilleux)*, 2000; *Dicționar de personaje carrolliene (Lewis Carroll: Dictionnaire de personnages)*, 2003; *Enciclopedia lumii lui J. R. R. Tolkien (L'Encyclopédie du monde tolkienien; en collaboration avec Györfi-Déak György et Robert Lazu)*, 2007; *Literatura pentru copii. Sinteză critică (La Littérature d'enfance. Synthèse critique)*, 2008. Articles sur: la littérature hébraïque ancienne; le conte merveilleux; le conte romantique; la *fantasy*; les relations entre la littérature et les arts visuels/les arts du spectacle. Rédacteur en chef de la revue *Acta Iassyensia Comparationis*, publication académique annuelle consacrée aux études littéraires et culturelles comparatistes, publiée par le Département de littérature comparée de l'Université « Al. I. Cuza ».

Ileana Mihaela CHIRIȚESCU est assistant universitaire et prépare une thèse de doctorat à l'Université de Craiova, Département de Langues Étrangères, spécialisation Langue Française. Publications: *On connaît la chanson, (14 fiches d'exploitation de la chanson en classe de F.L.E.)*, Craiova, Ed. Else, 2006 ; « La synonymie dans les langues de spécialité », *Publication Scientifique Annuelle de l'Université de Craiova*, nr. 1-2/2005, p.

117-123; *De la version latine et grecque aux traductions en langues modernes* », Publication Scientifique Annuelle de l'Université de Craiova nr. 1-2/2006, p. 239-244 etc.

Olița CÎNTEC est critique de théâtre, professeur associé à l'Université des Arts «George Enescu» Iași, Département Théâtre, docteur ès Lettres et Arts – domaine: études théâtrales. Thèse soutenue en 2005 – *Tentația sincretismului în arta spectacolului teatral postbelic*. Publications: *Luceafărul '50 – o istorie evenimentială*, Iași, Cronica, 2000, Prix special AICT pour livre de théâtre; *Spoturi pe scenele lumii*, Iași, Cronica, 2003; *Leșirea din fașă*, Iași, Princeps Edit, 2004; *Estetica impurului – sincretismul în arta spectacolului teatral postbelic*, Iași, Princeps Edit, 2005; *Teatrogafii*, Iași, Timpul, 2008 – Prix de L'Union des Écrivains Roumains filiale Iași pour les livres de théâtre. Membre de l'Association Internationale des Critiques de Théâtre-Section Roumaine, de L'Union des Écrivains Roumains. Plusieurs articles sur le théâtre contemporain parus dans des revues de spécialité.

Emanuela ILIE est maître de conférences à L'Université « Al. I. Cuza » de Iași, Faculté des Lettres, Département de la Langue et Littérature Roumaine et Littérature Comparée. Docteur ès Lettres, domaine: littérature roumaine. Thèse soutenue en 2006-- *Alteritatea în proza românească interbelică*. Publications : *Didactica literaturii. Metode*, Iași, Pamfilus, 2006; *Didactica literaturii române*, Iași, Polirom, 2008; *Hieroglifele poezilor*, Iași, Timpul, 2008; *Basarab Nicolescu. Eseu monografic*, București, Curtea Veche, 2009. Plusieurs prix de critique littéraire. Plus de 200 articles et études dans la presse culturelle roumaine sur la littérature roumaine et étrangère, sur divers sujets de théorie, critique et histoire littéraires.

Magda JEANRENAUD est professeur au Département de langue et littérature françaises de l'Université Alexandru Ion Cuza de Iasi et auteur notamment des ouvrages *Introduction à la poétique*, en français, Presses universitaires de Iasi, 1995 ; *Tzvetan Todorov. De l'hégémonie du modèle linguistique à l'horizon de l'éthique*, en roumain, Presses universitaires de Iasi, 1999 ; *Les Universaux de la traduction. Études de traductologie*, en roumain, Polirom, 2006 ; *Thèmes et motifs de poétique*, en roumain, Institutul european, 2007. Elle a publié des études de traductologie dans *Vom Glück sich anzustecken. Möglichkeiten und Risiken im Überstezungsprozess*, Viena, Braumüller Verlagsbuchhandlung, 2005, la

revue *Hermès*, Paris, CNRS, 2007, *La réticence dans des écritures poétiques et romanesques contemporaines*, Paris/Bucarest/Jérusalem, EST, 2007, *Quo Vadis Romania? Zeitschrift für eine aktuelle Romanistik, «Zentren und Peripherien»*, Vienne, Institut für Romanistik, 2009. Elle a traduit en roumain de nombreux ouvrages de sciences humaines et travaille actuellement à un dictionnaire de termes et de notions de traductologie.

Mihaela MÎRȚU est maître de conférences au Département de langue et de littérature françaises de l'Université « Alexandru Ioan Cuza », Iași. Elle enseigne la littérature française du XVIIe et du XVIIIe siècle, la pragmatique du discours littéraire, la théâtrologie, la didactique de la langue française. Parmi ses publications récentes, on pourrait citer : « Tehnici dramatice in comediiile lui I. L. Caragiale » ; « Festivalul Național de Teatru "I. L. Caragiale" » (I et II) ; « Intre congres și festival. Note despre starea teatrului » parus dans *Convorbiri literare*, 2002-2004 ; les communications « Ambiguïté politique du théâtre ghelderodien » ; « Bouffons, clowns, marionnettes et acteurs dans le théâtre de Ghelderode » ; « Lazare, une crise d'identité » ; « Acteur, actrice dans *Amphitryon* » ; « Théâtre et psychiatrie », publiées dans les *Actes des Journées de la Francophonie 2001-2006* ; le chapitre « Théâtre et psychiatrie » de l'ouvrage collectif *Dimensions du discours littéraire du XIXe siècle*, Iași, Editions universitaires, 2004. Membre UNITER. Membre de l'Association internationale des critiques de théâtre.

Simona MODREANU est professeur à l'Université « Al. I. Cuza » de Iași, Faculté des Lettres, Département de langue et littérature françaises. Docteur ès lettres de l'Université de Paris VII avec la thèse *Cioran ou l'ironie comme stratégie du refus de Dieu*. Directeur-adjoint du Centre Culturel Roumain de Paris (1999-2001), directeur des Editions Junimea de Iași depuis 2008. Traducteur, auteur de plusieurs articles, essais, chroniques et des livres : *Cioran sau rugăciunea interzisă*, Iași, Junimea, 2002 ; *Eugène Ionesco ou l'agonie de la signifiante*, Iași, Editura Fundației AXIS, 2002 ; *Le Dieu paradoxal de Cioran*, Paris, Editions du Rocher, 2003 ; *Cioran*, Paris, OXUS, 2003 ; *Langue et civilisation françaises*, Iași, AXIS, 2005 ; *Lecturi nomade. Pagini subiective despre literatura franceză... și nu numai*, Iași, Junimea, 2006.

Basarab NICOLESCU est Physicien théoricien (Chercheur Honoraire) au Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) et Professeur à l'Université Babes-Bolyai de Cluj-Napoca (Roumanie). Membre de l'Académie Roumaine. Président-fondateur du Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires (CIRET). Membre du Comité Directeur de la Fondation Nationale pour la Science et l'Art (Roumanie). Directeur des collections : « Transdisciplinarité », Monaco, Éditions du Rocher, « Les Roumains de Paris », Paris, Éditions Piktos et « Science et Religion », Bucarest, Curtea Veche. Auteur, entre autres, de *Qu'est-ce que la réalité ?*, Montréal, Liber, 2009, *Nous, la particule et le monde*, Monaco, Rocher, 2002, ouvrage couronné par l'Académie Française, *L'homme et le sens de l'Univers - Essai sur Jakob Boehme*, Paris, Philippe Lebaud, 1995, Benjamin Franklin Award for Best History Book, USA, *Théorèmes poétiques*, Monaco, Rocher, 1994, *La transdisciplinarité*, manifeste, Monaco, Rocher, 1996, *Les racines de la liberté* (Accarias - L'Originel, Paris, 2001, en collaboration avec Michel Camus).

Vasilica ONCIOAIA, actrice, docteur ès arts dramatiques. Thèse de doctorat, soutenue en 2008 – «L'Alchimie de l'absurde dans le théâtre de Eugène Ionesco». Livres publiés: *Le spectacle de la poésie dans le théâtre de Eugène Ionesco*, Iași, Éd. Sedcomlibris. Sous presse: *Dan Puric et le succès en dix pas*. Articles publiés: «Romeo et Juliet et la tentation du changement de code», *Des entretiens littéraires*, 2007; Ionesco – «5 pièces courtes, Alexandru Dabija ou la fidélité créative», «Athenaeum», 2008; «Où sont tes valises ou Comment j'ai fait connaissance avec le théâtre de Tompa Gabor», *Des entretiens littéraires*, 2008; «Voyage long à Paris», «Athenaeum», 2009; «Dan Puric - Le mime qui a ouvert la bouche (I,II,III)», «Le Centenaire Ionesco – Interview avec Gelu Colceag», «Le Centenaire Ionesco – Adriana Grand ou deux fois le prix UNITER», «Ionesco – anti-nationaliste patriote», *Des entretiens littéraires*, 2009.

Nadia PĂCURARI est doctorante à l'Université «Babeș-Bolyai» de Cluj-Napoca, Faculté des Lettres, Département de langue roumaine et de linguistique générale ; elle prépare une thèse qui traite du discours théâtral de Eugène Ionesco du point de vue linguistique. Bourse de l'Accord de collaboration entre l'Université «Babeș-Bolyai» de Cluj-Napoca et l'Université de Genève, pour la période septembre 2007 – février 2008.

Certificat de spécialisation en linguistique à l'Université de Genève, septembre 2007-juin 2008. Plusieurs articles publiés dans les revues : *Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Philologia*, *Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Studia Dramatica*, etc.

Radu PETRESCU est maître de conférences à l'Université « Al. I. Cuza » de Iași, Faculté des Lettres, Département de Langue et Littérature Françaises. Docteur ès lettres avec une thèse sur « La Poésie de B. Fundoianu/Benjamin Fondane ». Outre plusieurs articles et essais dans des revues littéraires de Roumanie, de France, d'Allemagne et d'Israël, il a notamment publié *Privirea Medusei. Poezia lui B. Fundoianu/Benjamin Fondane*, Iași, Editura Universității «Alexandru Ioan Cuza» Iași, 2003 (Prix de La Société des Écrivains de Iași) et *Un coup de dès... Représentations du hasard dans la littérature* (Iași, Junimea, 2009). Traducteur : Miguel de Unamuno, *Agonia creștinismului*, Iași, Editura Institutul European, 1993, Aimé Michel, *Metanoia. Fenomene fizice ale misticismului*, București, Editura Nemira, 1994, Gérard & Sophie de Sède, *Ocultismul în politică. De la Pitagora până în zilele noastre*, București, Editura Nemira, 1996 (I-ère éd.), 2006 (II-ème éd.).

Iulian POPESCU est professeur à l'Université « Al. I. Cuza » de Iași, Faculté des Lettres, Département de langue et littérature françaises. Il y enseigne la morphosyntaxe, la sémantique et la stylistique. A part des études illustrant ces domaines, il a publié : *Stil și mentalități*, Constanța, Ed. Pontica, 1991, 296 p.; *Sensuri din forme*, Iași, Ed. Universității «Al.I.Cuza», 1996, 248 p.; *Sémantiques*, Iași, Ed. Chemarea, 1998, 206 p.; *Timp și limbaj. Introducere în lingvistica lui G. Guillaume*, Iași, Institutul European, 2006, 232 p.

Anca-Maria RUSU est professeur à l'Université des Arts «G. Enescu» de Iași, Département Théâtre. Docteur ès Lettres – domaine: littérature roumaine. Thèse soutenue en 1999-- *Literatura absurdului: Samuel Beckett și Eugen Ionescu în România*. Publications: *Hortensia Papadat-Bengescu – Femeia în fața oglinzii/Femme devant son miroir*, édition bilingue, Iași, Ed. Cronica, 1996; *Stelele Oscarului* (en collaboration avec Ștefan Oprea), vol. I, Iași, Ed. Junimea, 1996; *Cercurile concentrice ale absurdului*, Iași, Ed. Timpul, 1999; *Eugen Ionescu și Samuel Beckett în spațiul cultural românesc*, Iași, Ed. Timpul, 2000; *Les Langages du théâtre*, Iași, Ed.

Timpul, 2000; *Stelele Oscarului*, vol. II (en collaboration avec Ștefan Oprea), Ed. Iași, Junimea, 2002; *Eléments de phonétique française*, Iași, Ed. Institutul European, 2002; *Stelele Oscarului*, vol. III (en collaboration avec Ștefan Oprea), Iași, Ed. Opera Magna, 2004, *Școala ieșeană de teatru – istorie și actualitate*, coordonator și coautor, Iași, Ed. Artes, 2005; *Spații literar-teatrale*, Iași, Ed. Artes, 2006; *Cartea Oscarurilor*, (en collaboration avec Șt. Oprea), Ed. Cartier, Chișinău, 2006; *La Poésie française du Moyen âge*, Iași, Ed. Timpul, 2008; *Cercurile concentrice ale absurdului*, IIe édition revue et augmentée, Iași, Ed. Artes, 2009; essais et articles sur le phénomène théâtral contemporain, la représentation théâtrale, le rapport texte-spectacle; chroniques dramatiques. Membre de l'Union des Ecrivains Roumains, de l'UNITER, de l'Association Internationale des critiques de théâtre (section roumaine).

Irina UNGUREANU est docteur ès Lettres de l'Université «Babeș-Bolyai» de Cluj-Napoca depuis 2009 (avec une thèse sur Eugène Ionesco). Elle a bénéficié d'une bourse de formation postuniversitaire à l'Académie Roumaine de Rome (2006-2008) et d'un stage de master à l'Université Libre de Bruxelles (2003-2004). Auteur de plusieurs études et articles publiés dans des revues littéraires roumaines et étrangères («Bucureștiul cultural», «Tribuna», «Tabor», «Studia Universitatis Babeș-Bolyai», «Philologica Jassiensya», «România Orientale», etc.).

Protocole de rédaction

Indiquez toujours votre **prénom** et votre **nom** en totalité, l'unité de rattachement, la ville et le pays ;

COMPOSITION GÉNÉRALE DU TEXTE :

- Fichier attaché, format RTF pour les textes saisis sous Word (PC ou Mac) ; le fichier doit porter votre nom
- Les caractères italiques sont réservés aux titres d'ouvrages, aux titres de revues (par convention éditoriale) et aux mots en langues étrangères (y compris *a fortiori*, *a priori*, etc.)
- Les majuscules peuvent être accentuées
- **Les vers peuvent garder leur disposition originale, ou être juxtaposés, séparés d'un trait oblique : /**
- Les notes sont en numérotation continue, en bas de page. Commencez le texte de la note en intercalant un espace après la référence de note en bas de page, et par une majuscule
- Le soulignement est à proscrire, de même que les caractères gras réservés aux titres de paragraphes.
- Les citations sont toujours mises entre guillemets à la française (« .. ».), quelle que soit la longueur. En cas de besoin, utiliser des guillemets à l'anglaise ("...") dans un passage déjà entre guillemets.
- Toute modification d'une citation (suppression, adjonction, remplacement de mots ou de lettres, etc.) par l'auteur du texte est signalée par des crochets droits [...]
- Toutes les citations dans une langue autre que le français doivent être traduites dans le texte ou en notes
- Le texte doit comporter entre 12 000 et 15 000 signes (notes comprises)
- Laissez un espace avant et après les signes doubles (; : ? ! %).

BIBLIOGRAPHIE (placée à la fin de l'article) :

• Nom, Prénom, (en minuscules), Titre (en italiques), lieu d'édition, éditeur, « collection » (entre guillemets), année d'édition, [et , si nécessaire : volume

(vol.), tome (t.), page ou pages (p.)].

• Pour les articles : Nom, Prénom, « Titre de l'article » (entre guillemets), Titre de la revue (en italiques), n° (espace avant le chiffre), date, éventuellement page(s).

IMPORTANT !

Le texte de l'article, rédigé en français, sera impérativement accompagné d'un résumé de 7-10 lignes (500-600 signes) rédigé en anglais, ainsi que de 10 mots-clés, en anglais ; les auteurs doivent fournir également une présentation (10 lignes en français) de leurs titres, publications et domaines d'intérêt.

Personnes de contact :

Marina Mureşanu Ionescu
e-mail: muresanu2001@yahoo.fr

Elena-Brânduşa Steiciuc
e-mail : selenabrandusa@yahoo.com

Brînduşa Grigoriu
e-mail : brindusagrigoriu@yahoo.fr

Editura JUNIMEA, Iași – ROMÂNIA,
Strada Pictorului nr. 14 (Ateneul Tătărași),
cod 700320, Iași,
tel./fax. 0232-410427
*e-mail: **junimeais@yahoo.com***

PRINTED IN ROMANIA