

# Le théâtre d'Eugène Ionesco - l'utopie de l'absurde et les enjeux du dialogue interculturel<sup>1</sup>

Simona ANTOFI  
Université Dunarea de Jos, Galati, Roumanie

Synergies Tunisie n° 3 - 2011 pp. 57-69

**Résumé :** Ayant une identité multiple - juive, roumaine et - à la suite de l'exil volontaire à Paris - française -, le dramaturge Eugène Ionesco débute sur la scène de la littérature roumaine par un essai critique très agressif, dont le radicalisme idéologique se retrouve dans le caractère incisif du titre : **Non!** Le refus - sans aucune inhibition - du canon littéraire roumain, de l'entier modernisme roumain, commencé par **Non!**, situe Eugène Ionesco à la suite des avant-gardes et, par son non conformisme évident, annonce l'option ultérieure pour la déconstruction des modèles institutionnalisés du théâtre européen. En écrivant ses principales pièces de théâtre en français, le dramaturge réfugié à Paris, à cause des convulsions nationalistes qui secouaient la Roumanie pendant la seconde guerre mondiale, apporte - en tant qu'intellectuel roumain et sud-est européen, nourri par la culture et la littérature occidentales, la désinvolture rafraîchissante du marginal - pour ainsi dire - face à un centre européen de culture. L'écrivain s'adapte rapidement aux attentes et aux exigences du public français, et transforme ses thèmes obsédants en symboles forts, relevant pour le mouvement entier du théâtre de l'absurde : la Rhinocerization, les stéréotypes du langage, la révolte contre les ankyloses de l'écriture et de la réception etc. Devenue partie du canon littéraire européen et francophone, la dramaturgie d'Eugène Ionesco porte, dans sa substance-même, l'empreinte identitaire multiple de l'écrivain et favorise le dialogue interculturel par la mise en relation des marques et des référents culturels (relativement) différents, sous l'autorité de la vocation créatrice unique.

**Mots-clés :** théâtre de l'absurde, identité littéraire, rhinocérisation, révolte esthétique, idéologie.

**Abstract:** Having experienced a multiple identity - Jewish, Romanian as well as French - during his voluntary exile at Paris - Eugen Ionescu makes his Romanian literary debut by writing an extremely aggressive essay whose suggestive title, No!, enhances its radical ideology. Rooted in his essay suggestively entitled No!, the genuine refusal of both the Romanian literary canon and of all Romanian modernism actually places Eugen Ionescu in an avant-garde position which, by means of its overt rebellion, points out the writer's further options in favor of total de-struction of the canonic models emerging within the European theatre. Writing his major plays in French, Eugen Ionescu - the dramatist exiled to Paris due to the nationalistic convulsions tormenting Romania during the Second World War and the Romanian, South-Eastern European intellectual writer creatively anchored to the Western literature and culture - brings forth the issue of the marginal facing the European cultural Centre. Nevertheless, the writer quickly adjusts his discourse to the expectations of the French audience, turning the obsessive themes of his writing into powerful key-symbols for the entire theatre of the absurd movement: "rhinocerization", language stereotypes, the rejection of all reading and literary common-places etc. Being a major turning-point in the European and French literary canon, Eugen Ionescu's drama focuses on the writer's multiple identity favouring

the intercultural dialogue by joining together relatively different cultural references and traits, inter-relating under the authority of the unique creative vocation.

**Key-words:** theatre of the absurd, literary identity, "rhinocerization", aesthetic revolt, ideology

La personnalité complexe, parfois contradictoire, du créateur Eugène Ionesco, telle qu'elle se révèle dans ses écrits de jeunesse, rédigés en roumain, dans ses pièces de théâtre, dans ses essais et ses écrits mémoriels - rédigés, quant à eux, en français -, constitue un point d'intérêt constant pour les diverses générations de critiques. En oscillant entre au moins deux coordonnées (et modèles) identitaires et spirituelles, le dramaturge se revendique en tant que membre de l'ethnie juive, héritée de sa mère, au détriment de celle roumaine associée, au sens négatif, à son père, qu'Eugène Ionesco avait commencé à détester dès son enfance. L'histoire de l'abandon, par le père, de sa première famille en France, le divorce, le mariage avec une autre femme, la reprise partielle, plutôt forcée, de ses engagements envers ses deux enfants du premier mariage sont des choses bien connues. L'éloignement du futur dramaturge par rapport à son père, perçu (presque) d'une manière psychanalytique et représenté en tant que tel dans des écrits mémoriels tels que *Journal en miettes*<sup>2</sup> ou *Passé présent, présent passé*<sup>3</sup> fait partie, de fait, d'une construction (auto)identitaire qui se fonde sur une négation, mais aussi sur une appropriation - celle de l'identité juive<sup>4</sup>.

Les choses sont plus compliquées, quand même. La perspective de Matei Călinescu nous paraît plus profitable : dans son étude essentielle de la problématique identitaire en général, et de celle visant le dramaturge Eugène Ionesco, en particulier, il met en évidence le sentiment d'exilé que celui-ci avait vécu en Roumanie, sa patrie conjecturale, reniée - et voilà le *mythe identitaire négatif* -, l'écrivain étant nourri, du point de vue spirituel, comme (presque) tout écrivain roumain désireux de s'affirmer plutôt à l'étranger que dans son pays, par le *complexe français*. La France, devenue par tradition la patrie spirituelle des écrivains roumains d'élite, représente, par contre, le *mythe identitaire positif*, la chance de l'européisation, l'ouverture vers l'universel de l'écrivain conscient de sa valeur, qui avait affirmé que sa génialité aurait été garantie d'une éventuelle origine française.

Un ouvrage essentiel pour la compréhension de l'évolution de la problématique identitaire liée à l'esprit créateur ionescien - dans la mesure où ce ne sont pas les aspects psychanalytiques qui nous intéressent ici, mais la modalité selon laquelle les dilemmes identitaires de l'écrivain, son bilinguisme, sa (non)appartenance à une certaine communauté imaginée<sup>5</sup> se reflètent au niveau de la création - est le brillant essai du critique Eugen Simion, *Tânărul Eugen Ionescu [Le jeune Eugène Ionesco, notre trad.]*<sup>6</sup>. En analysant l'essai ionescien à titre explosif, *Nu' [Non]*, paru en Roumanie dans les années 30, le critique remarque la tentative vigoureuse du futur dramaturge de se libérer d'une littérature - roumaine, mais également française -, qu'il ressent comme encombrantes, dont les écrivains consacrés représentent un obstacle en tant que modèles difficiles à surmonter pour le jeune créateur qui veut absolument

transformer en ruines le champ littéraire existant afin de pouvoir se frayer son propre chemin vers l'affirmation. Il n'aime (presque) rien de ce qu'il lit ; il s'engage dans des combats contre les gloires littéraires du moment, sans aucune inquiétude, complètement irrévérencieux, en éprouvant, depuis ce moment-là, la certitude que la libération de l'acte de création de toute servitude constitue une condition essentielle du fonctionnement de l'institution littéraire. Une institution à laquelle, d'ailleurs, il ne croit pas, tout comme il ne croit non plus à la fonction normative de la critique littéraire. C'est ainsi qu'il « écrit des propositions insupportables concernant le passé de cette culture [roumaine, n. n.] et qu'il manifeste le scepticisme le plus profond en ce qui est du futur de cette dernière »<sup>8</sup>.

Tous les dogmes et les ankyloses de la critique littéraire doivent être éliminés, croit le jeune essayiste, dont la démarche critique, quant à elle, se constitue, selon l'opinion de son exégète, par un double mouvement : « une révolte totale, inconditionnée, intraitable, doublée du désir de détruire l'objet qui entre dans son champ visuel » s'y conjugue à « une retraite, une incertitude fondamentale, une fatigue et un refuge dans la métaphysique »<sup>9</sup>.

Le besoin de liberté est, pour Eugène Ionesco, impérieux. Appartenant à ce qu'on a nommé, à l'époque, la génération du groupe Criterion<sup>10</sup>, le jeune écrivain se révolte contre le leader spirituel du groupe, le philosophe Nae Ionescu ; il dénonce le caractère mystificateur des concepts-clés de l'idéologie littéraire mise en œuvre à l'intérieur du groupe, soit celui de « *trăire* »<sup>11</sup> [« *savoir-vivre* », notre trad.] et celui d'*authenticité* et, de plus, se trouvant dans l'incapacité de se révolter *de facto* contre certaines personnalités déjà consacrées, telles que le Français Victor Hugo et le Roumain Tudor Arghezi ; il se révolte *de jure* : « Eugène Ionesco se crée quelques modèles négatifs par rapport auxquels il rejette l'idée d'autorité dans la littérature. L'un d'eux, c'est Victor Hugo, l'autre c'est Arghezi qui illustre un anti-modèle similaire dans l'espace roumain »<sup>12</sup>. La conclusion ne peut être qu'une seule ; elle est consonante avec l'opinion, déjà citée, de Matei Călinescu : « l'écrivain veut se détacher d'une culture (la culture roumaine) et tenter ses chances dans une autre langue et dans une autre culture (celle française). Il veut avoir un seul destin. Afin qu'il en voie l'accomplissement, il nie avec ferveur ses racines, il conteste (avec quelle injustice !) une spiritualité. Une spiritualité dont, avec ses propres mots [d'Ionesco, n. n.] il a été marqué, « bon gré, mal gré »<sup>13</sup>.

L'intérêt d'Eugène Ionesco pour le théâtre de l'absurde - avec toutes les variantes terminologiques qu'il a eues, à travers les époques, de la part des divers exégètes du phénomène littéraire et culturel<sup>14</sup> - doit être envisagé du point de vue de la révolte en tant qu'état définitoire pour un esprit insurgé, réfractaire, par sa structure, par rapport à toute idéologie, règle ou convention. C'est ainsi que, corrélé à l'existentialisme français<sup>15</sup> ou au mouvement général de l'avant-garde théâtrale du début du XX<sup>ème</sup> siècle, conçu même comme « l'expression la plus caractéristique de cette avant-garde », le théâtre d'Eugène Ionesco est aussi, comme anti-théâtre, antiréaliste, anti-contingent et antirationnel<sup>16</sup>.

Selon l'opinion d'un célèbre théoricien du genre, auteur d'une étude classique sur le théâtre de l'absurde<sup>17</sup>, l'émancipation structurelle et sémantique du discours dramatique, à l'instar d'Adamov, d'Ionesco et de Beckett, est tributaire de la proclamation de la mort de Dieu dont *l'apôtre* a été Nietzsche. Dans l'absence de l'idée de sacré, l'univers perd sa cohérence, la dimension métaphysique de l'existence se voit vidée de son sens et l'axe vertical - symbole stabilisateur pour l'ordre du macro- et du microcosme - est annulé. L'homme libéré par rapport au sacré, seul avec lui-même, parvient à se sentir comme dépourvu d'une composante essentielle et d'une motivation profonde de son existence.

Cet état de fait coïncide avec la révolte de l'homme ionescien contre les doctrines, les idéologies, la religion ou tout autre forme ressentie comme oppressive, mais parvient à mettre en cause, finalement, l'existence-même. Le néant linguistique en est l'une des manifestations.

Théâtre de la dérision<sup>18</sup> ou signe d'un âge de la crise culturelle et de la crise de la raison parcourue par l'humanité entière<sup>19</sup>, le théâtre ionescien était corrélatif, selon l'opinion de Nicolae Balotă, au renversement de la poétique aristotélicienne, dans le sens du détournement de la fonction mimétique du langage et de la fiction littéraire vers la décomposition de la réalité. C'est, cette dernière, une forme de purification de l'écriture, libérée de la servitude de l'imitation de la réalité, et du langage, dépourvu de sa fonction transitive. Enfin, il faut rappeler l'opinion de Laura Pavel, selon laquelle les pièces d'Eugène Ionesco peuvent être intégrées dans la catégorie postmoderne de la farce tragique en raison du fait que le tragique et le comique y coexistent sous le signe de la déconstruction suivie de la reconstruction du sens<sup>20</sup>.

Dans ce contexte, nous considérons comme illustratives deux pièces du dramaturge, *Rhinocéros* et *Le Piéton de l'air*, qui pourraient être mises « en dialogue », toutes les deux mettant en évidence, avec les instruments spécifiques au théâtre ionescien, les facettes identitaires de sa personnalité créatrice, vive et complexe.

Considérée comme représentative de la révolte - intrinsèque à l'esprit ionescien - contre toute utopie / idéologie totalitaire, la pièce *Rhinocéros* a été interprétée, le plus souvent, comme une allégorie antinazie. Cette lecture a été tellement insistante, que le dramaturge a ressenti le besoin d'y intervenir, en éclairant les choses, de son propre point de vue : « *Rhinocéros* est sans doute une pièce antinazie, mais elle est aussi, surtout, une pièce contre les hystéries collectives, contre les épidémies qui se cachent sous le couvert de la raison et des idées, mais n'en sont pas moins de graves maladies collectives dont les idéologies ne sont que des alibis: si l'on s'aperçoit que l'histoire déraisonne, que les personnages des propagandes sont là pour masquer les contradictions qui existent entre les faits et les idéologies qui les appuient, si l'on jette sur l'actualité un regard lucide, cela suffit pour nous empêcher de succomber aux « raisons » irrationnelles, et pour échapper à tous les vertiges. [...] J'ai pensé avoir tout simplement à montrer l'inanité de ces terribles systèmes, ce à quoi ils mènent, comme ils enflamment les gens, les abrutissent, puis les réduisent en esclavage »<sup>21</sup>.

Par-delà tout cela, la grille de lecture appliquée à la pièce doit comprendre une composante identitaire, tant dans le sens de la remémoration des années passées en Roumanie, lorsque le jeune écrivain a connu d'une manière directe les formes de manifestation et les effets de la doctrine nationaliste allemande sur ses amis de *Criterion*, que dans le sens de sa répulsion presque viscérale contre toutes les formes d'obstruction de l'esprit.

Le protagoniste de la pièce, Bérenger, un alter-ego fictionnel et un personnage raisonneur, porteur des idées littéraires et de la croyance dans l'humanité fondamentale de l'être pensif, est un type simple, sans complications, qui transgresse presque toutes les règles de la société où il vit - il boit trop, il s'habille d'une manière négligée, il ne s'acquitte pas de ses devoirs de fonctionnaire - il est, en d'autres mots, un *outsider*, que son ami Jean ne cesse d'admonester, un type toujours ennuyé par les petits faits quotidiens, tels que l'effroi de la dame qui, en voyant un rhinocéros courir dans les rues de la ville, a basculé son panier aux achats, en brisant son bouteille de vin, etc. La société restreinte rassemblée aux environs des deux épiceries de la ville située, pas du tout accidentellement, en plein désert, commence à s'agiter et à chercher des explications rationnelles pour l'apparition étrange d'un rhinocéros - ou de plusieurs. De vifs débats sont suscités par une question controversée et complètement dépourvue de pertinence quant à la signification profonde de l'étrange événement - si le rhinocéros vu par quelques-uns des participants aux discussions a une corne ou deux, s'il provient d'Afrique ou d'Asie. Sans intérêt pour ce qui se passe aux environs, Bérenger entre en dialogue, quand même, avec les autres personnages - qui constituent des symboles forts et presque exaspérants par la portée ostentatoire de leurs sens. Le logicien est, certes, l'image de la raison apparemment sans fissure, caractéristique de l'intellect humain, conformément à laquelle, si tous les chats sont mortels et Socrate l'est aussi, il s'ensuit que Socrate est un chat. Botard croit dans une psychose collective - « [...] comme la religion, qui est l'opium des peuples ! »<sup>22</sup>, le rhinocéros qui est déjà sur la première page des journaux n'est autre chose qu'un mythe qui n'a pu affleurer que dans les cerveaux des femmes au foyer. Quels dessous ?

Madame Bœuf accepte avec candeur la réalité et, en reconnaissant son mari transformé en rhinocéros, grimpe sans aucune hésitation sur son dos. Le même Botard passe de la théorisation de la psychose collective en termes marxistes à l'illustration pratique de celle-ci, imaginant lui-même un scénario psychotique - une classique théorie de la conspiration - qu'il proclame comme unique vérité possible :

« BOTARD, à M. Papillon, menaçant : Nous nous expliquerons bientôt. (À tous.) Je connais le pourquoi des choses, les dessous de l'histoire...

DAISY: Quels dessous ?

BÉRENGER: Quels dessous ?

DUDARD: Je voudrais bien les connaître, les dessous...

BOTARD (*continuant, terrible*) : Et je connais aussi les noms de tous les responsables. Les noms des traîtres. Je ne suis pas dupe. Je vous ferai connaître le but et la signification de cette provocation. Je démasquerai les instigateurs. »

D'une manière progressive, l'individu ayant un comportement social blâmable, toléré et admonesté par tout le monde (« Au lieu de dépenser tout votre argent disponible en spiritueux, n'est-il pas préférable d'acheter des billets de théâtre pour voir un spectacle intéressant ? Connaissez-vous le théâtre d'avant-garde, dont on parle tant ? Avez-vous vu les pièces de Ionesco ? », lui dit Jean, par les paroles duquel le texte s'auto-commente d'une manière discrète) reste la seule conscience profondément humaine, en s'entêtant de préserver son droit fondamental à la liberté dans toutes ses formes de manifestation : contre les coutumes sociales, contre les rigidités de pensée et de comportement, contre les sujets de conversation agréés par tout le monde, contre tout type de conformisme. Au fur et à mesure que Jean change sa couleur et la grosseur de sa peau, en se transformant en rhinocéros, Bérenger assiste à la terrible métamorphose, animé par une sincère compassion et s'efforçant de contre-argumenter la force idéologique des assertions de Jean qui fait l'apologie principielle de l'ordre social de type totalitaire. L'abandon de la morale et le retour à la nature, la régression vers l'animalité fruste, au détriment de l'humanité, la massification au détriment de l'individualité irréductible, l'idée de faire table rase de tous les principes et les valeurs de l'humanisme sont fortement affirmées par Jean, comme un impératif existentiel dont l'efficacité ne peut plus être mise en doute et qui représente, de toute façon, la seule solution pour l'humanité :

« BÉRENGER : Réfléchissez, voyons, vous vous rendez bien compte que nous avons une philosophie que ces animaux n'ont pas, un système de valeurs irremplaçable. Des siècles de civilisation humaine l'ont bâti !...

JEAN (*toujours dans la salle de bains*) : Démolissons tout cela, on s'en portera mieux. [...]

BÉRENGER : Je vous connais trop bien pour croire que c'est là votre pensée profonde. Car, vous le savez aussi bien que moi, l'homme...

JEAN (l'interrompant) : L'homme... Ne prononcez plus ce mot !

BÉRENGER : Je veux dire l'être humain ... l'humanisme ...

JEAN : L'humanisme est périmé ! Vous êtes un vieux sentimental ridicule. [...] »

D'une manière paradoxale, Jean, l'apologète de l'esprit doctrinaire, fait l'éloge de l'esprit grégaire - le fondement des systèmes totalitaires - dans des termes stéréotypes similaires à ceux vidés de signification dont il accuse Bérenger de les avoir utilisés. C'est, ici, ce double mouvement du discours ionescien signalé, en tant que marque identitaire-créatrice, par Eugen Simion : le rejet net d'une idéologie, d'un point de vue à prétentions doctrinaires est immédiatement suivi par l'inquiétude, par l'angoisse provoquée par l'hypothèse de l'abolition de toute idée d'ordre. Et cela parce que l'existence, dans l'absence de l'ordre, est menacée de chaos et de mort. C'est ainsi que, par-delà la condamnation évidente des totalitarismes de toutes sortes, s'y insinue subsidiairement la peur que le discours anti-doctrinaire soit lui aussi menacé par le même péril de la stéréotypie et de l'institutionnalisation. Or l'institutionnalisation de la révolte a mené, c'est chose connue, à l'annulation de l'esprit d'avant-garde. Par la suite, le dramaturge choisit un autre déroulement de la pièce, en sacrifiant le langage en faveur de l'idée d'humanité purement et simplement, par-delà toute réminiscence discursive. La dissolution de la communication, dont l'effet

se voit dans les rapports existants entre les personnages, dans la relation de Bérenger et de Daisy, sa bien-aimée, ou dans la (fausse) tentative du (non)héros principal de communiquer avec le troupeau de rhinocéros, vouée à l'échec dès le début - ou le blocage de celle-ci, son inutilité, dans les conditions où Bérenger reste le seul qui ne soit pas touché par la rhinocérite, représente un éloge indirect de l'homme qui a le courage de préserver sa nature profonde contre tous.

D'autre part, dans le dialogue entre Bérenger et Dudard - ce dernier spéculant sur la variante d'une épidémie - le premier accentue les notes identitaires de la pièce par la mise en évidence implicite de la réaction différente des hommes en ce qui concerne les totalitarismes. Soit qu'ils considèrent qu'ils ne peuvent pas y être impliqués d'une manière directe, et, dès lors, ils exagèrent avec les théories, ils construisent un objet virtuel des débats prétentieux - comme a été le cas de la France animée par les idéaux utopiques du marxisme, adopté presque sans réserves par plusieurs intellectuels remarquables, tels que Jean-Paul Sartre. Soit ils sont pris dans le rouleau de l'histoire, comme a été le cas de la Roumanie pendant la seconde guerre mondiale, en tant qu'alliée de l'Allemagne nazie, ou après la guerre, en tant que partie du bloc communiste. Et alors, dans les termes de Bérenger, « quand vous êtes pris vous-même dans l'événement, quand vous êtes mis tout à coup devant la réalité brutale des faits, on ne peut pas ne pas se sentir concerné directement, on est trop violemment surpris pour garder son sang-froid. [...] »

Reconnus sans équivoque en tant qu'incarnation du mal, les rhinocéros, bien organisés, ont pris en possession la ville, tandis que les hommes excessivement tolérants, comme Dudard, croient que toute manifestation pratique doit être synthétisée par une théorie qui ne fait, d'ailleurs, que permettre l'expansion de ce mal.

La rhinocérisation sans limites envahit tous les compartiments de l'existence - la culture, la littérature, l'aristocratie (de l'esprit !) en sont irrémédiablement atteints (« Nos classiques ! » s'exclame désespérément le protagoniste). Il reste la solution de l'évasion dans l'imaginaire, proposée par Daisy, mais aussi l'abandon des problèmes de conscience. Mais Bérenger ne peut pas se dédire de soi-même et il croit que lui et Daisy, en tant que nouveau - et absurde - (non) couple adamique, pourront refaire l'humanité des débuts :

« BÉRENGER : Écoute, Daisy, nous pouvons faire quelque chose. Nous aurons des enfants, nos enfants en auront d'autres, cela mettra du temps, mais à nous deux nous pourrons régénérer l'humanité.

DAISY : Régénérer l'humanité ?

BÉRENGER : Cela s'est déjà fait.

DAISY : Dans le temps. Adam et Ève... [...] »

Contredit violemment par Daisy, qui s'est laissée elle-même séduire par l'énergie brute dégagee par les troupeaux de rhinocéros marchant sur les rues de la ville (« J'en ai un peu honte, de ce que tu appelles l'amour, ce sentiment morbide, cette faiblesse de l'homme. Et de la femme. Cela ne peut se comparer

avec l'ardeur, l'énergie extraordinaire que dégagent tous ces êtres qui nous entourent. »), Bérenger lui donne une gifle et, par la suite, abandonné, il reste solitaire, mais résolu : « Je reste ce que je suis. Je suis un être humain. Un être humain. »

Abandonné par tous, le protagoniste reste seul, dans une solitude métaphysique, auteur d'un *hybris* renversé qui l'oppose à l'entière communauté humaine métamorphosée, en trouvant ses arguments et la force de son individualité libre en soi-même. Le (non)héros ionescien se revendique de l'idéal éternellement valable de l'humanité, en refusant de s'enrégimenter, en rejetant la dépersonnalisation agglutinante et en préservant inaltérés sa volonté et son pouvoir de prendre des décisions en son nom propre.

L'identité spirituelle du créateur qui a choisi, dès le début, en assumant le statut de *marginal* venu de l'est, un domaine littéraire où s'était déjà affirmé un modèle célèbre, Samuel Beckett, et où il s'était imposé lui-même, à son tour, plus tard, se retrouve dans la pièce *Rhinocéros*, tant au niveau de la réussite esthétique (comme les spécialistes l'ont déjà démontré), qu'au niveau du contenu d'idées.

Si la solitude assumée d'une manière entêtée par Bérenger est celle de l'esprit réfractaire par rapport à toute contrainte, l'écrivain qui traverse une période de crise aux réverbérations métaphysiques, car l'acte de création ne lui permet plus le saut symbolique hors le contingent - la sortie de l'histoire, fait l'objet de la pièce *Le Piéton de l'air*. Interviewé par un journaliste, le protagoniste, Bérenger, actualise des anciennes obsessions du dramaturge - l'angoisse de la mort, la peur de ne pas devenir obsolète dans sa pensée et dans son écriture, la peur que les instruments de la littérature soient beaucoup plus faibles pour pouvoir transmettre la force authentique de la vie. De plus, il y en a aussi d'autres échos autobiographiques - le personnage est marié et il a une fille.

Ayant des éléments explicites de métatextualité, la pièce pose le problème de la transfiguration artistique, de la catharsis, mais aussi de l'esprit obtus, propre à une certaine catégorie de récepteurs, dans le contexte d'une société composée d'individus robotisés, préoccupés exclusivement par l'aspect visible, formel et protocolaire de l'existence, par les bienséances ou par la façon où la résignation et la décence face à la mort pourraient atténuer l'angoisse provoquée par l'imminence de cette dernière :

« LA PREMIÈRE VIEILLE ANGLAISE : Il faut s'habituer à la mort. C'est plus décent, comme ça. Il faut partir poliment. Il faut prendre le temps nécessaire pour faire ses adieux à tout le monde. Sans beaucoup de larmes. »

La crise du créateur se situe sur ce fond de l'angoisse provoquée par la mort, dont les signes paraissent, en ce qui concerne le dramaturge, très tôt, depuis l'essai *Non*. L'inquiétude provoquée par le néant, la méfiance dans la force rédemptrice de la littérature, l'autodérision comme tentative échouée de bloquer ou du moins d'atténuer la peur de la mort, ce sont des composantes identitaires-créatrices qui accompagnent le processus créateur ionescien dès le

début. Sur ce fond, la théorie des mondes parallèles - ou celle sémiotique des mondes possibles - intervient comme une chance de transfert spirituel sauveur :

« BÉRENGER : L'Anti-Monde, l'Anti-Monde, comment expliquer cela? Il n'y a pas de preuve qu'il existe, mais en y pensant, on le retrouve dans notre propre pensée. C'est une évidence de l'esprit. Il n'y a pas qu'un anti-monde. Il y a plusieurs univers, imbriqués les uns dans les autres. »

La relativisation de la perspective et la relativité de la vérité font de la réalité - quelle qu'elle soit - un champ pour toutes les permutations et transformations possibles - et la solution pour transformer un monde dans un Anti-Monde pourrait être la substitution du langage par son négatif. Et si le monde situé au-delà de la vie n'était rien d'autre qu'un Anti-Monde possible, où les passants seraient, éventuellement, quelques « images créées par les courants d'air », dès lors la peur de la mort éprouvée par le dramaturge serait atténuée. La statistique métaphysique dont le protagoniste fait usage, tout comme la force instauratrice ou destructrice de la parole, sont les instruments par le truchement desquels l'univers peut être (ré)ajusté perpétuellement - ce qui est à même de donner des espoirs à tout mortel :

« BÉRENGER : L'équilibre, je veux dire les équilibres mondains et ultra-mondains. Lorsque quelque chose sort (la colonne disparaît), une autre chose doit entrer (l'arbre réapparaît). Tous ces objets font partie des accessoires des cosmos, ils sont comptés, il y a plusieurs infinis, bien sûr, mais il y a des finitudes à l'intérieur des infinitudes... les limites de l'infini. »

Un étrange passant de l'Anti-Monde apparaît de temps en temps, en mettant en évidence l'étrangeté de Bérenger lui-même, qu'aucun des autres personnages, ni même sa femme Joséphine ne comprend plus - « Tu parles une langue très particulière. Avec toi, les mots ne valent plus rien. Tu ne sais plus quel sens ont les mots. » - lui dit Joséphine. Seulement sa fille, Marthe, a une perception innocente, fraîche, sur les choses ; elle admire les choses simples, les arbres, l'herbe verte, la lumière du jour ; elle identifie tout de suite le référent de nature exclusivement spirituelle que les répliques de Bérenger construisent. De fait, le jeu du / avec le langage pratiqué par les personnages, chacun selon son pouvoir et sa compréhension, est un jeu de la création. Là où les paroles se sont transformées dans des notions abstraites, la force créatrice du langage est presque nulle. Là où, même au risque de l'incommunicabilité, le langage a gardé sa pureté originaire, sa structure et ses fonctions de Logos, le monde se (re)fait *ad infinitum*, selon la volonté de celui qui manœuvre. Et l'innocence du langage - celle à laquelle le dramaturge a toujours aspiré, en s'efforçant de le déstructurer, de le rendre automatique afin qu'il puisse le déconstruire et lui donne, de cette façon, la chance de la reconstruction sémantique, dans ses premières pièces - est une condition essentielle de la réinvention du monde et de la libération totale de l'acte de création.

Dans cette réécriture à allure postmoderne, mais qui s'ouvre aussi vers la métaphysique, on situe sous le signe du ludique la soif romantique d'absolu, l'isolement de l'artiste dans la société, sa position symbolique d'étranger,

d'individu non rationnel, la tendance évasionniste, les jeux compensatoires de l'imagination, les réalités construites dans l'imaginaire ou dans le rêve, plus vraies que la réalité-même, tout comme la croyance dans le pouvoir du langage de construire et de maintenir vif le monde. Mais à l'époque post-historique, de la super-technologie, l'homme a oublié de voler. Il a abandonné les joies simples de l'esprit, il a oublié la joie produite par la littérature, la littérature conçue comme jeu et comme forme de la liberté. Il a oublié d'exercer une de ses qualités essentielles - celle de rêver :

« BÉRENGER: Vous êtes tous malheureux sans le savoir. Car c'est ici la source de la misère de l'homme, du fait qu'il ne peut pas s'envoler. Qu'il a oublié de voler. Que diriez-vous si l'on oubliait de nager, de marcher, de se tenir debout, de s'asseoir ?»

C'est, ici, un mouvement de recul spirituel caractéristique du dramaturge qui, après s'être révolté contre les valeurs consacrées et contre les (éventuels) maîtres spirituels, retourne vers une autre époque littéraire ou vers un modèle de création dont il se revendique implicitement. La descente dans la mémoire culturelle de l'humanité et la revigoration de la perspective romantique sur la création et sur le créateur font partie elles aussi de ce double mouvement qui constitue la structure profonde de l'esprit créateur ionescien.

Les jeux de l'imagination défient, d'ailleurs, toute règle - autre que celle intrinsèque au jeu en soi, et deviennent efficaces après la sortie de l'homme de l'existence mécanisée dans laquelle il se complait :

« BÉRENGER: Tu verras. C'est un jeu. Un jeu d'enfants. Il a, certes, des règles, mais ce sont des règles simples. Il y en a beaucoup de procédés. Voyons, lequel choisir ? On peut nager dans l'air, mais c'est fatiguant. On peut faire la planche, mais on ne s'enlève pas trop. [...] Puis, c'est le moteur [...]. Le moteur remplace l'homme et ses fonctions. On va retrouver la fonction authentique de l'homme en faisant l'expérience de ses déformations. »

Le vol est la solution optimale et Bérenger s'envolera par-delà le temps et l'espace, en pleine littérature. Il voit *L'Enfer* de Dante, des scènes de *L'Apocalypse*, des cataclysmes cosmiques - il s'y agit, sans doute, d'un tracé initiatique symbolique, excessivement marqué par l'angoisse de la mort. L'expérience initiatique n'a pas eu l'effet estimé - la sortie en dehors des mondes possibles, tout en forçant les dernières limites de l'imagination, ne mène à rien. La grande leçon des romantiques aboutit, dans le théâtre de l'absurde, à l'échec :

« BÉRENGER: Cela, je ne peux pas le faire, mes chéries. Par-delà l'enfer, c'est rien.

JOSÉPHINE: Comment, rien ?

BÉRENGER: Rien. Après cela, il n'y a rien, rien d'autre que les abîmes sans fin - des abîmes infinis. »

On peut lire ici, dans les interstices du texte, une (ré)écriture des premiers exercices créateurs de l'écrivain, du temps qu'il était encore en Roumanie et qu'il se posait le problème du sens de la création et de la vie, en luttant

contre ses propres angoisses, contre ses propres complexes d'écrivain pas encore affirmé, (auto)perçu en tant que marginal par rapport aux valeurs fortes de l'époque, le Français Victor Hugo et le Roumain Tudor Arghezi, mais suffisamment orgueilleux pour qu'il leur construise des portraits déformés, d'où il en résulte justement la fausse valeur. L'expérimentation, maintenant, du modèle, refusé jadis, du romantisme, constitue la voie vers la (ré)découverte de soi, d'une manière indirecte, comme en témoignent les paroles de Marthe, à la fin de la pièce :

« MARTHE : Il n'y aura peut-être rien d'autre que ces pétards... cela s'arrangera peut-être... peut-être les flammes pourront s'éteindre... peut-être la glace va fondre... peut-être les abîmes se rempliront... peut-être que... les jardins... les jardins... »

Entre le rejet de l'utopie totalitaire et la vocation de l'authenticité - dans le sens de la récupération des valeurs simples, pures, de l'existence, tout comme dans les miroirs de la critique, le profil identitaire du dramaturge a mêlé et travaillé des âges divers du processus de sa création, de sorte que l'opposition entre le mythe identitaire négatif et celui positif se soit dissolue, tout comme l'angoisse de la mort, dans l'écriture.

## Bibliographie

- Anderson B., 2001, *Comunități imaginate*, Ed. Integral, București.
- Balotă N., 1971, *Lupta cu absurdul*, Ed. Univers, București.
- Călinescu M., 2006, *Eugene Ionesco: teme identitare și existentiale*, Ed. Junimea, Iași.
- Călinescu M., 2005, *O alegorie pentru toate anotimpurile: Rhinocéros*, *Lettre internationale*, nr. 54.
- Cesereanu R., 2009, *Eugen Ionesco-hermeneutici aplicate și diverse*, *Steaua*, n° 10-11.
- Esslin M., 1963, *Le théâtre de l'absurde*, Buchet/Chastel.
- Ionescu E., 1959, *Rhinocéros, pièce en trois actes et quatre tableaux*, Gallimard, Paris.
- Ionescu E., 1966, *Entre la vie et le rêve, Entretiens avec Claude Bonnefoy*.
- Ionescu E., 1967, *Journal en miettes*, Mercure de France, Paris.
- Ionescu E., 1968, *Passé présent. Présent passé*, Paris, Gallimard, coll. Idées.
- Ionescu E., 1991, *Nu*, Ed. Humanitas, București.
- Ionescu E., 1992, *Notes et contre-notes*, coll. Pratique du Théâtre, Gallimard, Paris.
- Jacquart E., 1974, *Le théâtre de dérision*, Gallimard, Paris.
- Magiru I., 2010, *L'imaginaire des Rhinocéros*, Recherches ACLIF : Actes du Séminaire de Didactique Universitaire, n° 7.
- Pavel L., 2002, Ionesco. *Anti-lumea unui sceptic*, Ed. Paralela 45.
- Petreu M., 2005, *Ionesco în țara tatălui*, Ed. Biblioteca Apostrof, Ediția a doua.

Simion E., 2006, *Tânărul Eugen Ionescu*, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București.

Ștefăneanu V., 2006, *Mitologia absurdului*, în *Annales Universitates Apulensis. Series Philologica*

## Notes

<sup>1</sup> Ce travail a été réalisé grâce au financement obtenu par le projet de recherche CNCSIS IDEI II 949 - IMPACTUL FACTORULUI POLITIC SI IDEOLOGIC ASUPRA REFLECTARII LITERATURII IN SISTEMUL DE INVATAMANT. PERIOADA 1948-1989 (L'impacte du facteur politique et idéologique sur la réflexion de la littérature au niveau du système d'enseignement. L'intervalle 1984-1989).

<sup>2</sup> Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, Mercure de France, Paris, 1967.

<sup>3</sup> Eugène Ionesco, *Présent passé. Passé présent*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1968.

<sup>4</sup> Voir, à ce sujet, le livre de Marta Petreu, *Ionesco în țara tatălui [Ionesco dans le pays du père, notre trad.]*, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, 2<sup>e</sup> édition, 2005, une étude controversée où l'auteur démontre que la juiveté de la mère était peu représentative du point de vue identitaire pour l'écrivain, qui se revendiquerait de cette ethnie plutôt en raison d'une réaction de rejet contre l'ethnie du père.

<sup>5</sup> Benedict Anderson, *Comunități imăginate*, Integral, București, 2001.

<sup>6</sup> Eugen Simion, *Tânărul Eugen Ionescu*, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2006.

<sup>7</sup> Eugen Ionesco, *Nu*, Humanitas, București, 1991.

<sup>8</sup> Eugen Simion, *op. cit.*, p. 76 (notre trad.).

<sup>9</sup> *Idem*, p. 98 (notre trad.).

<sup>10</sup> L'Association Criterion (ou le Groupe Criterion) a été une association des intellectuels roumains fondée en 1932 à Bucarest. Son activité culturelle a consisté en l'organisation de conférences données sur divers thèmes, suivies de débats. Ce sont plusieurs personnalités de premier rang à l'époque, reconnues ultérieurement sur le plan national et international, telles que Mircea Eliade, Emil Cioran, Mihail Sebastian, Mihail Polihroniade, Alexandru Cristian-Tell, Vasile Voiculescu, Sandu Tudor, Dan Botta, Emil Botta, Eugen Ionesco, Petru Comarnescu, Constantin Noica, Alexandru Vianu, Eugen Jebeleanu, Zaharia Stancu, Haig Acterian, qui en faisaient partie.

<sup>11</sup> « *Trăirea* », qu'on a choisi de traduire par « savoir-vivre », c'est le concept fondamental du « *trăirism* » - le nom donné à une doctrine philosophique roumaine de l'entre-deux-guerres, dont le principal représentant et initiateur a été Nae Ionesco. Son idéologie se fondait sur la *philosophie de la vie* - dont les modèles étaient Kierkegaard, Nietzsche, Spengler, Bergson etc. - qui proclamait le primat de la sensation sur l'intellect.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 153 (notre trad.).

<sup>13</sup> *Idem*, p. 108. Dans le même ordre d'idées, le critique observe, de plus : « Afin de défendre son indépendance de la pensée, Eugène Ionesco a médité tous ses amis, a dénoncé tous les secrets de la politique littéraire, et a divulgué, d'une sincérité unique dans notre littérature, tous les mœurs de la bohème de Bucarest. » (*op. cit.*, p. 137).

<sup>14</sup> D'ailleurs, Eugène Ionesco exprime lui-même, d'une façon claire, son option terminologique : « Je préfère à l'expression « absurde » celle d'insolite. Il arrive que le monde semble être vidé de toute expression, de tout contenu. Il arrive qu'on le regarde comme si l'on naissait à ce moment-là et alors il nous apparaît étonnant et inexplicable. [...] Mais ce qui est absurde ou plutôt ce qui est insolite, c'est d'abord le donné, la réalité. Je me rends compte que j'emploie le mot absurde pour exprimer des notions très différentes. Il y a plusieurs sortes de choses ou de faits « absurdes ». Parfois, j'appelle absurde ce que je ne comprends pas, parce que c'est moi-même qui ne peut comprendre ou parce que c'est la chose qui est essentiellement incompréhensible, impénétrable, fermée, ainsi ce bloc monolithique du donné, épais, ce mur qui m'apparaît comme une sorte de vide massif, solidifié, ce bloc du mystère ; j'appelle aussi absurde ma situation face au mystère ; [...] absurde donc cette situation d'être là que je ne puis reconnaître comme étant mienne ; qui est la mienne pourtant. J'appelle aussi absurde l'homme qui erre sans but, l'homme coupé de ses racines essentielles, transcendantales (l'errance sans but c'est l'absurde de Kafka). Tout cela, c'est l'expérience de l'absurde métaphysique, de l'énigme absolue ; puis il y a l'absurde qui est la déraison, la contradiction, l'expression de mon désaccord avec le monde, de mon profond

désaccord avec moi-même, du désaccord entre le monde et lui-même. » (« Entre la vie et le rêve », *Entretiens avec Claude Bonnefoy*, 1966).

<sup>15</sup> Viorel Ștefăneanu, *Mitologia absurdului*, in *Annales Universitates Apulensis. Series Philologica*, 2006, pp. 21-28.

<sup>16</sup> Ion Magiru, *L'imaginaire des Rhinocéros*, Recherches ACLIF : Actes du Séminaire du Didactique Universitaire, nr. 7/2010.

<sup>17</sup> Martin Esslin, *Le théâtre de l'absurde*, Buchet/Chastel, 1963.

<sup>18</sup> Emmanuel Jacquart, *Le théâtre de dérision*, Gallimard, Paris, 1974.

<sup>19</sup> Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul [La lutte contre l'absurde*, notre trad.], Univers, București, 1971.

<sup>20</sup> Laura Pavel, *Ionesco. Anti-lumea unui sceptic [Ionesco. L'antimonde d'un sceptique*, notre trad.], Paralela 45, 2002.

<sup>21</sup> Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, collection Pratique du Théâtre, Gallimard, Paris, 1962, p. 278.

<sup>22</sup> Toutes les citations sont tirées de : Eugène Ionesco, *Rhinocéros, pièce en trois actes et quatre tableaux*, Gallimard, Paris, 1959.