



HAL
open science

Eugène Ionesco : un chemin entre deux langues, deux littératures

Bogdan Ghita

► **To cite this version:**

Bogdan Ghita. Eugène Ionesco : un chemin entre deux langues, deux littératures. Littératures. Université Bordeaux Montaigne, 2010. Français. NNT : 2010BOR30050 . tel-04220085

HAL Id: tel-04220085

<https://u-bordeaux-montaigne.hal.science/tel-04220085>

Submitted on 27 Sep 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Université Bordeaux III – Michel de Montaigne
Université de Craiova**

DOCTORAT

pour obtenir le grade de

**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ BORDEAUX III et
DE L'UNIVERSITÉ DE CRAIOVA**

Discipline : Littérature française, francophone et comparée
présentée et soutenue publiquement
le 22 septembre 2010

par

Bogdan Ghiță

*

**Eugène Ionesco: un chemin entre
deux langues, deux littératures**

*

Directeurs de thèse

**Mme Irina Mavrodin
M. Philippe Baudorre**

*

JURY

Mme Irina Mavrodin, Professeur à l'Université de Craiova
M. Philippe Baudorre, Professeur à l'Université Bordeaux III
M. Sergiu Miculescu, Professeur à l'Université de Constanța
Mme Luminița Ciuchindel, Professeur à l'Université de Bucarest
M. Eric Benoît, Professeur à l'Université Bordeaux III
M. Pier Luigi Pinelli, Professeur à l'Université de Gênes

Remerciements

Ma gratitude va, tout d'abord, à Madame Irina Mavrodin et à Monsieur Philippe Baudorre, qui ont accepté de diriger mes recherches: leur permanente disponibilité, leur confiance, leur admirable patience, leurs encouragements chaleureux, ont constitué pour moi un soutien ininterrompu et un repère sûr, tout au long de ce travail.

Je tiens ensuite à exprimer ma reconnaissance à Madame Luminița Ciuchindel et à Monsieur Sergiu Miculescu, à Monsieur Eric Benoît et à Monsieur Pier Luigi Pinelli, qui ont accepté de lire et de juger mon travail: je les prie de croire que je leur sais gré de l'intérêt qu'ils porteront à mes recherches. J'espère me montrer à la hauteur de leurs exigences.

J'ai une pensée toute particulière pour mes parents qui m'ont guidé et m'ont montré leur soutien tout au long de ce travail et qui n'ont jamais cessé de croire en moi.

Je n'oublie pas ici mes premiers lecteurs et les premiers juges de ce travail: Céline Montcharmont, Helen Thorby, Elie Peres, Julie Maréchal, Cécile Wittmann, Thibault Fouilhoux, Fanny Cassièdes, Camille Séon. Vous vous êtes prêtés de bonne grâce à ce labeur obscur et patient et vos remarques amicales m'ont été d'une aide précieuse. Si ce mémoire voit le jour sous sa forme actuelle, c'est aussi grâce à vous.

Table de matières

Argument	13
CHAPITRE I. Ionesco et le pays du père.....	18
1. La jeunesse bucarestoise. Les Années Folles et les contextes socioculturels dans le « Petit Paris » de l'entre-deux-guerres	19
2. Les débuts littéraires et la quête intermittente d'un refuge	53
3. La femme, le confident, l'amant et le compagnon d'une vie: Rodica Burileanu Ionesco	71
4. L'apprentissage de la négation: les collaborations littéraires et les débuts d'une vaste entreprise critique	94
CHAPITRE II. Les profondeurs d'une dualité identitaire	113
1. L'évolution du sentiment de la mort à travers la double identité.....	114
2. Les voix de l'obscurité communiste et totalitariste ou les rencontres occidentales d'une vie: Eliade, Cioran, Şora	140
3. L'exil ou l'éloignement d'un pays hostile et l'épanouissement culturel dans le pays de l'enfance	169
4. L'impact binaire français/roumain à travers le quotidien	194
CHAPITRE III. Genèse littéraire. Rencontres virtuelles avec Ionesco	209
1. Poïétique littéraire et transgressions théâtrales	210
2. La Quête équivoque de la Providence.....	246
3. Confessions, libérations ou le refuge dans la peinture	263
Exergue. Bivalences culturelles et identitaires	295
Entretien avec le philosophe roumain Mihai Şora.....	369
En guise de conclusion	389
Chronologie	397
Annexes	419
Index des noms de personnes	433
Bibliographie	439

Note de l'auteur:

Tout au long de ce travail, nous avons cité un nombre important d'ouvrages – critique, herméneutique, littérature générale – rédigés en roumain. Les versions citées sont les versions originales, les traductions effectuées nous appartenant, sauf pour les versions traduites et publiées en français qui ont été mentionnées en conséquence.

Nous avons utilisé l'édition du *Théâtre complet*, paru dans la collection de la Bibliothèque de la Pléiade¹ pour l'intégralité des passages cités concernant les pièces de théâtre. Les citations des journaux ionesciens, sauf celles concernant *Notes et contres-notes*² et *Journal en miettes*³, dont nous avons utilisé les versions publiées en format de poche, renvoient aux premières éditions originales.

Nous avons cité un nombre considérable de fragments en roumain, dans leur version originale, qu'il s'agisse des passages d'écrivains roumains, des critiques, ou encore de témoignages ionesciens, datant de la période bucarestoise.

Nous avons considéré essentielles ces sources citées en original; en conséquence, le lecteur retrouvera ces sources dans le texte final de ce travail, avec les traductions inhérentes à la fin de chaque chapitre. Les traductions en français des textes cités nous appartiennent, sauf pour ceux qui sont expressément mentionnés et cités avec leurs traductions respectives.

¹ Eugène Ionesco, *Théâtre Complet*, Editions Gallimard, Collection « Bibliothèque de la Pléiade », édition établie, commentée et annotée par Emmanuel Jacquart, Paris, 1991.

² Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Editions Gallimard, Collection « Folio Essais », 2006.

³ Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, Editions Gallimard, Collection « Folio Essais », 1992.

Argument

Une des particularités essentielles liées à l'œuvre ionescienne – allant de ses débuts précoces (manifestés par une soif critique inhérente à cette jeunesse rebelle, exprimée ouvertement dans un roumain extrêmement coupant et incisif), jusqu'à ses premières véritables esquisses caricaturales d'une société en décomposition, peintes dans un français burlesque et authentique – est signée par la profondeur d'un bilinguisme qui constitue le chemin même entre les deux cultures et littératures qui veillent à cette double existence. L'échange linguistique vif auquel Eugène Ionesco se confronte, dès un âge bien précoce, alimenté par des moments tourmentés d'une lourde intensité familiale, se retrouve non seulement dans la consolidation du pont reliant les deux langues, mais également dans chacun des moments forcenés d'un « exil métaphysique » éminemment fécond.

Ce travail se propose de renvoyer aux sources de cette double appartenance linguistique, superposant les deux plans reliant la jeunesse littéraire roumaine, le déchirement intérieur du cadre familial et ses conséquences, les rencontres marquantes de toute une vie, divisées, elles aussi, dans le même cadre binaire, entre les deux pays et les deux littératures.

Le succès mondial connu en France par Ionesco, après la guerre, ne jette point dans l'ombre ses débuts littéraires dans une Roumanie agitée par les courants idéologiques à forte tendance totalitaire. Bien au contraire, ce succès met l'accent sur une jeunesse littéraire fertile, promettante, annonçant, dans le même esprit « révolutionnaire », le refus de la *mimésis* théâtrale. Malgré son attitude féroce contre un pays paternel hostile, inlassablement nourrie par les conflits familiaux et socio-idéologiques, Ionesco reste perpétuellement lié à son pays d'origine, linguistiquement, et à travers la littérature, en dépit de la séparation irrévocable avec le « pays du père ». Ses infatigables prises de position contre le climat politique totalitaire des Pays de l'Est, mais surtout de la Roumanie, son attachement à la religion orthodoxe roumaine, le permanent contact avec la langue roumaine, sont autant de preuves d'une double et invariable implication dans les deux langues.

Les incursions effectuées dans la jeunesse roumaine ionescienne – avec les débuts littéraires, les années universitaires, les collaborations littéraires – visent à rapprocher l'œuvre française de celle roumaine, à révéler des similitudes et des analogies, les influences littéraires roumaines, sans équivoque, sur l'œuvre dramaturgique. Eugène Ionesco a rédigé la quasi-

totalité de ses pièces de théâtre en moins de deux décennies, entre 1950 et la fin des années 1960. Ce qui suit dépeint une féconde période d'ample productivité littéraire et critique, culminant avec une riche autobiographie, présentée sous la forme d'un « journal intime », qui se prolonge, sans interruption, au fil des années.

Afin de dégager l'importance des années de formation bucarestoise dans l'ensemble de son œuvre, nous nous sommes rapportés au processus même de la composition de l'œuvre, à l'acte créateur et à la « praxis ». Ionesco s'avère être un compositeur insolite, avant tout. Tout d'abord, il procède à la déconstruction du système théâtral, en rompant les clichés et les conventions, dans le but principal de s'éloigner du traditionalisme. Il procède, ensuite, à sa construction dramaturgique personnelle, influencée considérablement par le vécu bucarestois et ses premières initiations critiques et littéraires roumaines. La façon dont l'œuvre est conçue, pour ensuite être bâtie, intéresse autant que le produit final, d'autant plus que la « praxis » comporte une bivalence, étant doublement tributaire du langage.

Nous avons orienté notre attention sur la « métalittérature », écrite sous ce double angle linguistique, composée par les outils émanant du processus de création lui-même, à savoir les textes ionesciens – aveux, entretiens, confessions, correspondance, révélations – autant que ceux écrits en roumain, qui se sont également succédés pendant la deuxième période de sa vie, (celle française, parisienne, celle où son œuvre prend contour), autant ceux écrits en français. Cette double appartenance, autour de laquelle le créateur entend « œuvrer », dévoile une multiplicité de rôles, que l'auteur occupe à la fois, dans une manière progressive. Lecteur et auteur, critique et constructeur, peintre et spectateur, autant de rôles que de mécanismes détachés de l'œuvre et repartis dans l'œuvre. Quel autre moyen architectural que celui constitué par le métatexte ionescien aurait pu mieux retracer ce long chemin que Ionesco édifie entre deux langues et deux littératures?

Synonyme de l'expérience et du vécu, la vieillesse ionescienne se dévoile autour d'une « quête » dans laquelle l'esprit cherche des repères, des réponses. C'est aussi une étape distincte dans une autre dimension créatrice, celle de la peinture. Ionesco s'y évade, s'y confesse, s'y libère. Notre incursion bivalente suit le chemin de l'univers pictural ionescien afin de révéler une autre façon de « faire », une facture différente d'envisager l'œuvre, à laquelle le créateur s'adonne. L'esprit demande à s'exprimer à travers d'autres moyens instrumentés par la même « main qui écrit », métamorphosée en « main qui peint ».

L'analyse, sous certains aspects, de la vie roumaine – en tant que « colonie culturelle française », comme l'avait appelée Benjamin Fondane – pendant l'entre-deux-guerres et d'une capitale culturelle et artistique – Bucarest, (reflet de l'image parisienne qui donnait le ton et qui dictait au monde entier les « règles du jeu »), nous aide à mieux placer les acquis d'une culture « majeure » dominant une culture « mineure ». Nous allons accorder au climat politique de cette époque l'importance qu'elle occupe, dans une œuvre imprégnée de signes extérieurs, inhérents à l'effervescence spirituelle et idéologique, de cette même époque, lourdement chargée et mouvementée.

Aussi avons-nous accordé une importance considérable à l'univers intime représenté par les amis proches de Ionesco, ces mêmes témoins refoulés par l'étouffement métaphysique d'un espace culturel devenu trop étriqué, le passage d'une langue à une autre ayant été fait pour chacun d'entre eux d'une manière distincte et à des moments dissemblables. La liaison ininterrompue, que Ionesco représente dans les deux langues et littératures dans lesquelles il a débuté, s'est formée, a évolué, pour être ensuite suivie, à travers les deux époques de sa vie – celle roumaine et celle française, l'euphorie existentialiste bucarestoise et celle de l'avant-garde théâtrale parisienne.

Nous avons consacré la fin de ce travail à un chapitre qui couvre, à travers une ample correspondance, l'époque de l'avant et l'après-guerre. Ce sont les années les plus atroces que l'humanité ait connues. Ce sont également les années d'une vaste activité littéraire, d'une activité qui fortifie le chemin ralliant les deux langues et les deux littératures. Depuis Paris, Ionesco avait entretenu, tout au long de ces années, une abondante correspondance avec le critique, professeur et esthéticien roumain Tudor Vianu. Ces échanges épistolaires sont une preuve vivante directe de cette facture bivalente qui partage, spirituellement et culturellement, la « naissance » progressive d'« Eugène Ionesco », aux côtés d'« Eugen Ionescu ». Nous avons reproduit ces lettres, dont nous avons également fourni la traduction intégrale en français, car elles représentent, également, un tableau social, politique et culturel, véritablement authentique, que Ionesco dresse dans les deux directions.

Les années de la jeunesse bucarestoise auraient-elles changé d'une manière indubitable le destin français de Ionesco ? Les contextes sociaux et politiques, liés au contexte familial, auraient-ils contribué décisivement à la création des pièces qui consacrent le dramaturge et l'identifient avec le « théâtre de l'absurde » ? La « nouvelle génération » d'intellectuels roumains aurait-elle pu trouver dans la culture roumaine sa place méritée, sans « s'exporter » dans une ville artistique favorable à une époque en quête des nouveautés littéraires ?

Une place incontestablement acquise dans la culture mondiale est-elle capable de surmonter la pesanteur du « sentiment du métèque », pour utiliser la si chère expression cioranienne? Adopter deux pays différents, deux cultures différentes, qui s'influencent sans pour autant se contester, appartenir à la fois à deux instances artistiques ayant la même source, rechercher son identité sans être sûr de l'avoir trouvée, voici quelques pistes qui suggèrent des hypothèses qui nous poussent à une recherche encore plus profonde de l'univers littéraire ionescien. L'influence littéraire roumaine est-elle d'une envergure incontestable, capable, à elle seule, de dominer une œuvre précoce qui abonde en pamphlets, en interminables diatribes, exprimés dans une tonalité fermement sarcastique? Autant d'interrogations auxquelles nous tâcherons de trouver des réponses, autant de pistes qui relancent l'importance du hasard, l'infinité de l'acte créateur, la traçabilité de la *main qui écrit*, qui a le rôle de graver, de porter les traces, et, à travers laquelle, la fonction poïétique est réalisable.

A travers le processus de création même de l'œuvre, nous allons également suivre cette « main créatrice », qui part d'un jeu linguistique mélangeant des structures, des phrases, des jeux de mots, l'ensemble prenant la forme finale d'un carrousel métalinguistique, qui se métamorphose progressivement en construction théâtrale, mettant en scène les aspects ontologiques les plus récurrents de l'œuvre ionescienne.

Cette existence partagée irréfutablement par les deux pays dont Ionesco – un Ionesco que nous avons également suivi à travers la « trinité », *sa* « trinité », car « tout ce qui est grand ne trouve-t-il pas sa source dans la trinité? », celle qui le regroupe autour de sa femme et de sa fille – est resté tributaire, à des moments déterminants de sa vie, guidera, ainsi, nos recherches sur les cimes d'un bilinguisme à la fois tranchant, nourrissant, d'une fécondité abondante, mais également éloquent et exemplaire.

Et pourtant pourquoi Eugène Ionesco? Pourquoi cette double problématique qui partage son existence? Autant d'interrogations devant une évidence sans équivoque. Eugène Ionesco a écrit son nom parmi ceux des écrivains français d'origine roumaine, qui sont restés connectés en permanence à leur pays d'origine. Il approfondit la problématique existentielle à travers des pièces de théâtre dans lesquelles nous nous retrouvons tous, à travers des personnages qui nous ressemblent. Ses problèmes deviennent nos problèmes, ses angoisses deviennent, également, les nôtres. Il n'a rien à dissimuler, il n'essaye, en aucun cas, de dissimuler quoi que ce soit de son quotidien, de sa vie intime. Sa sincérité nous impressionne et nous sensibilise, à la fois. Ses lecteurs deviennent ses confidents, à travers la blancheur de

la page qu'il noircit. Est-ce une façon trop simple d'échapper à la réalité des choses? Peut-être, mais toute démarche de sa part mérite notre déférence.

Cet écrivain « majeur », comme le considère Mihai Şora, vit et respire à travers deux langues. Son existence s'est même partagée entre deux cultures, même si chacune d'entre elles a profondément influencé l'autre. Celle dans laquelle il s'est toujours retrouvé, celle qui a donné vie à ses pensées, à ses cris, à ses douleurs, n'exclut pas la première, celle où il apprend à se défendre, celle qu'il rejette, ou plutôt qu'on le pousse à rejeter.

En réalité il ne l'a jamais rejetée, bien au contraire, c'est une existence qu'il s'est inlassablement approprié, une existence à laquelle il est resté attaché. En témoignent non seulement les pages, à travers lesquelles les images et les souvenirs restent vivants, à jamais, mais surtout « la soif et la faim » avec lesquelles il a veillé au combat des Roumains, réduits à leur condition primaire, pendant le communisme, combat qui est devenu le sien et qu'il n'a jamais abandonné.

CHAPITRE I. Ionesco et le pays du père

.

1. La jeunesse bucarestoise. Les Années Folles et les contextes socioculturels dans le « Petit Paris » de l'entre-deux-guerres

En elle même, tout idée est neutre, ou devrait l'être; mais l'homme l'anime, y projette ses flammes et ses démenes; impure, transformée en croyance, elle s'insère dans le temps, prend figure d'événement: le passage de la logique à l'épilepsie est consommé... Ainsi naissent les idéologies, les doctrines, et les farces sanglantes.¹

Né sous le signe prégnant du bilinguisme, Eugène Ionesco dépasse le cadre de la sphère délimitée par deux langues et par deux littératures. Sa jeunesse reste marquée par une permanente division socio-géo-politico-culturelle, qu'il entame à Bucarest et qu'il prolonge depuis Paris. Ouest-est, ou plutôt est-ouest, peu importe l'ordre, le sens, ou la direction, la marque profonde du passage est restée sans équivoque. Partagée entre le pays du père, tant détesté, et le pays de la mère, tant aimé, la vie du dramaturge est pourchassée par cette double identité « Ionescu/Ionesco », qui se projette, sporadiquement, bien au-delà de l'étape définitive de « francisation », étape qui le porte vers la notoriété mondiale et à laquelle l'écrivain s'identifie tout particulièrement. Le retour « à la source », après un bref moment intense et inoubliable à travers le pays maternel, ne s'est malheureusement pas déroulé sous les auspices édéniques voulues, bien au contraire, l'hostilité des contrées paternelles étant approfondie jusqu'à un paroxysme facilement identifiable à travers l'entière œuvre ionescienne.

Nous avons considéré opportune une brève esquisse politique et sociale de la période de l'entre-deux-guerres, afin d'établir une cohésion avec le climat culturel et artistique dans lequel le futur avant-gardiste avait été « forcé » de passer les années de sa jeunesse. La scène politique des années 1920 était largement dominée par le Parti Libéral et par la saga de la célèbre famille de politiciens, Brătianu. La politique intérieure visait « Par Nos Propres Forces »² les investissements roumains, l'exploitation des ressources intérieures par le travail autochtone, la bourgeoisie ayant le monopole dans la vie économique du pays. Après la fin de la première guerre Mondiale, la scène politique roumaine a assisté à la naissance d'un nouveau parti, le

« Parti Paysan ». Celui-ci se réclamait du monde paysan, réunissant autour du leader Ion Mihalache, des agriculteurs, des paysans, des popes, mais également des enseignants. Ayant fusionné avec l'ancien « Parti National », un nouveau parti avait été constitué, le « Parti National Paysan », qui, contrairement aux principes des représentants agrariens, affichait une politique ouverte aux capitaux étrangers, l'un des facteurs qui propulsaient pratiquement le parti comme étant le seul adversaire du « Parti Libéral »³. Nourri par un nouveau souffle politique, le climat politique roumain connaît des « troubles intérieurs » constants, parmi lesquels, l'interdiction du « Parti Communiste » jusqu'en 1924, les syndicats même étant tombés dans une désuétude allant jusqu'à une considérable limitation de leur nombre.

Vers la fin des années 1930, l'économie roumaine était toutefois loin de la moyenne européenne de l'époque. Le niveau de vie restait parmi les plus bas en Europe. Les différences entre le monde urbain, la haute société du « Petit-Paris »⁴, et le monde rural, les paysans illettrés du monde agricole, en proie aux vicissitudes de l'époque, étaient considérables, la société ayant du mal à voir s'imposer une véritable classe moyenne, comme Hannah Arendt le souligne également dans sa trilogie consacrée au totalitarisme⁵, dans laquelle elle détaille le creux instauré entre les couches de la société marxiste-staliniste et la facilité avec laquelle les « masses aveugles » sont commodément manipulées par l'état.

La Roumanie s'inscrit, lentement, mais sûrement, sur la liste des pays affichant des contrastes frappants. L'ensemble du milieu rural reste immergé dans une dimension extrêmement rudimentaire qui contraste avec le luxe et l'opulence exportés de l'Occident et retrouvés dans les rues de Bucarest. C'est également à Bucarest que les puissances occidentales envoient des « contrôleurs économiques » censés veiller à la bonne utilisation des capitaux étrangers destinés à la Roumanie. Le roi Charles II, en personne, assurera la presse française de son soutien au bon déroulement des actions économiques roumaines financées par les capitaux étrangers, à une époque où l'arrivée des communistes constituait l'une des craintes principales à l'étranger.⁶

Carrefour des mondes oriental et occidental, auberge culturelle par excellence, la capitale roumaine baigne dans l'effervescence des années « folles », berceau d'une génération partie à la recherche d'un nouveau souffle, d'un autre monde, celui réel, celui qui git autour de l'extrémité du « vieux continent », « l'autre cap », ou la prolongation du continent asiatique. Après le « siècle des Lumières » et son influence incontestable dans le domaine des arts et des lettres, « l'illumination française »

représente un véritable exemple pour les courants artistiques et littéraires roumains. Tout simplement, Paris ne demeure pas moins que la capitale culturelle préférée des écrivains roumains qui s'entassaient dans la charmante « ville lumière » afin d'y trouver la considération artistique.

Ce perpétuel remaniement politique, qui marquait cette période, produisait des effluves littéraires notables. Ainsi, les années 1920 furent-elles particulièrement fécondes, une importante vague des revues littéraires ayant été éditées, pour la plupart d'entre-elles Ionesco étant un collaborateur permanent. Nous en citons quelques exemples parmi les publications les plus marquantes: « Vremea », « Azi », « Viața literară », « România literară », « Critica », « Axa », « Floarea de foc », « Ideea Românească », « Zodiac », « Facla », « Universul literar », « Rampa », « Părerii libere »⁷. La capitale roumaine avait déjà commencé à connaître un essor considérable dès la fin du XIXe siècle, l'ouverture économique lui permettant de connaître une explosion « cosmopolite », tout comme un important héritage architectural qui lui vaut le surnom de « Paris Oriental », et par la suite de « Petit Paris », l'influence occidentale, et tout particulièrement parisienne, étant sans équivoque.

Véritable « globe-trotter de la littérature »⁸, l'écrivain et diplomate Paul Morand⁹ inscrit son nom parmi ceux des initiateurs du modernisme français. Fin arpenteur de l'inconscient humain, qu'il explore avec une remarquable minutie, pendant sa longue carrière diplomatique, passée dans tous les points cardinaux de l'Europe, Morand survole plusieurs villes européennes, qu'il peint autour des « récits de voyage » saillants, associant, à un style narratif propre, une réalité objective authentique. En pleine guerre, Morand est envoyé à Bucarest, où, à partir de 1942 – l'année qui marque également l'installation définitive d'Eugène Ionesco à Paris – il occupe le poste d'Ambassadeur de la France en Roumanie. Commence alors une descente aventureuse au cœur d'un carrefour inondé par des influences orientales et occidentales, qui lèguent à cette ville joyeuse un statut digne de sa destinée, où tragique et comique se chevauchent. La fresque qu'il crayonne – qui correspond parfaitement au profil de la ville que Ionesco découvre, dans le pays du père – miroite cette mystérieuse authenticité orientale, transpercée par des notes artistiques occidentales:

“Bucarest, qui n'est plus une ville de plaisirs, a conservé toute sa bonne humeur et n'a pas cessé de signifier: joie. [...] Plutôt qu'une capitale, Bucarest est un lieu de rencontre. C'est une place publique où l'on vient régler ses

affaires, protester ou quémander, frapper à la porte, hier, du prince, aujourd'hui de l'Etat. On y vide sa bourse et on s'y emplit des idées et des mœurs d'Occident. [...] La leçon que nous offre Bucarest n'est pas une leçon d'art mais une leçon de vie ; il enseigne à s'adapter à tout, même à l'impossible. Il incarne bien sous ce rapport l'âme d'un peuple dont la patience est infinie, sublime comme celle des bêtes, et dont l'indulgent optimisme a inventé ce dicton : « Grand est le jardin du bon Dieu ». Capitale d'une terre tragique où tout finit souvent dans le comique, Bucarest s'est laissé aller dans les événements sans cette raideur, partant sans cette fragilité que donne la colère. Voilà pourquoi à travers une courbe sinueuse d'une destinée picaresque, Bucarest est resté gai.»¹⁰

Les marques occidentales inondent ce carrefour culturel qui affiche fièrement les signes extérieurs d'une architecture dominée par le savoir-faire des ingénieurs français. Sous la coupole de l'Athénée roumain, cachant derrière une façade en style grec l'une des plus grandes scènes roumaines, œuvre de l'architecte français Albert Galleron, le maître George Enescu faisait vibrer un public assoiffé et sensible aux accords, tandis que le chemin qui mena Constantin Brâncuși dans le Paris de Picasso, de Chagall et de Kandinsky, mais aussi de Cioran et de Ionesco, passera d'abord par la ville de Tîrgu-Jiu, « prisonnière » encore sous l'immensité de la simplicité brancusienne. Et pourtant le charme incontestable du « Petit Paris » ne résidait pas uniquement dans cette infatigable fidélité portée à sa « grande sœur », à Paris et à la France, mais également dans le mariage insolite entre « le Bucarestois, cultivé ou snob, qui lisait de la littérature française, qui était au courant des plus récentes parutions et s'habillait selon la dernière mode parisienne »¹¹ et le style typique balkanique, un vrai mélange culturel et gastronomique, oriental et occidental, empreinte intarissable d'une longue domination slave, byzantine et turque.

C'est au milieu d'une société bourgeoise en pleine évolution que Ionesco arrive à Bucarest en mai 1922. Son père même était le « produit brut » de cette société, à travers sa fulgurante réussite sociale, conséquence directe d'une montée au pouvoir rectiligne, l'opportunisme devenant, dans ce pays, synonyme de « victoire », dans une société habituellement dépourvue de scrupules. Lorsqu'il quitte la France afin de retrouver son pays de naissance, Ionesco est âgé de treize ans. La douleur creusée par l'absence du père, tout au long de l'enfance, est ternie par l'émotion des retrouvailles, ceci malgré toutes les conséquences ultérieures au retour en Roumanie,

que Ionesco ignorait à cet âge-là. Avec un regard rétrospectif portant sur une période à la fois effervescente et obscure, Ionesco se souvient – porté par des incursions dans le passé, consignées dans les pages de ses nombreux journaux à caractère autobiographique – du moment qui avait marqué le début de l'apprentissage roumain. Souvenirs et images se mélangent et ressortent à la surface avec des précisions pointues, doublées par des lacunes affectives, qui planent sur ces moments de forte intensité. L'image physique du père – restée gravée dans la mémoire en toute authenticité, malgré des trous de mémoires concernant des détails d'ordre anachronique – est reproduite telle qu'elle était au moment des retrouvailles, de même que la topologie des lieux, adaptée au français. Ionesco n'hésite pas à reproduire les environs bucarestois respectant leur origine roumaine, dans son recueil plein de véracité et de franchise, *Un Homme en question*, dans lequel il revient sur ces moments précis, marqués par les retrouvailles avec le père, dans la capitale roumaine. Le dramaturge ne dissimule pas le recul pris, derrière un demi-siècle d'éloignement avec ce moment précis et intense:

“Je ne me souviens plus du tout du moment précis de mon arrivée à Bucarest avec ma mère et ma sœur. J'étais déjà grand pourtant, j'avais treize ans. Des dizaines d'années se sont passées depuis. J'ai le sentiment que cela se passait dans une autre vie, d'avant ma naissance. Nous descendîmes dans un petit hôtel de l'Europe, sur la calea Grivitzza, près de la gare. [...] Mon père ne fit son apparition que deux ou trois jours plus tard après qu'il eut reçu la lettre de ma mère lui annonçant notre arrivée. Un matin, vers onze heures, on frappa à la porte de notre chambre et un garçon annonça: « M. l'avocat Eugène Ionesco [*sic*]. » Mon père avait la manie de toujours faire précéder son nom de ses titres et qualités. Comme il nous avait abandonnés, nous, les enfants, ma mère, à Paris, plusieurs années auparavant, il n'avait plus donné signe de vie et s'était remarié entre-temps, je croyais qu'il serait plein de culpabilité. [...] Je fus étonné de m'apercevoir qu'il ne se sentait pas coupable du tout. Il avait un beau chapeau de feutre, des vêtements gris d'été, il était rasé de près, il était jeune. Ma mère le reçut froidement, j'en fus chagriné. Ma sœur et moi sautâmes à son cou. Pauvre homme: se voir affublé tout à coup de deux enfants et d'une ex-femme, reproche vivant, alors qu'il était si tranquille et qu'il s'amusait peut-être si bien avec sa nouvelle femme, sans enfants, dans sa nouvelle famille. Il avait gagné le procès en divorce intenté à ma mère, donnant comme argument qu'elle avait quitté le

domicile conjugal, alors que c'était lui qui avait tout quitté. Mais tout pouvait se prouver dans ce beau pays, même ou surtout ce qui était faux."¹²

La joie momentanée des retrouvailles avait été étouffée par la découverte progressive de la « réalité roumaine ». Au fur et à mesure qu'il découvre l'obscurité du décor roumain et démasque progressivement ce qui se cache derrière la figure du père, Ionesco s'éloigne de l'ambiance édénique française, derrière laquelle il avait laissé les années de l'enfance. Bucarest ne représente qu'une sombre agglomération répugnante, incapable de rendre sensible l'âme ou, encore, d'inonder d'esthétique et de réceptivité l'esprit du jeune futur dramaturge. Une ville loin de l'atmosphère rose, réunissant cosmopolitisme et architecture, occidentalisme et orientalisme, et dont le mythe resplendissant refusait de « dégager » la moindre trace de curiosité artistique, étouffée par cette haine profonde envers la famille du père, la ville du père, le pays du père:

“Je voulais dire simplement l'impression désespérante que me fit Bucarest dont ma mère m'avait dit que c'était une ville encore plus belle que Paris, pour me décider à venir. Je me suis promis de vivre ni dans cette ville ni dans ce pays. Hélas, il a fallu quatorze ans avant de réussir à m'échapper. Il a fallu que je passe mon bac, ma licence de lettres, que je devienne professeur de français, avant d'obtenir par l'Institut français de Bucarest une bourse pour une thèse de doctorat que je n'ai jamais terminée et qui n'était qu'un prétexte pour retrouver la France. Les maisons basses et sales, les rues étroites, l'aspect des gens dans la rue, l'odeur des saucisses qu'on mangeait dans les restaurants en plein air que l'on appelait improprement des jardins d'été, les orchestres tziganes et les tziganes trop nombreux, était-je raciste? Tout cela me faisait horreur. La ville était laide. Je suis très sensible à l'absence de beauté. Plus tard, lorsque je dus habiter chez mon père et vivre dans la même maison que sa femme et ses beaux-frères, où je fus malheureux, vivant une enfance persécutée ; plus tard encore, lorsque je connus l'antisémitisme avec la montée du nazisme, j'eus d'autres raisons supplémentaires de vouloir partir à tout prix.”¹³

Loin de porter les signes de l'objectivité, le décor bucarestois charbonné par Ionesco, reste imprégné par un puissant sentiment d'*a priori*, dû au rejet viscéral à l'égard du « pays du père », ce carrefour cosmopolite bariolé, garni d'une étouffante

mixité balkanique, offrant aux yeux d'un étranger une sensation légèrement édulcorée d'une réalité frappante aux yeux du jeune franco-roumain.

Perdu dans une confusion totale lorsqu'il se demande si Bucarest est « une jolie ville » autant qu'« une jolie fille » ou qu'« une très antique cité »¹⁴ l'étranger, qui, ici, n'est autre que Paul Morand, perçoit ce carrefour balkanique d'une façon tout à fait différente de celle du jeune Ionesco. Le pastel que Morand griffonne dans son récit de voyage, *Bucarest*, consacré à la capitale roumaine, dans un style parfaitement adapté à celui d'un véritable chroniqueur, abonde en coloris. Les images évoquées rappellent l'engouement précoce que cette ville voue à sa « grande sœur », – la capitale française – à ses recettes insolites, ou à ses secrets éternels. Pour lui « en ce foyer de Bucarest, tout vous parle de la France; les kiosques y vendent autant des journaux français que des feuilles roumaines, nos livres, aux couvertures encore fraîches, sont lus dès leur apparition, nos compatriotes, reconnaissables à ce que n'ayant pas pensé à acheter des bonnets de fourrure, ils portent le chapeau melon, sont immédiatement invités partout, nos parfums et nos articles de fantaisie parent chaque devanture, notre langue est parlée couramment ».¹⁵

Ville baignée par un syncrétisme identitaire et culturel, Bucarest apparaît tantôt terni par des souvenirs affectifs douloureux, lorsqu'il est esquissé par Ionesco, tantôt resplendissant, brillant dans une lumière à la fois occidentale et orientale, lorsqu'il est dépeint par une « plume extérieure ». Ce mélange d'objectivité et de subjectivité offre une note insolite à cette ville dans laquelle « tout a commencé » pour le jeune Ionesco. Inlassablement associé à un l'enfermement matériel, culturel, métaphysique, Bucarest restera toujours, aux yeux des roumains « exilés » à l'étranger, une métropole plongée dans les ténèbres. Une autre figure « ubiquiste » de l'exil roumain à Paris, tributaire de la même bivalence culturelle et artistique, Sanda Stolojan dresse une image aux couleurs intenses d'un Bucarest atténué par l'éclat des « projecteurs occidentaux », orientés depuis un Paris contemporain en pleine « décadence ». Un témoignage vivant concernant l'inégalité sociale, connue en pleine période de l'entre-deux-guerres, lorsque les communistes entamaient « l'assimilation des cerveaux », l'élimination de l'élite et la favorisation des classes paysannes, qui sortaient, petit à petit, d'une société où le manque de respect et de considération caractérisaient cette classe opprimée.¹⁶ Le même Bucarest jaillissait sous la lumière reflétée par « l'effervescence parisienne », contrastant avec le Paris des années 1980, miroir d'un cosmopolitisme décadent contrôlé, repaire d'immigrants de tous les coins

du monde, loin de la ville resplendissante qui avait servi de modèle à une capitale balkanique et européenne. Encore une fois, le témoignage de Sanda Stolojan exprime le sentiment ineffable du « métèque éternel », de « l'émigré politique », ces sentiments qui ont dévoré, pendant si longtemps, les figures roumaines exilées. Ces aveux sont également ceux des « exilés » dans leur propre pays, comme c'était le cas de Ionesco, « prisonnier » dans dans le pays du père :

“Pauvre vieux Paris, emblème de cette vieille Europe-là, aussi enterrée que la vieille Egypte! [...] Aujourd'hui, la place est à nous, étrangers de type nouveau, si je me compte parmi eux: Arabes des restaurants-couscous qui m'entourent, Juifs du Faubourg Saint-Antoine, Asiatiques de tous genres. Les Roumains d'autrefois, les boyards, les étudiants, les fêtards, les artistes de l'ère bourgeoise, appartenaient au vieux Paris d'avant la coupure. Ils n'avaient pas affaire à l'Office français des réfugiés et apatrides... Rien ne les chassait de chez eux. Moi-même, nous, ceux de la fracture, nous appartenons au Paris présent, au Paris des migrations du Nouvel Age. Nous avons, en une génération, traversé un *grand pont* enjambant le temps...”¹⁷

Après une première confrontation avec la capitale du pays du père, Ionesco effectue ses premières incursions culturelles roumaines dans cette ville glaciale, à travers ses écoles. Il s'agirait bien de ses « premières initiations » à la langue roumaine en Roumanie, les peux nombreux contacts avec cette langue pouvant être identifiées bien avant, lors des premières années parisiennes que le jeune Ionesco avait passées en compagnie de ses deux parents. Les « traces roumaines » seraient beaucoup trop faibles pour pouvoir dire avec exactitude si le dramaturge avait fait ses débuts linguistiques dans les deux langues.

Véritables institutions de haut enseignement, les deux fameux lycées bucarestois, « Sfântul-Sava » et « Spiru Haret », ont veillé auprès de nombreuses générations élitistes et formé une majeure partie de la future « crème » lettrée roumaine. Prestigieuse académie d'enseignement fondée par le prince roumain Constantin Brâncoveanu, le collège bucarestois « Sfântul Sava » instruit de nombreuses personnalités littéraires et politiques roumaines, parmi lesquelles les membres de la famille Bratianu, mais également la personnalité du futur prince dauphin, le roi Michel Ier. Eugène Ionesco inscrira son nom parmi ceux des frais émoulus de cette institution renommée. Rivalisant, en terme d'autorité académique,

avec le lycée « Sfântul Sava », le collège « Spiru Haret » participe activement à la composition de la « jeune génération », parmi les élèves remarquables figurant l'historien et l'écrivain Mircea Eliade, le critique d'art Barbu Brezianu, le philosophe Constantin Noica ou encore les frères Acterian. Malheureusement, le destin avait réservé d'autres rencontres, perpétuées par ces mêmes esprits dans les ténèbres des prisons communistes, devenues des véritables « cantons ascétiques » pour ces voix retentissantes, issues de la « jeune génération ».

L'infatigable ami de jeunesse de Ionesco, Arșavir Acterian revient sur ce passé étudiantin et décrit l'atmosphère d'une jeunesse qui semble être désormais très loin, perdue dans une Roumanie introuvable, ensevelie pas les années qui ont creusé davantage l'abysse entre les extrémités du continent européen, opposant l'exil à l'ainsi dite « liberté »:

“Pe Eugen Ionescu l-am cunoscut cam din ultimul an de școală. Deși la licee diferite, eu la Spiru Haret, el la Sfântul Sava, ne întâlneam uneori în calitate de colaboratori ai revistelor pe care le redactam sau de frecventatori ai cenaclurilor literare ale liceelor noastre. [...] Cunoștința noastră a fost desigur superficială și fugitivă. Ne-am reîntâlnit în Facultate, după 1929. [...] În acea vreme el locuia împreună cu mama lui, divorțată de tatăl său, și cu sora lui Marilena, într-un apartament destul de încăpător de pe șoseaua Bonaparte (casa mai există și astăzi pe Bd. Iancu de Hunedoara, nr. 52, nu departe de sediul Pompierilor de la intersecția cu Căderea Bastiliei, fostă Cometa). În acea casă – prin bunăvoința mamei, împovărată de toate grijile creșterii a doi copii mari, ne-am întâlnit deseori, o șleahță mare umplând casa cu tropotul, strigătele, cântece și ciorovăieli, toată larma unei tinereți generoase în revărsare. [...] Prin intermediul lui Barbu Brezianu, Eugen și cu mine am intrat într-un cerc de politicieni liberali, fără să ne înscriem în partid, deși eram într-una momiți s-o facem. Liberalii umblau atunci cu limba scoasă după tineret și în acest scop ne-au pus la dispoziție paginile revistei *Fapta* ca să scriem ce vrem. Atât Eugen (al cărui tată nu catadicsea să-l ajute, deși era bine rostuit) cât și eu, o duceam foarte rău cu banii. Ceea ce ne-a atras – în afară de tentația de a publica – au fost și săptămânalele reuniuni cu gustări îmbelșugate, sățioase, în casele marilor pontifi liberali, reuniuni în care verva lui Eugen Titeanu – spumoasă și nesfârșită – ne dădea posibilitatea să ne regalăm din bunătățile servite fără să fim luați la ochi”¹⁸

Autour des années passées dans le lycée orthodoxe « Sfântul Sava » se forment les premières amitiés, prolongées au-delà du rideau communiste, malgré les

interruptions dues à des orgueils littéraires trop prononcés, ou encore à la vanité. Arșavir Acterian témoigne de la proximité qui le liait à Ionesco dans les « années folles », un Ionesco souvent déchiré par des histoires d'amour, adossé foncièrement à des scènes imprégnées par les lectures des grands classiques français, que toute une génération dévorait. Un portrait qui évoque une autre figure de la « jeune génération », la figure de Mircea Eliade, cet éternel « adolescent myope »:

“Eugen Ionescu era pe atunci (1929-1934) un neostoit îndrăgostit, dar deși cam urât, prea deștept ca să facă un complex de inferioritate din asta. Sentimental la culme, despiciând firul de dragoste în 4, 8 și așa mai departe, întorcând pe față și pe dos fiecăre vorbă, interpretând cu subtilități proustienne fiecăre gest, fiecăre schima, fiecăre surâs al iubitei, Eugen îmi împărțea tot. Jurnalul lui de atunci – din care îmi citea uneori – era înțesat de miorlăiturile lui sentimentale.”¹⁹

Les profils affichés par ces « jouvenceaux atypiques » annonçaient déjà les personnalités littéraires « hors normes » que la postérité – soit-elle roumaine, soit-elle française – allait connaître. Ces angoissés avisés avaient, d'ores et déjà, commencé à donner des « signes d'impatience », qui les ont suivi tout au long de cette « rébellion juvénile » à fortes tendances négativistes. Une autre personnalité marquante de la « génération d'or », le critique d'art et l'écrivain Ionel Jianu,²⁰ partage le même point de vue ionescien et cioranien, le même qui avait nourri ce vif esprit négativiste, cette velléité ontologique et métaphysique – de rompre avec un système philosophique et littéraire dépassé. Un premier « aperçu » de la direction dans laquelle s'était inscrite la nouvelle génération d'intellectuels nous est fourni par Jianu, qui se confesse à Monica Lovinesco, insistant sur la « révolution spirituelle » qui avait guidé cette nouvelle génération:

“Noi ne-am războit împotriva falselor valori și spiritul nostru de contestație a fost pe un plan de valori, și nu pe un plan de revendicări materiale. Și asta ne deosebește de contestațiile de astăzi. Noi nu am vrut să transformăm societatea, noi am vrut să transformăm felul de a gândi lumea.”²¹

La fin des années 1930 coïncide sur le plan politico-idéologique, tout comme nous avons pu le constater, avec cette effusion vers une Roumanie nouvelle, les proportions prises par le Mouvement Légionnaire aboutissant à une régression

considérable à la veille de l'éclatement de la deuxième guerre Mondiale. Ionesco se sent étouffé, serré, comme dans les tentacules d'une immense et implacable pieuvre, la France vers laquelle il désire retourner se trouvant à une distance exprimée en « années lumière ». Ne pas se laisser engoutir par la tentation, ne pas se laisser envahir par la faiblesse, celle de se plier, d'accepter, de se soumettre à la contamination générale, car « l'homme ne fait, n'espère, ne lutte, ne se torture, ne désespère, ne mange, n'aime, ne se suicide, ne se non-suicide que par faiblesse ».²²

Sur le plan personnel, Ionesco fait le dernier pas dans la relation qui le lie à la jeune étudiante Rodica Burileanu, l'épousant en 1936, sous l'œil maternel et attentif de Thérèse Ipcar Ionescu, celle qui allait s'éteindre seulement quelque mois après, partagée entre le chagrin et le désespoir, dans la même Roumanie dans laquelle elle avait vu pour la première fois la lumière du jour. Ces deux événements majeurs dans la vie de Ionesco, qui se suivent à un intervalle de temps extrêmement réduit, bousculent, par la suite, le quotidien du jeune couple Ionesco, le vide laissé par la disparition de la mère étant à la fois ressourcement et résignation: ressourcement – à travers la belle-famille, résignation – suite à un profond sentiment de culpabilité, dû à l'incapacité de protection d'une mère omniprésente dans la vie du jeune Ionesco. N'est-ce pas ce sentiment-même que nous retrouvons dans les voix des personnages ionesciens?

Au fur et à mesure qu'ils se plient devant l'enseignement des professeurs bucarestois, les jeunes intellectuels roumains suivent les trajectoires spirituelles et doctrinaires occidentales, auxquelles l'Europe orientale est sensibilisée, sans pour autant subir une influence directe de celles-ci. Dans ce sens, le mouvement « existentialiste », à l'instar du mouvement initié en France, se veut une riposte des jeunes intellectuels roumains contre les agressivités de type idéologique, mais surtout contre le communisme et son installation progressive, à partir de la deuxième moitié des années 1940. En proie à une authenticité émanant des esprits purs, l'existentialisme reste la seule véritable solution salvatrice pour ces jeunes intellectuels, les futurs « émigrés politiques », comme Eliade avait caractérisé leur condition sociale et politique suivant l'exil parisien. « L'expérience » lancée par les existentialistes français poursuit les rebelles nihilistes qui forment l'intelligentsia roumaine. Une intelligentsia qui s'identifie également à Spengler, à Proust, à Keyserling, ou encore à Paul Valéry. Autour de la même « expérience » fonctionnait également le groupement intellectuel « Criterion », formé et dirigé par l'historien

Mircea Eliade, par le philosophe Mircea Vulcănescu, ou encore par le critique d'art et l'esthéticien Petru Comărnescu. Nous allons insister, à plusieurs reprises, tout au long de ce travail, sur ce premier véritable mouvement intellectuels formé au début des années 1930, au milieu duquel des multiples personnalités littéraires roumaines se sont composées, se sont affirmées, afin de s'« exporter » ensuite à l'étranger et de prendre le chemin des universités occidentales. En quelques mots, l'esthéticien Petru Comărnescu, justifiant une réminiscence avant-gardiste dans le mouvement existentialiste, s'ouvre à Monica Lovinescu:

“Experiențialismul. Așa îl numeam noi, pentru că la « Criterion »²³ au fost o serie de articole, studii, un fel de dicționare în care cuvântul existențialism îl aplicam fiind echivalentul lui Erlebnis sau al trăirismului. Și acest lucru, Mircea Eliade, prin romanele și eseurile sale, mai ales el, dar într-un sens și Camil Petrescu pe alt plan și alții dintre noi, prin eseu, l-am anticipat, l-am discutat.”²⁴

En effet, le groupe « Criterion », animé par plusieurs « têtes », appréciées, pour leur fin esprit critique, et pour leur ouverture vers une authenticité littéraire, s'appuyait sur la personnalité de l'historien Mircea Eliade, le « chef » incontestable de la jeune génération. Nous avons opté pour une ample description du mouvement, et de sa collision avec les jeunes intellectuels, dans la capitale roumaine des années 1930, faite par Mircea Eliade, lui-même, description qui révèle la réputation conquise par les jeunes intellectuels roumains, comparable à la « vogue existentialiste », qui se frayait chemin dans la « ville des lumières » dans les années 1940. Parmi des bribes autobiographiques, des croquis, des souvenirs, des personnes disparues, douloureusement évoquées, Mircea Eliade note dans son *Journal*:

“Comme J.-P. Sartre, Camus, Simone de Beauvoir, les membres du *Criterion* se manifestaient sur des plans multiples: conférences publiques, articles dans des revues hebdomadaires ou les journaux à grands tirages, romans, philosophie, critique littéraire et dramatique, essais. *Criterion* a marqué le dépassement du moment universitaire dans la culture, la descente de l'intellectuel dans l'arène, le contact direct avec le public, notamment avec la jeunesse, c'est-à-dire exactement ce qu'ont tenté et réussi les existentialistes parisiens. Sartre a, et il s'impose, un « système philosophique »; nous n'avions pas de système, mais la majorité des membres n'en étaient pas moins des « existentialistes » qui s'ignoraient. Ce qui les intéressait, c'était

« l'authenticité », l'expérience immédiate, le détail autobiographique, d'où la passion pour les journaux intimes, les confessions, les « documents ». Si *Criterion* avait eu un autre instrument d'expression que la langue roumaine, il aurait été considéré comme le précurseur le plus intéressant de l'existentialisme français d'aujourd'hui. »²⁵

Le microcosme culturel bucarestois est réduit à l'espace culturel mineur de la Roumanie, tel que Cioran l'évoquait dans ses essais ou lors des entretiens.²⁶ Le contexte académique auquel Ionesco est confronté pendant ses années universitaires reste dominé par une influence française sans équivoque. La longue complicité roumaine avec la francophonie s'étend au delà de l'héritage latin, commun aux deux langues. Les premières « traces de français », dans la société roumaine, portent les signatures des règnes phanariotes²⁷, le français étant la langue diplomatique en usage à cette époque-là. Le français était synonyme, d'un « souffle salvateur » à un moment historique défavorable à la Roumanie, déchirée, partagée entre les pouvoirs dominants. Nous nous retournons de nouveau, vers le tableau dessiné par Paul Morand, autour de la société bucarestoise en plein essor, enrichie par une importante classe bourgeoise, qui « fonctionne » et avance dans un rythme purement français. Ce tableau retient notre attention non seulement par l'objectivité avec laquelle son auteur décrit la vie sociale et politique des Provinces Roumaines, mais surtout par le « filtre » éminemment français, à travers lequel la société bucarestoise est analysée:

“Le régime phanariote va expirer au milieu de quelques dernières convulsions, laissant la Roumanie inaugurer une période trouble où, tiraillée entre deux tuteurs également haïs, le Russe et le Turc, elle lance des regards tendres et suppliants vers le Français. Alors éclatèrent les premiers symptômes de cette passion que la Roumanie ne cessera de nourrir pour la France et plus particulièrement pour Paris. Ce sont les débuts de cet aller et retour Bucarest-Paris, Paris-Bucarest dont seule la faillite du leu a pu venir à bout. Les fils des princes régnants, Bibesco et Stirbey, avec de nombreux jeunes boyards vont faire leurs études et les jeunes libéraux valaques leurs premières armes révolutionnaires à Paris. »²⁸

Ce lent processus de francisation qui s'empare, progressivement, de l'Europe Orientale, commence, pour la Roumanie, par l'intrusion de la langue française sur la scène politique dirigée par les multiples puissances auxquelles les Provinces

Roumaines seront soumises. Après l'influence – d'abord grecque, ensuite française – des règnes phanariotes, perpétuées jusqu'à la première moitié du XIXe, commence ensuite une lourde domination russe, avec son engouement inhérent, porté par les officiers russes – premiers représentants de la société russe, elle-même enrobée dans l'influence française de l'époque – à la culture et à la civilisation française, qui a profondément influencé la société roumaine et, en l'occurrence, la société bucarestoise. C'était le point de départ vers une fidélité perpétuée, manifestée envers la culture française, qui s'est progressivement transformée dans un véritable culte, une effusion artistique, culturelle et politique. Dans un panorama épique, historique, construit autour de la capitale roumaine, le même chroniqueur – Paul Morand – effectue une esquisse qui reprend l'évolution sociale de la société bucarestoise, portant les marques évidentes de l'influence française:

“Dès la fin du dix-huitième siècle, c'est une véritable invasion de Français. [...] Nos officiers émigrés restés dans l'armée russe, [...], séduisaient les Roumains par leurs manières, leur goût raffiné et leurs idées libérales qui avaient déjà exercé quelques influences sur le mouvement russe en 1825. La Sublime-Porte s'était enfin résignée à donner l'exequatur à des consuls français et ceux-ci accordaient toute leur sympathie au puissant élan national qui partait du fond des couches populaires. La dictature professorale de J.-A. Vaillant enfin assura en moins de vingt ans le triomphe de la France. Ce fut le coup de foudre. Les Roumains trouvaient dans les livres français des mots d'une étroite parenté avec les leurs et des idées très proches de leurs aspirations.”²⁹

L'influence des cultures occidentales – tout particulièrement le savoir et l'acquis français, sur la culture et la littérature roumaine – constitue l'une des raisons déterminantes qui décida l'orientation de la génération 1930 vers l'Occident, vers les sources mêmes de l'atticisme, de l'élégance artistique et littéraire. Au milieu de ce carrefour urbain, largement tributaire du syncrétisme culturel étranger, Eugène Ionesco marque un premier « point commun » avec ses jeunes compatriotes roumains, Cioran et Eliade, réfractaires, eux-aussi, à l'approfondissement spirituel d'une culture nationale jugée « inférieure », traditionnaliste et conservatrice. L'impossibilité de plonger dans la culture autochtone sans s'en éloigner, sans s'« étrangeriser » constitue une idée largement débattue par Ionesco, ou encore par Cioran, dans leurs premières ébauches – amples tentatives d'approfondissement dans le « négativisme ». En ce qui

concerne les préoccupations artistiques et critiques du jeune franco-roumain, les pages de sa flamboyante démarche critique, *NON*, sont concluantes, comme ce passage qui résume parfaitement la démarche ionescienne, sa soif vindicative, qui génère la cruauté avec laquelle sont qualifiées les principales figures littéraires roumaines :

“Dans le domaine culturel nous ne pouvons pas commencer par être roumain; il faut d’abord que nous soyons un peu anglais, français, etc. Pour nous, culture implique nécessairement «étrangéisation», éloignement, déracinement. Oui, nous devons nous engager sur ce chemin tracé et fréquenté par tant d’autres avant nous, ces autres que nous devons suivre et à qui nous devons nous soumettre. Ce n’est pas parce que nous venons d’apprendre l’alphabet que nous devons nous croire aussi savants que nos maîtres. N’ayons pas cette naïveté, ce déplorable manque de lucidité, cet enthousiasme qui nous fait nous imaginer que nous sommes des créateurs comparables aux Occidentaux.”³⁰

Pour certains, notamment ceux qui ont choisi d’abord l’épanouissement «à la source», l’influence prégnante de la culture française sur les Balkans, sur la latinité de l’espace roumain, passe d’abord par la scène politique, l’exportation française s’étant frayée chemin à travers un climat politique instable, pour arriver à influencer ensuite, à travers une culture profonde, bien ancrée, les domaines artistiques roumains. Le refus de se plier au conformisme de la littérature roumaine contemporaine, dont l’authenticité était fortement mise en question, s’identifie à une attitude générale réfractaire envers le «roumanisme», envers «la roumanité». C’est une position adoptée unanimement par le trio roumain – Ionesco, Cioran et Eliade – cette optique ayant été projetée et ressentie dans l’ensemble de leurs œuvres, sentiment doublement partagé par un Cioran, faiblement affranchi, et par une Sanda Stolojan convaincue par la «lenteur idéologique» des Balkans :

“A ses yeux [il s’agit d’Emil Cioran], l’élite roumaine d’avant guerre, peu nombreuse, était de culture étrangère – elle a pu être facilement balayée. On s’aperçoit que l’anti-roumanisme de Cioran est voulu – de parti pris – car il cède volontiers à l’évidence, à savoir qu’il s’est passé quelque chose de plus qu’un simple transfert de valeurs de l’Occident vers la culture roumaine. Il est d’accord avec moi que l’influence française a été avant tout le résultat d’une volonté politique, qu’il n’a pas eu de véritable rencontre en profondeur entre l’esprit français et l’esprit roumain, si foncièrement différents. La France a exporté ses

idées politiques à travers une classe sociale qui a créé la Roumanie moderne. La langue et la culture ont suivi tout naturellement.”³¹

Intensément perturbée par l'ébullition politique des années 1930, la société littéraire bucarestoise est divisée graduellement par l'évolution du fascisme et par la progression des actions légionnaires, à fort caractère antisémite. Le mouvement politique, social, et idéologique, qui a le plus ébranlé la période de l'entre-deux-guerres, ayant ouvert de nombreux témoignages et suscité d'importantes polémiques, notamment autour de la « sympathie » montrée par Eugène Ionesco, par Cioran et par Mircea Eliade à l'égard de l'activité légionnaire, a été la vaste campagne politique menée sous le nom du « Mouvement Légionnaire ». Dans ce sens, nous allons y allouer un espace nécessaire, destiné à mieux comprendre les sources des pulsions négativistes ionesciennes, de sa virulente prise d'attitude envers toute forme idéologique de type fasciste et totalitaire – la « rhinocérite » exprimée à travers son théâtre avant-gardiste. Nous n'allons pourtant pas insister sur tous les aspects historiques du mouvement – il existe d'amples études de recherches portant sur la jeunesse de Ionesco, de Cioran ou de Mircea Eliade, tendances qui ont souvent constitué un outil de déstabilisation et de discréditation des représentants les plus illustres de la génération 1930. Ces études – au moins pour la plupart d'entre-elles – ont été menées par de nombreux critiques roumains, parmi lesquels nous citons Marta Petreu (parmi ses travaux – *Despre bolile filozofilor. Cioran*³²; *Diavolul și ucenicul său: Nae Ionescu-Mihail Sebastian*³³, ou encore *E.M. Cioran – Un trecut deocheat sau schimbarea la față a României*³⁴, l'ensemble des ouvrages ayant parus aux Editions Polirom), Ion Vartic (*Cioran naiv și sentimental*³⁵) – pour les études écrites en roumain, et Alexandra Laignel-Lavastine (*Cioran, Eliade, Ionesco – l'oubli du fascisme*³⁶) – pour les études de recherches écrites en français. Pourtant, une explication d'ordre idéologique s'impose, puisque le passé des ces trois écrivains roumains d'expression française – Ionesco, Eliade et Cioran – a constitué le cadre d'une abondante exégèse, qui arpente les directions spirituelles et sociopolitiques prises, au long d'une jeunesse « agitée », par le trio roumain.

Ionesco a été le premier intellectuel à fuir cette idéologie, qui gagnait des adeptes, et qui voulait « introduire l'absolu dans la respiration quotidienne de la Roumanie ».³⁷ Il faut d'abord préciser que cette nouvelle vague de jeunes intellectuels, issus d'une époque culturelle, sociale et politique en pleine

effervescence, était en permanente quête d'un « souffle nouveau », sous une perpétuelle emprise nihiliste collectivement adoptée. Tributaires du climat spirituel de l'époque, ils agissaient tous sous l'influence maléfique du « guru » du moment, le philosophe Nae Ionescu³⁸, dont la doctrine principale constituait la recherche de la rédemption à travers l'action. Abusant d'un respect illimité, que les jeunes écrivains lui vouaient aveuglement, Nae Ionescu glisse sa théorie au sein d'un groupement juvénile assoiffé par l'action, fragilisé par un idéalisme inhérent à la confusion sociale générale. C'est ainsi que « l'action » se poursuit dans « l'expérience » qui, à son tour, dégénère dans des dérapages à caractère fasciste, qui prônaient, avant tout, une image de la Roumanie censée arborer une fraîcheur, qui auréole l'individu et la nation. De tels manifestes de « rédemption » à caractère national, exprimés à travers un puissant « nationalisme mystique existentiel », germent sous l'action directe des propos de Nae Ionescu portant la signature de Cioran: *Sur les cimes du désespoir* (1934), ou encore *La Transfiguration de la Roumanie* (1936). Une abominable manipulation, poussée à l'extrême par un fervent partisan de la droite – ce peu scrupuleux Nae Ionescu – qui domine et anime sans la moindre hésitation l'action offensive d'une jeunesse intellectuelle candide. Les chutes d'ordre collectif dans une tout d'abord légère, ensuite, plus préoccupante direction, à fort caractère antisémite et xénophobe, étaient implicites à une telle démarche idéologique, machiavéliquement menée par le professeur Ionescu. Profondément impliqué dans la vie politique roumaine, le professeur Ionescu participe activement à la création d'une « nouvelle Roumanie », étant étroitement lié à des manipulations et des manigances ininterrompues.

Une autre figure très proche d'Eugène Ionesco, pendant les années de la jeunesse bucarestois, Mihail Sebastian, note dans son *Journal*, à l'égard de l'aveuglement spirituel du maître-philosophe: « Toată erezia lui pornește de la o abstracție grozavă, sălbatecă: “colectiv”; mai rece, mai sumară, mai artificială decât abstracția “individ”. Uită că vorbește despre oameni. Uită că oamenii ăștia au pasiuni, au, orice ar spune, un instinct de libertate, au conștiința existenței lor individuale. Și ce e mai deprimant e că toate teoriile astea pornesc de la un vulgar calcul politic ».³⁹

Il ne reste aucun doute sur le fait que Cioran et Eliade ont ouvertement sympathisé avec la doctrine fasciste dans leur passé roumain. C'est un sujet sur lequel Cioran reste assez silencieux, bien que plus tard il assume et regrette ses prises de position fascistes et légionnaires, dues à la naïveté inhérente à la jeunesse, mais aussi à un pur esprit révolutionnaire et spirituel. C'est, par ailleurs, une des raisons qui

expliquerait ce silence mystérieux autour duquel Cioran s'était isolé à Paris, refusant toute interview, toute apparition publique et la quasi-totalité des prix littéraires qu'on lui avait décernés. Ayant connu un succès littéraire qu'il n'avait jamais souhaité connaître, Cioran, n'hésite pas à donner une image à cet engouement collectif qui avait mobilisé la conscience collective dans un passé éloigné. Sous le masque candide d'un « philosophe de la désespérance »,⁴⁰ il explique le caractère révolutionnaire du mouvement, qui avait suscité autant d'aversion et d'incompréhension, dans une Roumanie primitive, ébranlée par le contraste entre les classes paysannes (une « proie » extrêmement facile à monopoliser et à manipuler) et la bourgeoisie: « La passion légionnaire est l'expression d'une réaction, face à un passé malchanceux. Cette nation n'a brillé dans le monde que par sa permanence dans l'infortune. Jamais cela ne s'est démenti. Notre substance est un infini négatif. De là, l'impossibilité de dépasser l'oscillation entre une amertume dissolvante et une fureur optimiste ».⁴¹

Plongé dans une entreprise autodidactique pharaonique entamée aux Indes, Eliade sympathise lui aussi, avec le « renouvellement idéologique », dont les Légionnaires se proclament les partisans directs, mais son penchant vers la civilisation et la culture orientales, ainsi que ses prises de positions à l'égard de l'enthousiasme manifesté par une première vraie liberté intellectuelle roumaine, des années 1920, le propulsent vers le statut incontestable du « plus roumain des Roumains de Paris ». Une ténacité nourrie par la même lutte commune contre les injustices perpétrées dans les Pays de l'Est mena Sanda Stolojan à diriger pendant une bonne partie des années 1980 « La Ligue pour la Défense des Droits de l'Homme en Roumanie » (LDHR), fondée à Paris, issue des tourments éprouvés par les intellectuels roumains à travers l'exil. Ses nombreux voyages à l'étranger, en tant qu'interprète pour la « Communauté Européenne », lui permettent de rester en contact proche avec les événements contemporains et la réalité cachée derrière « le rideau de fer », si bien dissimulée par le « maquillage communiste ». Dans une note datant d'août 1980, elle évoque l'activité acharnée de Mircea Eliade et l'accomplissement éditorial d'une incursion autobiographique profonde dans un passé éloigné. Il s'agit bien des *Mémoires* de l'historien, premier signe de gratitude devant l'importance et la compréhension d'un intense vécu roumain. La maison d'édition « Gallimard » avait été la première à publier les journaux autobiographiques d'Eliade: « S'il ne s'est pas engagé, comme Ionesco, pour les Droits de l'homme en Roumanie, s'il s'est abstenu de toute prise de position, maintenant, qu'il est « arrivé » au sommet de sa carrière, il

a en échange fait publier par Gallimard ses souvenirs qui valent bien une fresque de la Roumanie libre et libérale des années vingt. Il confirme ainsi, indirectement, fut-ce sous cette forme *égocentrique*, l'existence d'un monde intellectuel libre. On y trouve une mine de renseignements sur le passé. On peut penser que si Eliade avait pris des positions politiques, on lui aurait reproché ses sympathies légionnaires de l'époque. Il y a de l'astuce et aussi quelque chose de providentiel dans son attitude prudente et égoïste. Avoir réussi à publier chez Gallimard des *Mémoires* qui intéressent au plus haut point le passé des Roumains »!⁴²

Le caractère obsessionnel du Mouvement Légionnaire s'empare graduellement des esprits qui forment l'intelligentsia roumaine. A cet égard, Ionesco manifesterait et garderait une éternelle hantise, exprimée sous l'apparence d'une « rhinocérite », ce terme dérivé pourtant d'un animal plutôt solitaire, à l'opposé de l'image de la bête qui incarne, si bien, l'idée de « l'épidémie collective ». Associée directement à la « contamination légionnaire », la pénétration idéologique du mouvement prend la forme d'une irruption métaphysique, d'un tableau sinistre dans lequel les humains se métamorphosent brusquement en rhinocéros. Toute forme de totalitarisme ou de dictature est associée aux premières manifestations idéologiques, dans une Roumanie « nouvelle » qui a besoin de se reconstituer, de prendre un nouveau souffle. Dans un article paru dans « L'Express » du 5 octobre 1970, sous la forme d'un entretien accordé à Frédéric Towarnicki, Ionesco expliquait la dimension accordée à cette transmission collective, remarquablement reprise dans la « rhinocérite » dramaturgique : « Le rhinocéros, c'est l'homme des idées reçues. Dans la pièce j'ai voulu faire tout simplement le récit d'une contagion idéologique. Je l'avais vécue, une première fois, en Roumanie, lorsque l'intelligentsia devenait peu à peu nazie, antisémite, « Garde de fer ». L'intelligentsia, à ce moment-là, était à l'extrême droite, maintenant elle est à l'extrême gauche ».⁴³

Le fascisme, à l'instar du Mouvement Légionnaire, a constitué seulement un point de départ pour cette « rhinocérite », puisque tout mouvement de type nationaliste-réactionnaire s'y retrouve. D'une manière ou d'une autre, d'une époque à une autre, l'image d'une expansion progressive, de type idéologique, reste immergée dans une actualité modulable, puisque « la rhinocérite actuelle ressemble à l'autre, seulement les bannières sont différentes », l'évolution des sociétés nous permettant à « assister aujourd'hui à l'épanouissement des rhinocérites d'extrême gauche ».⁴⁴

Autour de cette allégorie surgit cette image perdue d'une uniformisation animalière, troublée par une interrogation orwelienne: « les policiers sont rhinocéros; mes magistrats sont rhinocéros; vous êtes le seul homme parmi les rhinocéros; les rhinocéros se demandent comment le monde a pu être conduit par des hommes; vous même, vous vous demandez: est-ce vrai que le monde était conduit par des hommes »?⁴⁵

« Complexe de mouvements » bien singulier, la Garde de Fer représentait une réalité issue d'une détermination diabolique liée à une sorte de « *renouveau national* ». Associée à « une secte délirante » plutôt qu'à un parti politique, elle était essentiellement composée par des mercenaires d'origine macédonienne ou ukrainienne. L'année 1933 aboutira à la destruction de la « Garde de fer », cette « espèce de remède à tous les maux, y compris l'ennui », comme Cioran la décrivait⁴⁶. Les parties dispersées se réuniront autour d'un parti politique devenu officiel, sous le nom de « *Totul pentru Țară* »⁴⁷, qui allait fonctionner sur la scène politique roumaine jusqu'en 1940, lorsque l'état de guerre favorisait la signature d'une alliance entre le parti et le dictateur Antonescu. Dorénavant, le parti prendra le nom de « *Mișcarea Legionară* »⁴⁸, le roi Charles II étant obligé d'abdiquer en faveur de son fils, Michel I, qui avait reconnu le « Mouvement » en tant que seule et unique formation politique de l'état, la Roumanie étant décrétée comme « *Etat national légionnaire* », dirigé par le dictateur promu au rang de maréchal, Ion Antonescu. Affichant un caractère éminemment antisémite, le « Mouvement » allait être maintenu jusqu'en 1941, lorsque les dissensions d'ordre politique étaient devenues beaucoup trop profondes pour que l'alliance puisse continuer à gouverner le pays. Nous estimons que ces quelques précisions sont essentielles pour mieux fixer les circonstances politiques, au début d'une guerre qui a divisé la Roumanie, à une époque où Ionesco se retrouve de nouveau « en exil ». Ses efforts d'évasion s'amplifient au fur et à mesure que la guerre se pérenise. A cet égard, la note du *Journal* de Mihail Sebastian, datée au début de janvier 1941, décrit ce désespoir devenu général: « Eugen Ionescu, care vine uneori pe la mine, se zbate să plece cât mai repede din țară, să fugă. Aceeși panică, aceeași alarmă, aceeași grabă de a fugi cât mai repede din țară, ca să fie la adăpost, ca și la Cioran ».⁴⁹ Parallèlement, l'activité qu'il a menée, par la suite, en France, auprès de la Légation Roumaine était en rapport direct avec les événements de l'époque.

Chaque cause puise ses éléments fondateurs dans une idéologie dérivée et appliquée à un objectif précis. D'une importance, non sans moindre portée, reste le promoteur de cette cause, qui doit incarner parfaitement l'esprit sous lequel cette cause même est censée agir et faire réagir. Tel est le profil psychologique du dirigeant du « Mouvement Légionnaire », du « Capitaine », véritable messie, « sauveur du peuple roumain », un « Che Guevara balkanique », comme il est minutieusement décrit par Cioran, accablé par la personnalité du dirigeant, auquel on vouait un culte avéré, dans la Roumanie des années 1930. On lui attribua également, à raison, l'introduction et la banalisation de l'assassinat politique, puisque la « mission » suprême du Mouvement Légionnaire était directement liée à l'élimination des communistes, des Tziganes et des Juifs. Par ailleurs, ce même mouvement, analysé sous ce point de vue, explique l'acharnement de certains critiques sur un passé qui demeure parfois ambigu, surtout lorsqu'il s'agit des écrivains de notoriété incontestable, comme c'est le cas de Ionesco, de Eliade ou de Cioran, directement associés à l'évolution du Mouvement Légionnaire. Tandis que Ionesco éprouve une attitude entièrement réfractaire à l'égard de cette contamination idéologique et spirituelle collective, Cioran et Eliade s'identifient au mouvement, menant une ample activité publiciste montrant leur soutien total. Le besoin de faire apparaître une image fraîche et moderne à l'égard de la Roumanie, de lui donner un nouveau souffle, de la faire éclore d'un pur « œuf de Leda » n'était, en réalité, qu'une autre forme d'accepter les nouvelles idéologies. Unanimement adoptées, finalement elles ne sont que les « justifications et les alibis de certains sentiments, de certaines passions, d'instincts aussi issus de l'ordre biologique ».⁵⁰

Nous insistons sur la personnalité du chef des Légionnaires, puisque le Mouvement Légionnaire s'inscrit parmi les événements politiques et sociaux qui ont le plus marqué la société roumaine dans période de l'entre-deux-guerres. A cet égard, les avis sont considérablement partagés quant à l'influence de ce mouvement, dans l'histoire de la Roumanie, sur l'œuvre ionescienne, cioranienne également, dans les années qui ont précédé la deuxième guerre Mondiale, influence restée pourtant sans équivoque ! Ancré dans les mouvements révolutionnaires et fascistes, le Mouvement Légionnaire demeure un point de départ dans le long chemin que Ionesco entamera dans ses années de jeunesse, parsemé par la révolte et par le refus de se laisser porter par un mouvement idéologique censé « nettoyer le pays ». Derrière la fascination évidente qu'il affiche à l'égard du « Capitaine » spirituel du mouvement, Cioran, « le

philosophe pessimiste », obsédé par la minorité et par « l'inexistence » de la Roumanie dans l'histoire, par l'absence totale du pays des scènes politiques du « vieux continent », dresse le portrait du « Capitaine », ce « paysan établi dans l'Absolu »⁵¹ :

“Le Capitaine a donné un sens au Roumain. Avant lui, le Roumain était seulement roumain, c'est-à-dire un matériau humain composé de torpeurs et d'humilités. Le légionnaire est un roumain de substance, un Roumain dangereux, une fatalité pour lui et pour les autres, une tempête humaine infiniment menaçante. La Garde de Fer, une forêt fanatique... Le légionnaire doit être un homme dans lequel la fierté souffre d'insomnie. Nous étions habitués au patriote d'occasion, gélatineux et vide. A sa place, apparaît l'individu qui considère le pays et ses problèmes avec un terrible acharnement. Il y a une différence de densité spirituelle. Celui qui a donné au pays une autre direction et une autre structure unissait en lui la passion élémentaire et le détachement spirituel. Ses solutions sont valables dans l'immédiat et dans l'éternel. L'histoire ne connaît pas, dans le monde un visionnaire avec un esprit plus pratique et une telle compétence, soutenue d'une âme de saint. De même, elle ne connaît pas un autre mouvement dans lequel le problème de la rédemption aille de pair avec la paysannerie. [...] Dans une nation d'esclaves, il a introduit l'honneur, et dans un troupeau invertébré, l'orgueil.”⁵²

Le Mouvement Légionnaire était constitué autour de la nécessité prégnante de donner une réponse face au nombre important de réformes adoptées à la fin de la première guerre Mondiale, en Roumanie. Cette époque, précise dans l'histoire, marque également une expansion de libertés accordées à certaines catégories sociales, notamment aux Juifs et aux Tziganes, auxquels l'Etat roumain a entièrement reconnu les droits. Une vague générale de naturalisations juives a, d'un côté, permis à de nombreux réfugiés juifs de reprendre la nationalité roumaine et d'être, en conséquence, reconnus en tant que « Roumains » et, d'un autre, aux femmes, d'acquérir le droit de vote. A cet égard, la problématique juive préoccupait l'attention du jeune futur dramaturge, dont la descendance maternelle attestait l'appartenance à cette catégorie sociale qui faisait l'objet d'une haine sans limites manifestée par les Légionnaires. Par ailleurs, un grand nombre d'écrivains, parmi les jeunes intellectuels roumains, étaient de confession juive, aspect qui entraînait des « animosités » permanentes dans ce milieu. Ecrivain d'origine juive, Mihail Sebastian se substitue à

la voix de Ionesco et note le chagrin qui appuyait sur la conscience du futur dramaturge, à cet égard. Cette note est datée au début de 1941, après le premier retour du dramaturge en Roumanie:

“Eugen Ionescu, îmbătat repede, după câteva cocktail-uri (sâmbătă dimineață), se pornește deodată să-mi vorbească despre mama lui. Că e evreică, știam de mult, din auzite – dar era, între noi doi, o chestiune închisă. Amețit de băutură, băiatul se pornește, « să spună tot », cu nu știu ce răsuflare care îl ușurează, ca și cum l-ar fi apăsât, ca și cum s-ar fi înăbușit. Da, era evreică, era din Craiova, bărbatul ei a părăsit-o cu doi copii mici, în Franța, a rămas evreică până la moarte, când el – Eugen – cu mâna lui a botezat-o. Si pe urmă, fără tranziție, îmi vorbește de toți « evreii » care nu se cunosc: Paul Sterian, Radu Gyr, Ignătescu... Îi invocă pe toți, cu o oarecare ciudă, ca și cum ar vrea să se răzbune pe ei sau să se piardă el însuși, neobservat, în numărul lor mare. Bietul Eugen Ionescu. Câtă zbatere, cât chin, câte ascunzișuri, pentru un lucru atât de simplu.”⁵³

Le nouveau statut infligé aux Roumains, qui culmine avec les directions tendancieuses que le pays était en train de suivre, – le changement du peuple par le peuple – n’est pas en concordance avec l’esprit ionescien, totalement réfractaire à ce type de « contamination », perçue comme une transformation biologique, moléculaire, qui agit de l’intérieur vers l’extérieur, comme dans un « incubateur » censé apporter artificiellement ce que la voie naturelle a été incapable d’apporter! La métamorphose suit son procès naturel comme lors d’une véritable transfiguration, avec des humains dans le rôle des acteurs. Ionesco évoque la constatation douloureuse d’éprouver l’adoption massive du nouveau courant « à la mode »: « tous mes amis antifascistes sont devenus fascistes totalement, fanatiquement parce qu’ils ont cédé d’abord sur un tout petit détail; j’ai l’expérience du phénomène: l’incubation a commencé; voici les premiers symptômes; il leur faut entre deux semaines et trois mois pour entrer dans le système; ils ont tous commencé comme ça ».⁵⁴

Un autre aspect possiblement entretenu par la même peur envers l’hostilité du régime communiste aurait pu constituer pour Ionesco la crainte d’une éventuelle application de la peine prononcée par contumace, à son égard, par l’Etat Roumain. Cette peine avait été prononcée suite aux dépositions concernant les propos diffamatoires tenus par Ionesco à l’égard du « peuple roumain et de l’armée roumaine ». En ce qui concerne Cioran, son éloignement total et définitif de la

Roumanie aurait pu être dû, entre autres à l'incessante obsession d'être arrêté par le régime communiste, suite aux conséquences directes engendrées à l'étranger par ses écrits. Les communistes se montraient, bien évidemment, très préoccupés par l'image de réfugié « métaphysique » plus que politique, exportée par Cioran en tant qu'infatigable « meneur de légionnaires à l'étranger ».⁵⁵ Plus tard, Cioran bénéficiait à Paris du statut « d'écrivain non salarié »⁵⁶, après avoir quitté la Roumanie avec une bourse d'études délivrée par l'Institut Culturel Français de Bucarest.

L'activité de la « Securitate »⁵⁷, instaurée après la fin de la guerre et l'installation progressive des communistes, infatigablement menée tout au long du régime communiste jusqu'à sa chute, à la fin de 1989, est la preuve encore vivante de l'atrocité la plus redoutable, dans la vie des intellectuels roumains, vivant soit à l'étranger, soit en Roumanie, sous la permanente crainte répressive, de la part d'un régime qui a essayé, par tous les moyens, d'isoler toutes ces voix « dérangeantes », qui obstruent le développement communiste, les vrais « éléments perturbateurs » dans la lutte acharnée contre l'impérialisme. L'exactitude des notes informatives provenant des dossiers, que les Services Secrets tenaient à l'égard de Ionesco et de Cioran, était souvent ignorée, bien que les sources directes arrivant de Roumanie constituaient l'un des moyens les plus sûrs et les plus vifs devant une réalité, hélas incontestable. Les moyens déployés par la « Securitate » afin de poursuivre, à l'étranger, tous les « éléments nuisants et dangereux pour la patrie », soupçonnés de « comploter contre le pays », étaient démesurés. Le réseau « d'informateurs » s'étendait jusqu'aux amis intimes, les techniques adoptées faisant partie des techniques « classiques », notamment les écoutes téléphoniques massives, la violation de la correspondance, l'infiltration des agents parmi toutes les connaissances et les amis proches des personnes suivies. Toutes les enquêtes menées étaient considérablement alourdies par la difficulté de poursuivre de près les « cibles », depuis Paris. Le régime communiste s'était « accordé » tous les moyens afin de pouvoir « récupérer »⁵⁸ les intellectuels partis à l'étranger, notamment Ionesco, Eliade et Cioran. Cette « récupération », c'était une véritable « chasse ouverte » dont le but était de faire revenir au pays les trois écrivains roumains. Leur éventuel retour aurait abouti non seulement à une victoire, dans la propagande extérieure du Parti Communiste – par ailleurs le seul et unique parti sur la scène politique roumaine – mais également à une réussite signée autour du combat lancé contre la liberté défendue par l'intelligentsia roumaine, exilée depuis plus d'un demi-siècle à Paris. Les écrivains roumains poursuivis dans leur exil

constituaient des véritables « ennemis » aux yeux des dirigeants bucarestois. A travers leur plume, à travers leur voix, le silence instauré en Roumanie, imposé par l'austérité du régime totalitaire, était brisé, du moins à l'étranger. Une parenthèse s'avère, encore, être d'une nécessité primordiale à cet égard. Mircea Eliade témoigne de son cas qui préoccupera la « Securitate », désirant ardemment « mettre la main » sur l'historien roumain, raison pour laquelle les méthodes utilisées, dans ce but, étaient variées. Les premières personnes prises dans le collimateur, étaient, « naturellement », les membres de sa famille, sa mère et sa sœur, Corina, forcées à vivre, « vingt-cinq ans durant, dans la terreur constante de la police politique ». Indignation et résignation vont de paire devant l'impuissance constatée à l'égard des « enquêtes continues » et des « tracasseries de la police ».

Pour Ionesco, l'ancienne condamnation⁵⁹ par contumace, suite à des propos à caractère diffamatoire envers l'Armée roumaine et l'Etat Roumain, condamnation restée immuable, étant ensuite annulée par l'Etat roumain, constituait un poids supplémentaire dans la décision de revenir sur le territoire roumain, décision qui est restée inébranlable jusqu'à la mort de l'écrivain, seulement quatre ans après la chute du communisme. Malheureusement, l'activité des Services Secrets a continué bien au-delà de l'effondrement du régime, l'intensité des poursuites, ainsi que les moyens utilisés, diminuant considérablement à l'égard de certaines personnes, qui représentaient un intérêt évident pour la « Police politique ». A la différence de Cioran, qui a gardé une discrétion totale par rapport à sa vie littéraire, à son activité, marquées par le refus systématique de tous les prix littéraires, de toute participation à des réunions, à caractère plus ou moins mondain, refus alimenté notamment par la crainte d'une éventuelle révélation concernant son passé légionnaire, Ionesco n'a jamais évité la gloire qu'il avait tant attendue et, par la suite, une célébrité souvent déplaisante. La force de la parole semble avoir percé la censure socialiste, enlevé par ici, par là, la barrière envers la liberté, mais le prix payé avait été jugé souvent trop cher⁶⁰.

Parmi les voix qui ont rompu l'aphasie collective s'inscrit également celle du philosophe Constantin Noica. Après avoir connu une liberté indéniable, à la même époque que Ionesco et Cioran, bénéficiant d'une bourse d'études, qui lui avait permis de gambader entre les grandes capitales culturelles européennes, Noica a suivi son chemin culturel en décidant de retourner en Roumanie, dans sa Roumanie, subir les injustices et les atrocités des prisons communistes, où le « lavage du cerveau » n'était

qu'un chemin léger vers l'acceptation forcée d'une censure totale. Les prisons des régimes totalitaires n'étaient-elles pas la « solution finale » pour tant d'intellectuels, qui prônaient des idées « incompatibles » avec la doctrine marxiste-staliniste? La mort brutale, dans des conditions inacceptables, du philosophe Mircea Vulcănescu ne venait-elle pas compléter la liste interminable des ces esprits – victimes de l'abominable régime communiste, qui avait opté pour une épuration de la société de tout « élément négatif »?

Tout repaire convient aux sages, qu'il s'agisse d'un petit village au cœur de la Transylvanie, où, dans un isolement total, « à quatre mille pieds au-dessous de l'humanité »⁶¹, Noica « entraînaient » ses disciples « performeurs », ou bien d'un appartement retiré, au milieu d'un Paris inondé par l'effervescence culturelle et artistique, où Ionesco dénonçait l'injustice humaine à travers sa dramaturgie, ou bien encore, dans une mansarde poussiéreuse, inondée de livres, où Cioran continuait approfondissements ascétiques et spirituels, ces voix retentissantes sont bien vivantes, et les plumes qui accompagnent la volonté commune ne cessent pas de se substituer à ces voix.

Dans une interview accordée au philosophe roumain Gabriel Liiceanu, peu après l'effondrement du régime communiste, Ionesco laisse s'entendre une vague intention, celle de retourner un jour dans sa Roumanie, la chute du communisme éliminant les traces de la peine prononcée à son encontre par l'Etat Roumain. Malheureusement, le temps, toujours le temps, n'a « joué » avec aucun de ces deux véritables « amoureux du peuple », qu'ils ont représenté, avec autant de fierté, que de regret. Resté en contact avec l'actualité roumaine, en plein milieu d'une diaspora formée, dans la grande majorité, par des intellectuels, Ionesco s'implique, plus qu'il ne laisse croire, dans la léthargie spirituelle et physique des Roumains. Leurs souffrances deviennent les siennes, sa voix se substitue à celles de tout un peuple, lorsque la chute imminente du communisme, accélérée par les événements de décembre 1989 lui « arrachent » des mots qui dégagent de l'humanisme et de la solidarité:

“...j'ai été sensible à l'horreur que j'ai connu grâce aux témoignages des personnes qui venaient de Roumanie et que j'ai crues. Je n'ai pas partagé l'indifférence, que la majorité des gens avaient alors à l'égard de ce qui se passait dans ce monde. [...] Je suis très heureux de voir des Roumains, moi, qui

si longtemps ai été non-roumain. Moi qui, pendant tant d'années n'ai pas aimé la Roumanie, je me sens redevenir frère des Roumains."⁶²

S'il peut bien s'agir d'une victoire communiste contre les partisans de la liberté, alors cette victoire est bien réelle, les frontières avec la vraie liberté étant restées fermées, à jamais. Certes, les communistes ont essayé et réussi, souvent avec succès, de briser et d'atténuer ces infatigables « voix de l'exil ». Ils ont tout de même réussi, à travers une implacable censure, à garder des générations entières dans une ignorance totale, des deux côtés de la frontière qui séparait le continent européen, au début de la Guerre Froide.

Nous tenons à apporter quelques précisions d'ordre chronologique mais également biographique, concernant la fin des années 1920, notamment le passage du baccalauréat par le jeune Eugen Ionescu, non pas dans le lycée où il effectue ses études, à savoir le lycée Sfântul-Sava, à Bucarest, mais dans le lycée Carol I, à Craiova, ville située à cinquante kilomètres à l'ouest de la ville natale de l'écrivain. Nous avons considéré nécessaire de faire ces précisions, tout en nous rapportant à la chronologie établie par Emmanuel Jacquart, pour l'édition du *Théâtre complet*, dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade ». Eugène Ionesco passe son baccalauréat dans le lycée Carol I, non pas « pour qu'il ait les meilleures chances de succès »⁶³, ou suite à une éventuelle crainte d'échec, éprouvée par son père, mais, tout simplement, suite à une obligation de soutenance de l'examen de baccalauréat dans la ville, chef lieu du département. Eugène Ionesco figurait dans les listes du lycée « Carol I » de Craiova qui était également la ville natale de sa mère. Malgré la proximité géographique avec la ville de Craiova, Slatina, fait partie d'un département limitrophe, les règles établissant les listes pour la soutenance de l'examen de baccalauréat ayant changé depuis. Cette précision nous a également été confirmée par Mihai Şora, écrivain, philosophe, ami proche du couple Ionesco. Vers la fin des années 1930, Mihai Şora bénéficiait d'une bourse d'études délivrée par l'Institut Culturel Français à Bucarest, à l'instar de Ionesco, de Cioran, occasion d'une première vraie rencontre avec « les Eugènes »,⁶⁴ prolongée au fil des années, même à travers l'exil qui séparait les deux pays et les deux écrivains.

Voici une brève fresque de la société roumaine, mais surtout bucarestoise, qui commence avec la fin des années 1920, pour continuer ensuite avec l'époque des années 1930, au milieu de laquelle un futur dramaturge, inlassablement en proie à

l'angoisse, essaie de se frayer chemin. Fut-il le fruit d'un hasard ? Fut-il le fruit d'une nation, n'ayant, aucunement, hésité à s'associer à un élitisme mondial? Des questions pourraient sans cesse être soulevées, pourtant une chose reste sans équivoque, cette longue et intense période précédant une atrocité – qui allait changer à jamais l'humanité – a été un passage obligatoire vers une affirmation éternelle. Comme le chantier d'un archéologue, ce chapitre balaye, dans « les plus belles années », les années de la jeunesse, le profil du jeune Ionescu. Ces incursions suivent également celles de ses amis proches, des ses amis intimes, comme dans un rêve précoce, similaire à celui que Constantin Noica faisait, quelques décennies plus tard – les plus beaux rêves ne deviennent-ils réalité, ne sont-ils l'accomplissement d'un désir –, quand il se lançait avec une ferveur, à laquelle très peu croyaient, dans la « culture de performance »⁶⁵. Qui n'aurait pas été tenté par l'idée d'avoir de tels disciples? Ionesco, Cioran, Eliade, Şora, ne faisaient-ils pas partie de cette nouvelle force, auréolée métaphoriquement, par Noica, sous l'auspice d'une « culture de performance »? N'ont-ils pas fait leur entrée dans la grande arène, acclamés par une foule dissipée, à travers les vicissitudes ontologiques, les idéologies et les fluctuations politiques? Ne nous annonçaient-ils pas l'arrivée des premiers « sportifs de performance culturelle » parmi les « vingt deux »?

Comme eux, Ionesco quitte une culture – la seule peut-être dans les Balkans – ouverte des deux côtés, celui européen, tout comme celui oriental, comme le pont qui relie deux rives, comme un chemin transcendantal vers un monde non apprivoisé.

¹ Cioran, *Précis de décomposition*, Editions Gallimard, 1949, p. 9. Le *Précis de décomposition*, paru en 1949, est le premier ouvrage que Cioran a écrit entièrement en français.

² Le slogan du « Parti Libéral Roumain ».

³ Nous avons consulté *L'Histoire du Peuple Roumain*, de George Castellan, les chapitres « La Grande Roumanie de l'Europe de Versailles (1919-1939) », p. 177-207, ainsi que le chapitre « Les Roumains dans la Seconde Guerre Mondiale », p. 213-220.

⁴ Surnom donné à la ville de Bucarest.

⁵ Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme*, « Sur l'Antisémitisme », Editions Seuil/Essai, p. 61.

⁶ Nous avons consulté le laborieux travail d'Ovid S. Crohmălniceanu, consacré à la littérature roumaine pendant l'entre-deux-guerres. Voir le chapitre « Climatul epocii » dans *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Editura Minerva, București, 1972, p. 11-18.

⁷ « Le temps », « Aujourd'hui », « La vie littéraire », « La Roumanie littéraire », « La critique », « l'Axe », « La fleur de feu », « L'idée roumaine », « Zodiaque », « Le faisceau », « l'Univers littéraire », « La rampe », « Avis libres ».

⁸ « Le Petit Robert de Noms Propres », édition 1999.

⁹ Dans la conclusion de son récit lithographique *Le blanc et le noir*, Ionesco évoque, dans une note comique et pleine de déférence, la figure de Paul Morand, la confiance accordée au dramaturge par ce dernier, ainsi que son soutien à la candidature de Ionesco pour l'Académie Française. Nous avons considéré ce témoignage révélateur dans l'engouement porté par Paul Morand à la Roumanie et aux Roumains. Cette note apparente comique, laisse également surgir le regret terrible que Ionesco éprouve devant la disparition des personnes évoquées:

“J’ai connu un autre vieillard très jeune, c’était Paul Morand, qui est mort à près de 90 ans, lui aussi. Il avait plus de 80 ans quand il a écrit un de ses meilleurs livres: « Venise ». Il n’aimait pas que j’aïlle, comme j’en avais l’habitude, en chandail à col roulé aux séances du dictionnaire. Il avait dit à Simone Gallimard: « Conseillez-lui de mettre une chemise et une cravate ». Deux jours après, un jeudi, j’allais à l’Académie avec une cravate, je la lui montre du doigt, il me caresse la joue avec une telle tendresse. Il avait été mon parrain à l’Académie, lui et Wladimir d’Ormesson, et Genevoix [Maurice Genevoix] était le secrétaire perpétuel. Ils m’avaient, tous les trois, demandé de poser ma candidature, alors que j’hésitais beaucoup. Wladimir d’Ormesson est mort, lui aussi. J’ai perdu trois amis jeunes, qui étaient parmi les meilleurs. Parce qu’il n’était pas sûr de ma réussite et qu’il y avait beaucoup d’opposants à ma candidature, Paul Morand est allé chercher Henri Massis qui était très malade, il l’a mis dans une voiture et l’a emmené voter pour moi. Je fus élu au premier tour à 17 voix contre 16: la voix décisive fut celle d’Henri Massis, un mourant. Deux semaines avant la mort de Paul Morand, ma femme lui a téléphoné pour lui dire qu’on l’inviterait bientôt chez nous, à la campagne. Paul venait de m’écrire une lettre dans laquelle il me disait qu’il n’avait plus que quelques instants devant lui. Et puis, il a eu une crise cardiaque, emmené en clinique, il ne revint plus.”, p. 71-72.

¹⁰ Paul Morand, *Bucarest*, Editions Plon, Paris, 1990. Voir le chapitre « Bucarest, ville gaie », p. 281-291.

¹¹ Lucian Boia, *La Roumanie, un pays à la frontière de l'Europe*, Les Belles Lettres, Paris, 2003, p. 378.

¹² Eugène Ionesco dans *Un homme en question*, Editions Gallimard, 1979, p. 77-78.

¹³ *Ibid.*, p. 78.

¹⁴ Paul Morand, ed. cit., p. 281.

¹⁵ *Ibid.*, p. 171.

¹⁶ Décrivant l’atmosphère amicale chaleureuse lors d’une soirée offerte par Paul Barbăneagră, Sanda Stolojan note:

“Dans un petit salon à côté, on entourait Ionesco, très en forme, un verre à la main. Il parlait le roumain, évoquant le temps où il faisait son service militaire en Roumanie. Je l’entendais raconter: un jour, il a reçu une gifle d’un officier qui s’est excusé ensuite en apprenant qu’il était TTR (abréviation en roumain d’une expression signifiant : « appelé bénéficiant d’un temps de service militaire réduit »), donc quelqu’un d’instruct – il se souvenait : « J’étais révolté, pourquoi gifler seulement les paysans ? » [...] Ionesco était lui-même : tendresse, gravité, comique, coulant de source, tout à la fois, quelque chose de merveilleux !”, *Au balcon de l’exil roumain à Paris*, L’Harmattan, 1999, p. 103.

¹⁷ *Ibid.*, p. 257-258.

¹⁸ Témoignage recueilli par Arșavir Acterian, dans *Cioran, Eliade, Ionesco*, ed. cit., p. 74-76: “J’ai connu Eugen Ionescu au lycée, à peu près lors de la dernière année. Bien que dans des lycées différents, moi à Spiru Haret, lui à St. Sava, nous nous rencontrions quelques fois en tant que collaborateurs des revues que nous rédigeons ou comme participants aux cénacles littéraires organisés par nos lycées. [...] Notre connaissance a été, bien sûr, superficielle et brève. Nous nous sommes recroisés, à l’Université, après 1929. [...] A l’époque, il vivait avec sa mère, divorcée de son père, et avec sa sœur, Marlène, dans un appartement assez spacieux, rue Bonaparte (la maison existe encore aujourd’hui Boulevard Iancu de Hunedoara, au numéro 52, non loin de la caserne des Pompiers, au carrefour avec la rue Căderea Bastiliei, anciennement Cometa). Dans cette maison – par la bienveillance de la mère, accablée par tous les soucis inhérents à l’éducation de deux grands enfants, nous nous sommes vus souvent, une bande nombreuse remplissant la maison avec le piétinement, les cris, les bruits et les chamailleries, tout le vacarme d’une jeunesse généreuse d’irruption. [...] Par l’intermédiaire de Barbu Brezianu, moi même et Eugen nous sommes rentrés dans cercle de politiciens libéraux, sans nous inscrire dans le Parti, bien que nous soyons sans cesse tentés de le faire. Les Libéraux couraient après les jeunes à perdre haleine à l’époque et dans ce but ils ont mis à notre disposition les pages de la revue « Fapta » pour qu’on y écrive à notre guise. Tant Eugène (dont le père ne se souciait pas de l’aider, bien que aisé) que moi nous nous débrouillions très mal avec l’argent. Ce qui nous attirait – mis à part la tentation de publier – étaient les réunions mensuelles avec des goûters copieux, nourrissants, dans les maisons des grands pontifes libéraux, des réunions pendant lesquelles la verve d’Eugène Titeanu – étincelante et sans limites – nous donnait la possibilité de nous régaler avec les délices servies sans qu’on nous vise.”

¹⁹ *Ibid.*, p. 78.

“Eugène Ionesco était à cette époque-là (1929-1934) un éternel amoureux, mais, bien que plutôt laid, trop malin pour en faire un complexe d’infériorité. Affichant un sentimentalisme sans limites, le genre à couper le fil de l’amour en quatre, huit, ainsi de suite, retournant dans tous les sens chaque parole, interprétant avec des subtilités proustiennes chaque geste, chaque échange, chaque sourire de son amoureuse, Eugène partageait tout avec moi. Son journal – qu’il me lisait parfois – était bondé de ses miaulements sentimentaux.”

²⁰ Important critique d’art, historien de l’art, rédacteur aux éditions « Editura pentru literatură și artă » (Les éditions d’état pour la littérature et l’art) et « Meridiane », (Médiennes), Ionel Jianu a été l’un des premiers initiateurs d’une collection d’art s’étant étendue sur plus de 200 parutions. Professeur à l’Institut d’Arts Plastiques « Nicolae Grigorescu », à Bucarest, modérateur pour une émission radio consacrée au monde artistique, il a été forcé par l’oppression communiste de quitter la Roumanie en 1961, au même titre que l’interdiction de signer ses propres livres. Fervent et infatigable « vestale » auprès de la culture roumaine, il a initié depuis sa nouvelle patrie d’exil, la France, une monographie entièrement dédiée au sculpteur roumain Constantin Brâncuși. Il a également mené une vaste activité littéraire, tout en collaborant à des revues littéraires, comme « Rampa » / « La Rampe »; « Vreamea » / « Le Temps »; « Ultima oră » / « La dernière heure ».

²¹ Ionel Jianu en dialogue avec Monica Lovinesco:

“Nous étions aux prises avec les fausses valeurs et notre esprit de contestation s’est inscrit sur un plan des valeurs et non pas sur un plan de revendications matérielles. C’est cet aspect-là

qui nous différencie de contestations d'aujourd'hui. Nous n'avons pas désiré de transformer la société, nous avons visé la façon de voir le monde.", ed. cit., p. 69.

²² Eugène Ionesco, *NON*, ed. cit., p. 218.

²³ « Criterion » était une association littéraire des jeunes intellectuels roumains fondée en 1932 à Bucarest, dont faisaient également partie Eugène Ionesco, Cioran, Mircea Eliade, et qui était animé par Mircea Vulcănescu (1904-1952), philosophe, l'un des théoriciens les plus marquants de la « nouvelle génération », victime du système carcéral communiste, comme la plupart de ses collègues de génération restés en Roumanie, mort dans les prisons communistes, à qui on doit notamment la *Dimension roumaine de l'existence*.

²⁴ Monica Lovinescu, ed. cit., p. 70:

“L'expérialisme. C'est ainsi que l'on nommait, car autour de « Criterion » existait une série d'articles, d'études, une sorte de dictionnaire dans lequel le mot « existentialisme » était attribué à Erlebnis ou au « trăirism » (mot roumain difficilement traduisible, pour lequel nous avons trouvé le terme de « vivantisme »). Et cet aspect-là, Mircea Eliade, à travers ses romans et ses essais, surtout lui, mais dans également Camil Petrescu, sous un certain angle et sur un autre plan, et d'autres parmi nous, à travers l'essai, nous l'avons anticipé, nous l'avons discuté.”

²⁵ Mircea Eliade, *Fragments d'un journal I, 1945-1969*, traduction du roumain par Luc Badesco, Editions Gallimard, 1973, p. 48.

²⁶ A la différence de Cioran, qui avait connu, dès son adolescence, le besoin inhérent à son esprit, celui de s'évader – proprement dit – de s'exiler, Ionesco suit la ligne naturelle d'un double parcours. Cioran se confesse à Branka Bogavac Le Comte:

“L'avantage d'être né dans un espace culturel dit mineur, c'est une curiosité qui nous pousse à nous instruire au maximum. Voilà pourquoi je dis que les gens d'Amérique latine et d'Europe de l'Est sont plus informés et plus cultivés que ceux de l'Occident. C'est une nécessité, pour nous autres.”, *Entretiens*, Editions Gallimard, p. 280.

²⁷ Les provinces roumaines étaient sous domination turque au XVIII^e siècle, la Porte Turque imposant à la tête de chaque province roumaine des princes issus de l'aristocratie grecque, des célèbres quartiers du « Fanar » (Phanare) grecque, un quartier de Constantinople. Le régime phanariote a été instauré en 1716 en Moldavie et en 1711 en Valachie, ayant duré jusqu'en 1821, l'influence de la culture grecque persistant bien au delà de cette date.

²⁸ Paul Morand, ed. cit., p. 88.

²⁹ *Ibid.*, p. 86-87.

³⁰ Eugène Ionesco, *NON*, ed. cit., p. 168.

³¹ Sanda Stolojan, ed. cit., p. 107.

³² *Sur les maladies des philosophes. Cioran*, paru aux Editions Polirom, Bucarest, 2008.

³³ *Le diable et son disciple: Nae Ionescu-Mihail Sebastian*, paru aux Editions Polirom, Bucarest 2009.

³⁴ *E.M. Cioran – un passé chargé ou la transfiguration de la Roumanie*, paru aux Editions Polirom, Bucarest, 2000.

³⁵ *Cioran naïf et sentimental*, paru aux Editions Biblioteca Apostrof, Cluj, 2000.

³⁶ *Cioran, Eliade, Ionesco: l'oubli du fascisme: trois intellectuels roumains dans la tourmente du siècle*, PUF, 2002.

³⁷ Cioran, dans l'article « Le profil intérieur du Capitaine », paru dans la revue « Glasul Strămoșesc » n°10, du 25 décembre 1940. Le fragment cité est repris dans *Cioran, Cahier de L'Herne*, 2009, sous la direction de Laurence Tacou et Vincent Piednoir, la traduction du roumain appartenant à Vincent Piednoir, p. 53.

³⁸ Il n'existe aucun degré de parenté entre le nom du philosophe et celui du dramaturge, bien que nous soyons devant une évidence sans équivoque à l'égard de l'onomastique roumaine. En effet, le patronyme « Ionescu » figure parmi les patronymes les plus populaires en Roumanie.

³⁹ Mihail Sebastian, *Jurnal, 1935-1944*, Editura Humanitas, București, 1996, p. 23.

“Toute son hérésie a comme point de départ la terrible idée abstraite « collectif ». Plus froide, plus sommaire, plus artificielle que l'idée abstraite d'« individu ». Il oublie qu'il parle des

gens. Il oublie que ces gens-là ont des passions, ont, quoi que l'on dise, un instinct de liberté, ont la conscience de leur existence individuelle. Et ce qui est encore plus déprimant c'est que toutes ces théories ont comme point de départ un vulgaire calcul politique."

⁴⁰ En guise de conclusion à son recueil d'articles, que les Editions Gallimard publient sous le titre d'*Antidotes*, Eugène Ionesco dresse sous un ton légèrement ironique un petit portrait de son ami Cioran. Nous citons le passage:

"J'ai un ami, philosophe de la désespérance, pas du tout insensible, qui vit dans le pessimisme comme dans son élément. Il parle beaucoup, il parle bien et il est gai.", p. 322.

⁴¹ Cioran, *Cahier de l'Herne*, Editions de l'Herne, Paris, 2004, p. 53.

⁴² Sanda Stolojan, *Au Balcon de l'exil roumain à Paris*, Editions, L'Harmattan, Paris, 2002 p. 101.

⁴³ Eugène Ionesco, *Antidotes*, ed. cit., p. 96.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, *Présent passé Passé présent*, Editions Mercure de France, 1968, p. 116.

⁴⁶ Cioran, *Entretiens*, ed. cit., p. 12.

⁴⁷ « Tout pour le pays »

⁴⁸ « Mouvement Légionnaire »

⁴⁹ Mihail Sebastian, *Jurnal 1935-1944*, ed. cit., p. 287.

"Eugen Ionescu, qui vient parfois chez moi, se démène pour quitter le pays, pour fuir, le plus tôt possible. La même panique, la même alarme, la même hâte de fuir le pays le plus vite possible, pour être à l'abri, tout comme Cioran."

⁵⁰ *Ibid.*, *Entre la vie et le rêve*, ed. cit., p. 24.

⁵¹ Cioran, *Cahier de l'Herne*, ed. cit., p. 54.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Mihail Sebastian, *Jurnal 1935-1944*, ed. cit., p. 303-304.

"Eugen Ionescu, rapidement soulé, après quelques cocktails (samedi matin), se met, soudainement, à me parler de sa mère. Qu'elle est juive, je le savais depuis longtemps, par ouï-dire – mais c'était, entre nous deux, un problème clos. Etourdi par l'alcool, le garçon se met « à tout dire », avec un je ne sais quel souffle qui le soulage, comme s'il l'appuyait, comme s'il étouffait. Oui, elle était juive, elle était de Craiova, son mari l'a quittée avec deux enfants, en France, elle est restée juive jusqu'à sa mort, lorsque lui – Eugen – l'a baptisée de son propre main. Et après, sans transition, il me parle de tous les « juifs » qui sont méconnus: Paul Sterian, Radu Gyr, Ignătescu... Il les évoque tous, avec un certain dépit, comme s'il voulait se venger sur eux ou se perdre lui-même, inaperçu, dans leur grand nombre. Pauvre Eugen Ionescu! Quelle agitation, quel supplice, quels détournements pour une chose aussi banale."

⁵⁴ Eugène Ionesco dans *Présent passé Passé présent*, ed. cit., p. 119.

⁵⁵ Conformément à la note informative du dossier « Cioran » dans le cadre de la *Securitate*, Les Services Secrets Roumains, datant du 3 septembre 1956. Dans la même note il est également stipulé que l'ouvrage de Cioran (probablement *La Tentation d'exister*) « circule encore parmi les intellectuels de Bucarest. Il a été introduit de manière clandestine et il est diffusé par conspiration, en tant qu'ouvrage contraire à l'esprit communiste ». Une note datant d'août 1955 stipule que « le fugitif Cioran Emil a été placé sous poursuite nationale sous le numéro 215/20.561 ».

Une autre note informative datant du 1967 contient les détails suivants: « L'action a été ouverte sur la base du fait qu'en 1939, alors qu'il était professeur au Lycée Gheorghe Lazăr de Sibiu (information erronée par la volonté de la *Securitate*, afin de justifier le caractère dangereux de la personne suivie et, par la suite, l'utilité des services menés ; en réalité Cioran a enseigné au lycée Andrei Șaguna à Brasov, pendant l'année 1936-1937), étant envoyé pour spécialisation en France, il refuse de revenir dans le pays, s'établissant à Paris, et, après le 23 août 1944 (date à laquelle le régime Antonescu s'effondre, le Général étant arrêté sous l'ordre du roi Michel I et la Roumanie retourne les armes contre les Allemands, du côté des Alliés), il a écrit une série d'ouvrages à contenu mystique légionnaire dans lesquels il diffame le régime démocrate populaire de notre pays. En 1963 il nous a été signalé par la DGI (la Direction

Générale d'Information) qu'il reste sur la même position hostile à notre Etat, spécialement à travers ses publications à teneur philosophique. Ces documents, sélectionnés par Stelian Tănase, figurent dans le *Dossier*, in *CIORAN*, Cahier de l'Herne, ed. cit., p. 122-125.

⁵⁶ Cioran, *Cahiers*, ed. cit., p. 318.

⁵⁷ Le nom donné aux « Services secrets pour la Sécurité Nationale »; en réalité il s'agissait de la police politique roumaine.

⁵⁸ Les dossiers des Services Secrets portaient des noms de code, tout comme les noms réels des personnes suivies. « Récupération » était le nom de code employé par la *Securitate* dans le but de faire revenir Cioran en Roumanie. De même, Eugène Ionesco, était poursuivi, le régime communiste ayant essayé, utilisant les mêmes moyens, de « convaincre » Ionesco de retourner en Roumanie.

⁵⁹ Évoquée à plusieurs reprises à travers ses journaux, la condamnation à la suite de laquelle Ionesco s'est tenu à l'écart de la Roumanie, pendant des décennies, est reprise également dans *Présent passé Passé présent*:

“J'étais à Paris pendant la guerre puis après la guerre. J'avais envoyé une lettre depuis Paris pour une revue roumaine, qui m'attira la foudre de la presse et la condamnation d'un tribunal dont faisait partie son beau-frère [le beau frère d'Eugen Ionescu, le père], magistrat militaire du nouveau régime après avoir condamné, quelques années auparavant, remplissant la même fonction, des « espions communistes ». Mon père me fit savoir, de loin, que j'avais eu tort d'attaquer l'armée roumaine parce que c'était maintenant l'armée du peuple, les magistrats roumains, parce qu'ils étaient maintenant des magistrats socialistes.”, p. 26.

⁶⁰ Dans ses journaux à caractère autobiographique, Ionesco, tout comme Cioran, ne cesse d'évoquer une Roumanie obscure, dans laquelle alternent un quotidien, invivable sous le régime communiste, et des images perdues, imprégnées pour toujours dans les mémoires. On ressent une sincérité terrifiante, à travers le témoignage de Cioran:

“En un demi-siècle je ne suis jamais retourné en Roumanie. Aujourd'hui en ai-je l'envie ? Oui et non. La seule chose qui m'appelle ce sont les paysages des Carpates, autour du village de mon enfance, Rășinari. Il y avait là un jardin et un cimetière. J'aimais le jardin. Et j'aimais le cimetière, où un fossoyeur très sage, très vieux et très philosophe me fournissait en crânes. Nous vivons lui et moi une sorte d'idylle funèbre. Il m'est arrivé de penser que j'aurais dû rester dans ce village d'analphabètes. Je déplore la disparition des analphabètes, cette image d'une humanité primitive, d'avant la civilisation. De ce point de vue, la société illettrée dont rêvait Ceausescu aurait dû combler mes vœux. Mais lui, ce n'était pas pour les mêmes raisons. C'était pour avoir des esclaves. Quand un peuple crève de faim, il sacralise la culture, il ne la possède pas: il continue alors de l'asservir par des procédés illusoire. On se condamne à ne rien comprendre à la tragédie roumaine si l'on ne voit pas que le problème est d'abord celui de la sous-alimentation. Elle est responsable d'un taux d'impuissance sexuelle aggravé chez les jeunes: que valent les livres à côté de ça?”, *Cahier de l'Herne*, ed. cit., p. 69.

⁶¹ Gabriel Liiceanu reprend dans le *Journal de Păltiniș*, Editions Humanitas, Bucarest 1995, les paroles, si chères à Constantin Noica, « l'entraîneur culturel » qui s'était retiré à Păltiniș, un petit village près de Sibiu, à 1500 mètres d'altitude, où il recevait les visites de tous les jeunes intellectuels qui désiraient le voir, s'adonnant à une véritable recherche des « jeunes d'élite », sous l'œil très attentif de la *Securitate*, p. 14.

⁶² Entretien avec Gabriel Liiceanu publié dans le « Magazine Littéraire » numéro 335, septembre 1995.

⁶³ Nous nous sommes rapportés à la chronologie établie par Emmanuel Jacquart pour le *Theâtre Complet*, Editions Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », p. 72-73. Voir également les annexes où figurent les photocopies des résultats au baccalauréat, ainsi que les fiches d'inscription, documents que nous avons consultés auprès des « Archives Municipales » de la ville de Craiova, en Roumanie.

⁶⁴ L'appellatif familial sous lequel étaient réunis parfois Rodica et Eugène Ionesco dans leur entourage. Confiance faite par Mihai Șora, proche du couple Ionesco lors des années boursières parisiennes.

⁶⁵ Animé par un désir culturel et une velléité ineffable de trouver le « génie roumain » Constantin Noica imagine la haute performance non seulement à travers une discipline olympienne, mais également au niveau culturel, ayant été conduit par la conviction qu'au sein d'une population entière il existe bien un « disciple » pour chacun des vingt-deux millions d'habitants, capable de relever le défi sous les précieux conseils d'un maître qui le guidera et ainsi formera. Ayant parcouru toutes les grandes villes roumaines à la recherche de ces génies desquels un jour un futur prix Nobel se détachera peut-être, Noica passe en revue les « gens de l'avenir », entre vingt-cinq et vingt-huit ans, pour lesquels il n'a pas hésité d'aller voir les autorités locales, afin qu'on les embauche fictivement, tout comme le Parti Communiste faisait avec les joueurs professionnels de football, dont il supportait les salaires, leur laissant ainsi le temps nécessaire à la performance culturelle.

Dans le *Journal de Păltiniș*, ed. cit., Gabriel Liiceanu reproduit l'idée de Noica:

“Sur les vingt-deux millions d'habitants que compte actuellement la Roumanie, un jeune sur un million a, probablement, du génie. Mais pour ces vingt-deux génies, il nous faut des entraîneurs. [...] La langue roumaine, ainsi que quelques autres, est en elle-même une performance culturelle, mais si nous considérons que les performances culturelles tiennent du génie inventif et créateur, alors, dans ce cas-là, c'est une forme diffuse du génie qui s'est manifestée. Il est donc probable que parmi les vingt deux millions de nos compatriotes actuels, il y a vingt-deux jeunes, soit un sur un million, exceptionnellement doués. Pas besoin d'en avoir davantage dans un pays où ne manquent ni l'intelligence ni, à coup sûr, la vitalité nécessaires pour assurer l'ensemble des besoins matériels et spirituels du moment. ”, p. 178-179.

2. Les débuts littéraires et la quête intermittente d'un refuge

*La naissance, la beauté, la bonne façon, le raisonnement, le courage, l'instruction, la douceur, la jeunesse, la libéralité et autres qualités semblables, ne sont-elles pas comme les épices et le sel, qui assaisonnent l'homme?*¹

*Tout l'intérêt de l'art se trouve dans le commencement. Après le commencement, c'est déjà la fin.*²

Quoiqu'elle suive une progression évidente et une linéarité transparente, l'œuvre ionescienne, examinée dans la quasi totalité, laisse l'impression d'être partagée, distinctivement, par les différentes étapes que le dramaturge parcourt, à travers la jeunesse roumaine, mais aussi à travers son accomplissement français. Chaque « cycle » littéraire correspond à un exorde spirituel authentique, dissimulant les idiosyncrasies immanentes aux phases parcourues.

Les préliminaires culturels et artistiques de la jeunesse bucarestoise sont également maintenus sous une configuration légèrement modifiée, dans la même mesure, dans la « deuxième jeunesse », la jeunesse parisienne. La critique littéraire saillante, affichée par le jeune « esprit tourmenté » dans la fraîcheur des années 1930, en Roumanie, est transfigurée d'une façon à la fois hétérogène et analogue, dans une note dramaturgique qui marque, à l'instar du cachet critique roumain, un début tout aussi remarquable. Dans un même esprit, à la fois hétéroclite et homogène, l'acte créateur se manifeste également à travers une peinture, qui émane de la même spécificité associée à la singularité et à l'originalité. La « quête intermittente » dans laquelle Ionesco se lance demeure perpétuellement associée à un refuge dans la littérature, dans le théâtre, ou encore dans la peinture. Substitué à une incursion métaphysique profonde, le « refuge » ionescien se confond avec un permanent « retour aux sources », manifestation céleste et tellurique à la fois, projection assidue dans un passé, que l'esprit créateur fouille avec obstination. Ce permanent « étonnement » devant l'insolite du monde, devant l'infini et le non-infini, devient presque une obsession – primaire, transitoire, dans une première instance, finale – dans

l'absolu. La recherche du passé suit une évolution progressive, qui commence avec le monde de l'enfance et continue avec celui de l'adolescence, premier cadre idyllique qui coïncide avec la première apparition « céleste » de la lumière:

“En fait je suis à la recherche d'un monde redevenu vierge, de la lumière paradisiaque de l'enfance, de la gloire du premier jour, gloire non ternie, univers intact qui doit m'apparaître comme s'il venait de naître. C'est comme si je voulais assister à l'événement de la création du monde avant la déchéance et cet événement je le cherche à travers moi-même, comme si je voulais remonter le cours de l'histoire ou à travers mes personnages qui sont d'autres moi-même ou qui sont comme les autres qui me ressemblent, à la recherche, consciemment ou non, de la lumière absolue. [...] Tout ce qui n'est pas lumière est angoisse, ténèbres. [...] Cette lumière est à la frontière d'un absolu que je perds, que je retrouve. C'est aussi l'étonnement.”³

Si les premiers pas de l'enfance passée en France, à Paris, sont entourés par la présence des deux parents, après le retour du père en Roumanie, se produit une rupture définitive. Cette rupture entraînera des conséquences négatives profondes dans la vie de Ionesco. La première véritable séparation avec le père se produit à ce moment-là, les retrouvailles éparses avec ce dernier, au long de l'enfance et de l'adolescence, ne seront que des moments douloureux qui éloigneront davantage le fils du père, dont la figure ne cessera d'être démythifiée. Ionesco ne garde pas de souvenirs intenses des ses années parisiennes passées en compagnie de sa mère. Les quelques images, la plupart très éloignées, quelques souvenirs colorés, seront englouties par l'intensité dans laquelle Ionesco vit à la Chapelle Anthenaise. L'enfant sera « arraché » par sa mère à l'hostilité et au vacarme de la capitale française, afin d'être mis à l'abri dans les contrées édéniques de la campagne normande. Sur les dix premières années que Ionesco passe en France, seulement deux suffiront pour que le pays spirituel de la mère reste ancré dans sa mémoire, comme étant le cadre éternel paradisiaque de l'enfance. Au delà de l'immersion illusoire dans les contrées idylliques de la Chapelle Anthenaise, Ionesco sera confronté à une double absence parentale: l'absence du père s'ajoutera désormais à l'absence de la mère. L'univers de l'enfance, perdue et retrouvée, deviendra ainsi un refuge qui comblera – du moins momentanément – l'absence des parents. Il est extrêmement facile de repérer, à travers le métatexte ionescien, les nombreuses incursions dans ce cadre paradisiaque,

effectuées dans une manière presque obsessionnelle. De toute évidence, les souvenirs de l'enfance s'accumulent dans les écrits à caractère biographique, notamment dans les journaux intimes rédigés en français. Si les pièces de théâtre dévoilent une multitude d'irruptions dans le passé, à travers des connexions oniriques ou visionnaires, les récits autobiographiques représentent à la fois des refuges et des liaisons authentiques avec le même vécu. Dans les pages de ses « antidotes », Ionesco nous fournit des témoignages vifs sur la profondeur des ses écrits :

« Une des raisons principales pour lesquelles j'écris, sans doute, c'est pour retrouver le merveilleux de ton enfance au-delà du quotidien, la joie au-delà du drame, la fraîcheur au-delà de la dureté. [...] Tous mes livres, toutes mes pièces sont un appel, l'expression d'une nostalgie, je cherche un trésor enfui dans l'océan, perdu dans la tragédie de l'histoire. [...] C'est la lumière que je cherche et qu'il m'arrive de sembler retrouver de temps à autre. [...] Toujours à la recherche de cette lumière certaine par-delà des ténèbres. »⁴

La littérature, l'art, ce permanent refuge devient désormais une drogue dont le créateur devient dépendant, dont il ne peut plus s'échapper, identifiée au besoin inhérent de perpétuité, comme un « antidote » contre le caractère éphémère de l'être humain : « Il y a une autre raison encore que vous devinez qui est celle non seulement des artistes mais de chacun d'entre nous : faire tout pour que le monde que j'ai vu, les gens que j'ai connus, les paysages de l'enfance et de plus tard, faire tout pour que cela ne soit pas oublié, perdu dans le néant. On écrit pour perpétuer tout cela et pour se perpétuer soi-même, pour vaincre la mort. Nous sommes là avec nos tableaux, nos musiques, nos poèmes, nos livres, en quête d'un semblant d'immortalité. On écrit pour ne pas mourir entièrement, pour ne pas mourir tout de suite puisque tout dépérit ». ⁵

Cioran cherchait à « éveiller l'esprit » à travers chacun de ses livres. Maniant l'aphorisme comme un peintre manie son pinceau, Cioran se pose les mêmes questions métaphysiques qui ont tant « travaillé » Ionesco. Ce sont les questions qui ont également préoccupé l'attention des plus grands esprits. Au-delà du caractère dérisoire des personnages tels les époux Smith, dans *La cantatrice chauve*, ou le couple de vieillards, dans *Les Chaises*, oppressés par le temps et par le vide ontologique, Ionesco cherche en réalité un refuge pour échapper à une réalité inacceptable. L'éveil se pérennise devant la conscience de l'esprit : « j'écris pour

rendre compte de ces vérités fondamentales, de ces questions absolues: pourquoi l'existence ou plutôt comment l'existence, et comment le mal est-il possible ou plutôt pourquoi le mal s'insère dans le miracle existentiel? J'écris donc pour rappeler aux gens ces problèmes, pour qu'ils en prennent conscience, pour qu'ils soient en éveil, pour qu'ils n'oublient pas. Ou plutôt pour qu'ils se souviennent de temps à autre. Pourquoi ne pas oublier, pourquoi se le rappeler ? Pour que nous ayons conscience de notre destin, pour savoir comment nous situer vis-à-vis des autres et de nous-mêmes ». ⁶

Ionesco poursuit les traces paradisiaques de la Chapelle-Anthenaise, en se souvenant de quelques « bribes puérides », écrites à un âge bien précoce. Dans l'explication donnée à ses interlocuteurs autour d'une note humoristique, le regard ionescien est atomisé, de nouveau, par le souvenir de l'enfance, par l'évidence répugnante des révélations ontologiques acquises bien prématurément. Nous pourrions également considérer ces moments créatifs ludiques comme une sorte d'exorde littéraire. Devant le caractère purement infantile de cette époque « productive » Ionesco se souvient: « A neuf ans j'ai écrit mes mémoires. Il y avait deux pages d'écriture. Et pourtant il y aurait eu des choses importantes à dire. Rien n'est plus important que ce que pense un enfant de cinq ans, de six ans, de sept ans. A sept ans, un enfant sait pratiquement tout. A sept ans nous savons que nous allons vieillir, que nous allons mourir ». ⁷

Lors de son retour à Bucarest, en 1922, Ionesco découvre l'hostilité du cadre auquel il se confrontera pendant toute son adolescence. Une première étape commence avec l'apprentissage de la langue roumaine, une langue que le jeune découvre à l'âge de treize ans. Une seconde étape poursuit avec des interminables conflits familiaux opposant les époux Ionescu. Enfin, l'hostilité touche à son comble et le futur dramaturge tombe en proie d'un désir dévorant de quitter la Roumanie et de rejoindre la France à tout prix. En effet, confronté à une première animosité, dressée autour de la découverte d'un pays « étranger », Ionesco doit faire face à une situation encore plus délicate. Les retrouvailles avec le père absent et adulé s'avèrent bien plus compliquées que les moments imaginés par l'enfant. C'était une réalité bien éloignée du présent vécu. Non seulement les jeunes enfants – Ionesco était accompagné par sa sœur, Marilina, lors du retour en Roumanie – constituaient une présence non désirée par le père, mais cette présence s'ajoute à l'atmosphère odieuse trouvée dans la nouvelle famille du père. L'avocat Eugen Ionescu s'était remarié après un divorce

obtenu en usage de faux, grâce à la position sociale occupée dans la capitale d'une Roumanie entièrement remaniée. Le jeune Ionesco était habitué à assister avec sa sœur à des scènes conjugales violentes opposant ses deux parents, bien avant le retour en Roumanie, lorsque la famille résidait encore à Paris. A cette époque-là, l'avocat Ionescu travaillait sur une thèse de doctorat en droit. Certes, le divorce des parents ne passe pas sans laisser des traces profondes dans la vie du dramaturge, qui se défoule à travers sa pièce *Délire à deux*, mettant en scène la dégradation progressive des rapports familiaux entre les deux parents. La voix féminine dans la pièce supplante celle de la mère du dramaturge, synonyme du désespoir éprouvé devant un mari despotique: « La vie que tu m'avais promise! Celle que tu me fais! [...] Tu ne veux pas expliquer parce ce que tu n'as pas raison. Tu ne peux pas donner de raisons simplement parce ce que tu n'en as pas. Si tu étais de bonne foi, tu l'avouerais. Tu es de mauvaise foi, toujours tu as été de mauvaise foi. [...] On ne s'entendra jamais ». La tonalité change légèrement lorsque la voix change et le père « rentre sur scène »: « Je disais que nous n'étions pas de la même espèce [...] Je m'en suis aperçu dès le premier jour. C'était déjà trop tard. J'aurais dû m'en apercevoir avant de faire ta connaissance. La veille. Dès le premier jour, j'ai compris qu'on ne se comprendrait jamais ». ⁸ Masqué par la caricature et par la farce, le conflit conjugal s'inscrit dans la tradition bergsonienne qui étale « le mécanisme plaqué sur du vivant ».

Emmanuel Jacquart fait une distinction nette entre les deux périodes créatrices dans la dramaturgie ionescienne, animant des « personnages pris dans un engrenage ou animés par un mécanisme à la Feydeau », observant une implication évidente du dramaturge dans le « conflit conjugal et familial », avec des pièces telles *Délire à deux*, *La Cantatrice chauve*, *La Leçon*, et « faisant ultérieurement sa part au social » ⁹, avec des pièces telles *Rhinocéros* ou encore *Macbett*.

Le contact avec la langue roumaine s'effectue à un âge jugé encore « idéal » pour s'approprier une langue étrangère sans beaucoup de difficultés. Nous supposons, bien évidemment, que les deux premières années passées par l'enfant Ionescu en Roumanie, ainsi que les années qui marquent le début de son enfance en France, sont essentiellement marquées par le français. L'âge pendant lequel l'enfant aurait pu être confronté à la langue maternelle de son père était bien précoce, pour pouvoir établir de vrais échanges linguistiques. L'adaptation roumaine et l'apprentissage de la langue roumaine suivent naturellement le parcours bucarestois suivi par Ionesco. Son passage au lycée de Bucarest, Sfântul Sava, était une première occasion d'entamer ce long

parcours de combattant. Ionesco signe quelques articles dans la revue du lycée, dont il est tenu responsable pour une période de temps relativement courte. Le pèlerinage rapide au lycée Carol I de la ville de Craiova, pour la soutenance de son baccalauréat, lui servira comme une connexion pour la future publication de ses *Elegii pentru ființe mici*.¹⁰ En effet, l'année 1928 était non seulement celle qui marque la fin de ses études de lycée, mais également le début littéraire en tant que poète, dans la revue *Bilete de Papagal*.¹¹ La revue avait été lancée la même année, étant entièrement dirigée par le poète Tudor Arghezi. L'apparition de cette revue reflète intensément la personnalité de son créateur et de son opposition ouverte envers le Parti Libéral. L'apparition de la revue a été interrompue à plusieurs reprises avec un changement de format lors de chaque reprise. Il ne faut cependant pas oublier que pendant l'entre-deux-guerres, en Roumanie, la scène littéraire était largement tributaire de la scène politique. Une opposition évidente et pourtant indispensable entre deux éléments qui fonctionnent dans une symbiose parfaite. Le monde des livres s'apparente à un monde éminemment conceptuel, tandis que le monde politique signifie « éveil », contact avec la réalité, avec un quotidien réel. Il est évident, cependant, que pour faire de la politique il faut rester connecter au « monde des livres ». Lors de l'apparition de la revue *Bilete de Papagal*, Eugène Ionesco était âgé de dix-neuf ans. Le roumain qu'il parlait, à cette époque-là, représentait une langue à laquelle il s'était parfaitement adapté, malgré cette répulsion qui prenait des proportions de plus en plus considérables, que le jeune manifestait envers son père. Le nom d'Eugen Ionescu figure également dans les pages de l'hebdomadaire *Vremea*,¹² autour duquel gravitent la plupart des noms littéraires « majeurs » de l'époque.

Cette même année marque également, sur le plan politique, un record absolu des voix qui se sont prononcées pour le Parti National Paysan et, par la suite, l'installation du gouvernement conduit par l'avocat Iuliu Maniu., Véritable modèle de leader et une des personnalités ayant profondément marqué la scène politique roumaine de l'époque, Maniu tombe victime des prisons politiques communistes. Arrêté par le régime politique, aux côtés d'autres personnalités marquantes de l'époque, Maniu agit au nom de la liberté et de l'espoir, après une vigoureuse lutte menée contre l'installation du totalitarisme après la Seconde Guerre Mondiale, naïvement stimulé par le soutien des grandes puissances européennes.

Le début littéraire du jeune Ionesco coïncide avec une époque culturelle productive, propice à une constante période de fécondité artistique. Animée par le

nouveau souffle dans lequel la Roumanie baignait, la « nouvelle génération » se fraie chemin vers une évidente évolution littéraire, philosophique, artistique, comme c'était le cas du groupe « Criterion », auquel Ionesco adhérerait. Conscients de la dimension tragique de l'univers, les jeunes « criterionistes » refusent de se plier aux courants inculqués par l'ancienne génération traditionaliste, enroutée dans le conformisme. Ils adoptent « l'expérience directe », réplique balkanique à un existentialisme européen qui donnera par la suite « l'expérencisme » et le nom d'« expérenciers » à cette nouvelle génération qui « donne des signes d'impatience »¹³. L'esquisse tracée par le philosophe Constantin Noica revient sur les impulsions révolutionnaires du groupe « criterioniste » et sur la personnalité de Mircea Vulcănescu, le guide spirituel, qui anime et nourrit les partisans du mouvement, venus « se désaltérer » auprès de ce esprit à multiples visages. Nous reproduisons le portrait que Noica crayonne sur la personnalité de Vulcănescu:

“Nimeni nu s-a bucurat ca el de « Criterion », gruparea sortită să dureze numai doi ani, a generației tinere. Tot ce se făcea acolo era lucrul făcut plus Mircea Vulcănescu. Comentariul său, în orele de cafea, după întâlniri și conferințe, era de fiecare dată mai interesant decât ce se făcuse. În fapt, era ca un nou simpozion ținut de Mircea singur, cu vocile sale mai mult suprapuse ca pe registrele unei orgi. Dar deși putea fi el însuși un simpozion, nu se grăbea să ia parte activă la toate și nici măcar nu se prefera. [...] Era inima și temeiul în grupul ce-și spunea « generația tânără », deși se manifesta în public cel mai puțin. Dacă Mircea Eliade era socotit « șeful » generației (dinainte de abdicarea ei de la pura cultură și pierderea în dezbinarea politică), Mircea Vulcănescu era cel care o legitima în adânc, așa cum a făcut-o în conferința despre generația tânără, ținută ca purtător de cuvânt al ei împreună cu Mihail Manoilescu, omul politic matur și doritor poate s-o anexeze politic. [...] Cu toții l-am fi ales pe el să ne reprezinte nu numai în fața generațiilor vechi sau a străinilor, dar și în fața oricărei instanțe și a Marelui Străin. Gândindu-mă că l-aș alege pe Goethe să ne reprezinte, ca un Noe al timpurilor mai noi, înaintea bunului Dumnezeu, avea să-mi treacă prin minte și chipul lui Mircea Vulcănescu. Avea ceva de Noe în el. Ar fi știut să umple cum trebuie o arcă.”¹⁴

L'année 1934 marque le vrai début littéraire d'Eugène Ionesco, celui de *NU*¹⁵, couronné, par les Fondations Royales en même temps que le *Mathesis sau bucuriile simple*¹⁶ de Constantin Noica, celui qui, poussé par un acharnement aveugle, a trouvé

le pouvoir de regagner la Roumanie après quelques années d'éveil occidental, et le caustique *Pe culmile disperării*¹⁷ de Cioran, avec le prix des jeunes écrivains pour la même année. Le même ton incisif, la même force de persuasion brûlante, la même révolte corrosive alimentés par la l'insouciance de la jeunesse, par la soif du nouveau! Ionesco est le seul parmi les trois à éprouver une certaine distance¹⁸ – qu'il essayera de temporiser plus tard par des lectures abondantes – vis-à-vis de la philosophie. Il était toutefois le seul restant connecté en permanence au monde extérieur. L'ambivalence linguistique et géographique inhérente à son être lui vaut une force théâtrale personnelle d' « avant gardiste ».

Le même esprit réactionnaire et révolté sera également retrouvé dans *Existența tragică*¹⁹ de D.D. Roșca ou encore dans *Negativismul tinerei generații*²⁰, de Mihail Ilovici, qui tente une légère explication de l'attitude générale révisionniste dans laquelle la jeunesse intellectuelle bucarestoise s'affirmait. A cette époque hostile aux transmutations, dominée par une attitude collective réactionnaire envers la nouvelle vague d'intellectuels affiliés au nihilisme et au modernisme, « l'entraîneur spirituel » Mircea Vulcănescu faisait partie de ceux qui ont su reconnaître dans la rébellion littéraire des jeunes intellectuels un premier signe de renaissance spirituelle. C'était la reconduction d'une littérature qui présentait tous les symptômes d'une impatience culturelle vorace. Avec la même reconnaissance et déférence à l'égard de l'autorité que Mircea Vulcănescu représentait, Constantin Noica évoque ces moments:

“Pe Emil Cioran, cu *Pe culmile disperării*, el a fost cel dintâi care să-l îmbrățișeze, intuind extraordinara promisiune a tânărului ardelean de 21 de ani, care-și târa existența prin cămine studentești și încerca să zgâlțâie din temelii lumea bunului Dumnezeu. De altfel, tot Cioran era cel mai bun partener de discuții prin cafenele. Pe Eugen Ionescu, care era pe punctul să nu capete premiul scriitorilor tineri, deoarece « les bienpensants » se opuneau, el l-a susținut și explicat atât de bine printr-un memoriu, încât a trebuit să fie premiat.”²¹

N'est-ce pas l'angoisse devant l'infini, devant le fini, que le ton funèbre, engagé dans *NON*, trahit? La quête sporadique vers un refuge « par orgueil, par honte d'être éphémère, lâche, fragile, par honte de ne pas être plus grand que Dieu ».²²

La quête intermittente dans laquelle Ionesco se lance ne commence-t-elle pas avec le besoin d'une solitude propre à la création? Le ton révolté du *NON* constitue la

contre-offensive que Ionesco adopte et qui prend la forme d'une carapace protectrice de laquelle sortir semble être de plus en plus difficile. Faire de la littérature, faire de la critique littéraire, détronner quelques-unes des icônes culturelles de l'époque sont autant d'évasions et de façons de se libérer de sa propre personne: « La littérature est par trop une transcription de mes tortures et misères que je connais pas cœur, que je veux fuir sans trop risquer de retomber sur elles. Je n'ai aucune envie de retomber nez à nez avec moi-même dans tous les coins, juste au moment où j'espérais avoir réussi à me semer. J'en ai marre. Ras le bol de moi. Jusqu'à quand vais-je encore me câliner, me plaindre, m'observer, me connaître, reconnaître, paraconnaître dans tous les miroirs, tous les cieux, toutes les eaux, toutes les étoiles »?²³

Dans les pages de son *Journal en miettes*, Ionesco explique le sens des propos tenus à l'égard de certains sujets, comme la « projection de moi-même ». L'interprétation portant sur une personne, une chose, ou un fait est effectué « à son intérêt », selon « ses désirs », tout en prêtant « à cet événement, à cet être, à cette personne mes propres intentions ou celles qui me conviennent ». A cela Ionesco ajoute: « si bien que faire le portrait de quelqu'un, c'est faire, en réalité, pas consciemment, son propre portrait ».²⁴ Un portrait qui réverbère la versatilité d'un esprit militant engagé contre le conformisme. C'est l'image que Ionesco veut donner à l'égard du critique qui s'approprie et qui reflète, dans sa vision, « l'identité des contraires »: « je voulais simplement dire que dans le domaine de la critique littéraire toutes les opinions sont également valables, car toute critique littéraire est extérieure et n'a donc nulle prise sur la substance même de l'œuvre, c'est-à-dire que nous ne faisons rien d'autre que colorier, pour le plaisir de nos yeux, ce que j'appellerais – pour faire joli – un cosmos esthétique. Parfois, il nous arrive de l'altérer ce cosmos ».²⁵

La verve littéraire, alimentée par l'enthousiasme frénétique de la jeunesse, s'éteint doucement sous le fardeau de la vieillesse et de l'angoisse, qui se fait sentir, progressivement, de plus en plus oppressante. L'appétit de notoriété s'efface, lui aussi, et cède toute la place à une insouciance encore plus présente, au fond d'un esprit dans lequel l'ambition et le désir ne font plus le même chemin ensemble. L'abri de la jeunesse bucarestoise n'est plus le même cherché dans les ténèbres d'un Paris, qui ne représente plus avec la même intensité, cette indispensable source de lumière. Vers la fin de l'année 1986, Ionesco marquait, dans les pages de sa « quête intermittente », une péroraison qui coïncide avec un douloureux « point

final » dans l'acte créateur. Ce n'était plus la même écriture, malgré la trace laissée par la – toujours la même – main: « Je suis resté depuis longtemps sans écrire. J'ai perdu tout ce que j'avais, ou ce que je croyais avoir acquis. Une funeste fatigue. Me sera-t-elle funeste? Ce que j'avais, ou croyais avoir acquis, puis-je le rattraper? [...] Mais surtout, surtout, je me trouve comme dans un autre état d'esprit (ou état d'âme). Le désir de gloire littéraire s'éteint, j'en ai assez, assez, assez. La fatigue. Ignoble, odieuse, méchante, dangereuse fatigue qui peut me coûter et la vie et le ciel. »²⁶

Le « refuge » des années de la jouvence est réduit à la taille d'une boîte gardée par le « Je Ne Sais Qui ». Tout devient un jeu autour de la mort, dans lequel les silhouettes sont entraînées dans un manège des marionnettes, fermées dans un labyrinthe. Ces lignes écrites par Ionesco et publiées un avant la parution de *NON* laissent apparaître le même sentiment nihiliste qui nourrissait la pensée d'un autre jeune intellectuel roumain, Emil Cioran. Une sensation aigue de claustrophobie métaphysique s'empare de l'esprit, soumis par sa condition absurde:

“Mă lovesc de limitele, de zidurile rațiunii mele. Nu am dreptul să interpretez ceea ce nu văd și să-i împrumut ordinea sau dezordinea asta, de-aici. Mă predau, mă părăsesc în brațele celor de dincolo, celor ce ne înconjoară de peste tot. Mă încred. În orice caz – de altfel – suntem părăsiți lor. Suntem marionetele lor. Încep să iubesc, fără să văd, pe cei de dincolo. Totul este o cutie: cineva o ține în mână. Noi suntem soldați de plumb. Nu putem cunoaște substanța celui ce ne ține în mână. Accept starea mea de marionetă. Accept ridicolul meu. Accept ridicolul metafizic al stării mele de om. Înțeleg foarte bine că sunt pedepsit. Nu se poate înțelege nimic altfel. Înțeleg foarte bine că merit pedeapsa asta. De aceea mă simt în eroare în cutie; de aceea sunt trist; de aceea mi-e rușine; de aceea toate bucuriile mele sunt false și au gust amar; de aceea întind brațele...”²⁷

Est-ce le goût amer laissé par ses voyages, imposés par la profession exercée à Cernavodă, où il enseigne le français pendant deux longues et interminables années, qui l'obligent à se réfugier dans les pages de son journal, afin de lutter contre une atroce sensation de claustrophobie générale? Les souvenirs que les rivières de l'enfance française ont laissés, sont encore profonds. Le refus de s'approprier une culture allogène, et pourtant indigène, sera aussi intense que le regret manifesté plus tard, depuis la terre d'un « exil » si nécessaire et vital, de ne pas pouvoir retrouver « la et ma Roumanie ». Les pensées laissées dans son journal sont murées par le même

« ultimatum » donné à soi-même. La France réapparaît, de nouveau, comme une contrée édénique issue d'un autre monde, un monde supérieur vers lequel l'esprit prisonnier tend. Mis en contraste avec le pays de l'enfance, le pays du père est révélé comme étant un véritable enfer:

“Am făcut o lungă călătorie. De când m-am întors în acest târg murdar de provincie, mă scol, diminețile, cu o silă amară, ca un om trezindu-se în pușcărie dupa ce se vizase liber. Senzația nesuferită că nu e de stat aici; că sunt în pușcărie, că mă-năbuș! Si nu vreau să mă obișnuiesc. Nu vreau să-mi placă. Prefer să stau pe jar. Altfel, ar fi o definitivă, iremediabilă mediocrizare ! Nu pot uita, deși nu-mi vine a crede, că există o lume mai înaltă decât asta în care trăiesc; o zonă superioară de umanitate. Orice, orice trebuie să fac ca să fug acolo.”²⁸

Entamée lors des premières critiques roumaines et de la composition de *NON*, la réflexion sur la problématique de l'être, et sur sa propre existence, occupe désormais le centre de l'œuvre ionescienne. L'approfondissement du « moi » et de l'éternelle question portant sur l'identité personnelle sanctifie une place, particulièrement importante, dans les premières pièces de théâtre, dont les bases étaient déjà jetées – pour certaines depuis bien longtemps, puisque la structure de *La Cantatrice chauve* avait déjà été bâtie au début des années 1940.

Pourrait-on considérer le « faux but » comme étant un refuge, un refus d'affronter le réel, le difficile? Soumis à un appétit juvénile, qui le tourmente sans cesse, le jeune dramaturge éprouve des états antagoniques en parfaite concordance avec ses pulsions d'angoisse. Les « faux buts », dont il est question dans le témoignage rétrospectif ionescien, découlent également du refus de se plier au velléités du père à l'égard de l'avenir professionnel de l'adolescent, en proie à des préoccupations littéraires. La chasse à la gloire s'est prolongée au-delà de la jeunesse roumaine, dans le même rythme et avec autant d'intensité, allant jusqu'à une assuétude que l'esprit créateur approuve et désapprouve en même temps. Ionesco notait dans son essai *Un homme en question*:

“J'ai toujours eu des faux buts. Adolescent, c'est l'absolu que je cherchais, je ne sais quelle initiation, je ne sais quelle découverte de quelle évidence cachée et réconfortante et j'ai sombré dans la littérature. Pour remplacer insuffisamment la sagesse, j'ai cherché et obtenu ce qui était plus facile, une sorte de gloire, de notoriété. J'ai toujours su que cela était inutile,

vain, que « la vraie vie est ailleurs », sans doute la vraie vie est ailleurs, s'il y a une vie. Le succès littéraire n'a jamais comblé mon attente, mon désespoir. Il les a cachés. Pourtant, je suis tellement attentif à ce que l'on appelle le vain succès littéraire. Si je l'ai, je le méprise. Si je ne l'ai pas, j'en souffre."²⁹

Comment Ionesco pouvait-il manifester la nécessité de suivre un chemin différent de celui que suivent ses amis intellectuels, réunis autour du même but, et nourris par le même combat contre l'archaïsation littéraire et artistique? Lorsqu'il entame les études universitaires à Bucarest, en 1928, Ionesco fait la connaissance de Cioran et d'Eliade, dont il avait déjà sondé les écritures auparavant. Ionesco s'était déjà confronté à l'école nihiliste à laquelle les deux intellectuels roumains avaient adhéré, sous l'impulsion pernicieuse du philosophe Nae Ionescu. Avançant un faux paravent idéologique susceptible de sensibiliser la fragilité et l'ignorance de cette nouvelle vague d'intellectuels, Nae Ionescu entretient la verve nihiliste prônant avant tout le « sauvetage » de l'individu par l'action, mettant principalement l'accent sur l'idée de dynamisme. « L'individu » doit ainsi, être « délivré ».

La pensée brillante de toute une génération était ainsi altérée par la nouvelle doctrine nihiliste, qui légitime l'appropriation unanime d'une attitude touchant aux « principes élémentaires de l'éthique ».³⁰ Eminemment combative, cette position « belligérante » tourne rapidement dans une direction extrémiste, qui placarde la xénophobie et l'antisémitisme dans un but purement « purificateur ». Si le début fulgurant de cette nouvelle position augmente le nombre des adeptes parmi lesquels figure, entre autres, Eugène Ionesco, poussé vraisemblablement par l'idée révolutionnaire, qui anime également ses écrits critiques du *NON*, la tournure prise par la suite partage le groupement. Le déroulement de l'aventure poussé au maximum par « l'action » et par « l'expérience », aboutit à un « dérapage » tel celui que Cioran affiche dans son véhément premier essai *Sur les cimes du désespoir*, suivi par d'autres essais comme *Le livre des leurres* ou encore *La Transfiguration de la Roumanie*. Créés autour de l'idée du messianisme roumain, ses livres prêchent, à travers une multitude de paradoxes et d'aphorismes, une agressivité verbale qui suscite des visions désespérantes, angoissantes, voire bellicistes.

Une première transformation à laquelle Ionesco assiste impunément, et qui éprouve les premiers signes d'incompatibilité avec une doctrine et un groupe dont il s'éloigne au fur et à mesure que les proportions grandissent. L'esprit critique

ionescien s'écarte totalement de la résurgence de cette théorie apparentée, par la suite, au fascisme magistralement repris et transfiguré par la « rhinocérite ». Certes, la première métamorphose intellectuelle, affichée par les partisans de cette nouvelle vague, ne pouvait pas passer sans laisser des traces dans la conscience générale, empoisonnée par l'incandescence des barbaries verbales.

En ce qui concerne Eugène Ionesco, cette transfiguration ne faisait que creuser une cavité, dans laquelle le futur dramaturge cherchait désespérément un abri contre l'hostilité sociale portée au degré familial. Par ailleurs, le regard rétrospectif porté dans les années de maturité littéraire par Cioran et Eliade, sur la pertinence de leurs écrits de jeunesse, a amplement condamné les propos tenus par des esprits emportés, au nom d'une idéologie qui a divagué dans l'extrême. Ionesco lui-même explique dans la préface du *NON* son attitude critique centrée essentiellement sur « des auteurs et un monde qui n'avaient que les vicissitudes de tous les gens de lettres et de toute littérature ».

Mircea Vulcănescu saluait la publication de *NON* – dont il appréciait la texture originale et la sincérité tragique – et la présence insolite de son jeune auteur « timide », à crocs taillants, dans une chronique que nous avons citée, à plusieurs reprises, au cours des chapitres de la première partie de ce travail. Une apparition remarquable, signée par un Ionesco qui jubile dans les sinuosités de la critique littéraire roumaine, à l'aide d'une langue roumaine qu'il manœuvre à sa guise. *NON* est autant une preuve de maturité linguistique et de fin esprit critique, que la confirmation d'une maîtrise académique incontestable de la langue roumaine.

“Cu toate aparențele de joc ușuratic și obraznic al unui om talentat, care-și îngăduie să spurce totul, sub care se prezintă eseul lui Eugen Ionescu (schisme, scăpări, farse, paradoxuri), socotesc volumul intitulat *NU* drept o carte extrem de serioasă a unui mare timid. Și orice surâs m-ar întâmpina din partea membrilor juriului, îndrăznesc să afirm că *NU* este cel mai serios dintre eseurile prezentate acestuia spre cercetare și singura carte tragică din cele pe care le-am cetit în manuscris. Puține pagini din literatura lumii întregi ating nivelul unora din paginile celui de al doilea intermezzo, sub raportul lucidității, adâncimii, amărăciunii și stringenței.”³¹

Une « position spirituelle », identique à celle que Cioran montre dans les pages de son caustique *Sur les cimes du désespoir*, détermine Vulcănescu à consolider l'approche littéraire négativiste des deux roumains et à affirmer également que la

jeune génération est guidée par un scepticisme inspiré par la « constatation lucide de la relativité de choses » et également par « la nécessité des valeurs absolues reconnues comme humainement inaccessible ». ³²

Cet essai dépasse, par sa maturité et par sa complexité, l'écriture française théâtrale. Première manifestation du talent indéniable de Ionesco, cette tentative construite autour de la négation, révèle une tentative critique qu'aucune autre approche esthétique ne peut égaler en style et en puissance. Si le style cioranien s'est poursuivi dans une constance indépendante du changement linguistique, celui ionescien marque une coupure formelle dans son écriture avec le passage au français. Les entreprises linguistiques développées par les deux écrivains roumains diffèrent à la fois par la forme et par le fond. Ionesco a prouvé ses capacités d'adaptation d'une langue à l'autre avec une facilité immanente à son bilinguisme. Quant à Cioran, ses efforts afin d'atteindre le niveau de français qui l'a indéniablement lancé sur la scène littéraire internationale ont été le fruit d'une persévérance admirable.

Entouré par des tranchées, qui constituent le véritable refuge dans lequel il s'isole, Ionesco arbore dans ses pièces une authenticité typique, qui retrace le chemin parcouru dans sa jeunesse, troublée par l'abondance nihiliste. Tout au long de sa jeunesse, Ionesco multiplie ses expériences extatiques, inspirées par une illumination intense. La littérature se transforme au long des années de jeunesse en un véritable refuge spirituel contre les vicissitudes intérieures traversées. La direction négativiste que son œuvre de début prend s'inscrit effectivement dans la direction prise par l'ensemble de la jeune génération. Cependant, elle exprime et résume une révolte intérieure, manifestation d'un « esprit en colère ». La « lumière » dont Ionesco fait l'expérience vient transpercer le mur invisible et palpable, à la fois, dont le jeune esprit furibond s'entoure. Ainsi, une permanente surprise générale à l'égard d'un monde intérieur insolite, révèle-t-elle un sentiment de béatitude, que la mémoire affective s'efforce de recréer, à travers des images qui rappellent la dimension insolite dans laquelle se perd le héros du roman *Le Solitaire*. A cet égard, Ionesco notait: « Autrefois lorsque j'étais adolescent, et encore un peu plus tard, l'étonnement faisait naître l'euphorie. J'essaye, une fois de plus, de décrire cet état d'esprit, cet événement. Je me trouvais dans une petite ville de province, je devais avoir près de dix-huit ans. C'était une journée lumineuse, un peu avant midi. Une journée de juin, début de juin. Je me promenais devant les maisons basses et toutes blanches de la petite ville. Ce qui se passa fut tout à fait inattendu. Une transformation subite de la

ville. Tout devenait à la fois profondément réel et profondément irréel. C'était bien cela: l'irréalité mêlée à la réalité, les deux s'imbriquant étroitement, indissolublement. Les maisons devenaient plus blanches encore, très propres. Quelque chose tout à fait neuf dans la lumière, virginal dans la lumière, un monde inconnu et qu'il me semblait connaître éternellement. Un monde que la lumière dissolvait et qu'elle reconstituait. Une joie débordante surgissait de mes profondeurs, chaude et comme lumineuse elle aussi, une présence absolue, une présence ; je me suis dit que cela était la « vérité », sans savoir comment définir cette vérité »³³.

La « vérité » ainsi découverte sera l'antidote efficace contre l'épouvante et la crainte qui envahissent le présent: « Je me suis encore dit que si cet événement avait surgi, puisque j'avais vécu cela, puisque je savais tout, tout en ignorant ce que je savais, plus jamais je ne serais malheureux car j'apprenais que l'on ne mourrait pas. Je n'avais plus qu'à me souvenir de ces instants pour vaincre tout souci et toute angoisse futurs. J'avais eu la révélation de l'essentiel, le reste était inessentiel »³⁴.

L'activité littéraire roumaine menée par Ionesco dans les années bucarestoisées dépasse largement l'ensemble des publications roumaines anthumes ou posthumes, comme le signale³⁵ également l'essayiste et critique roumaine Marta Petreu, auteur de plusieurs études consacrées au dramaturge et à la problématique issue de sa double identité, dont le minutieux *Ionescu în țara tatălui*.³⁶ Ses efforts s'ajoutent à ceux de nombreux exégètes roumains qui ont consacré de nombreuses études critiques à l'œuvre ionescienne.

A travers sa double identité, avec ses « deux jeunesses » et ses deux existences concomitantes, Ionesco a cherché et trouvé avec succès ce refuge indispensable à son bien être. La littérature n'est pas seulement une solution échappatoire à un malaise intérieur généralisé, elle devient une raison d'être, la seule cible spirituelle, seul moyen d'évasion d'un monde clos. A travers la littérature, le théâtre, les lettres se transforment en armes de combat, les seules capables à percer les esprits et à les marquer incontestablement, mais également à les faire réagir.

¹ William Shakespeare, *Troile et Cresside*, 1601, traduction Leyris.

² Pablo Picasso, conversation avec E. Tériade, in *l'Intransigeant*, 15 juin 1932.

³ Eugène Ionesco, *Antidotes*, ed. cit., p. 316.

⁴ *Ibid.*, p. 314-315.

⁵ *Ibid.*, p. 334.

⁶ *Ibid.*, p. 325.

⁷ *Ibid.*, *Un homme en question*, ed. cit., p. 25.

⁸ Eugène Ionesco, *Délire à deux*, *Théâtre complet*, ed. cit., p. 641-643.

⁹ Emmanuel Jacquart, *Le théâtre de dérision*, *Beckett, Ionesco, Adamov*, Editions Gallimard, 1998. Voir le chapitre « Ionesco et ses personnages », p. 105-112.

¹⁰ *Elégies pour êtres minuscules*. Dans la traduction de *NON*, Marie-France Ionesco opte pour la variante *Elégies pour petits êtres*, p. 18.

¹¹ *Bulletins du perroquet*.

¹² *Le Temps*.

¹³ Eugen Simion dans la préface du *NON* d'Eugène Ionesco; traduction par Marie-France Ionesco, p. 19.

¹⁴ Constantin Noica, introduction au recueil philosophique de Mircea Vulcănescu, *Dimensiunea românească a existenței*, (*La Dimension roumaine de l'existence*) « Pentru o nouă spiritualitate filosofică » (« Pour une nouvelle spiritualité philosophique »), Editura Eminescu, Bucarest, 1996.

“Personne s’est réjoui comme lui de « Criterion », le groupement de la jeune génération, prédestiné à durer uniquement deux ans. Tout ce qui y était fait était chose faite à laquelle s’ajoute Mircea Vulcănescu. Ses commentaires, pendant les heures passées au café, après des réunions et des conférences, étaient, à chaque fois, plus intéressants que ce qu’on y avait fait. En fait, c’était comme une nouvelle symposium, tenu par Mircea à lui seul, avec ses voix plutôt superposées comme sur les registres d’une orgue. Mais, bien qu’il pût, à lui seul, constituer et tenir une symposium, il ne se pressait pas de prendre partie active à toutes. [...] C’était le cœur et le soutien dans le groupement qui se nommait “jeune génération”, quoiqu’il se manifestât le moins souvent en public. Si Mircea Eliade était considéré le “chef” de la génération (bien avant son abdication de la pure culture et la perte dans le démembrement politique), Mircea Vulcănescu était celui qui la légitimait en profondeur, tout comme il l’avait fait dans la conférence sur la jeune génération, tenue en tant que porte-parole de celle-ci, avec Mihail Manoilescu, l’homme politique mûr et désireux peut-être de l’annexer politiquement. [...] Nous l’aurions unanimement choisi pour nous représenter non seulement devant les nouvelles générations ou devant les étrangers, mais devant n’importe quelle instance et devant le Grand Etranger. Tout en pensant choisir Goethe en tant que représentant, la figure de Mircea Vulcănescu allait également passer par ma tête, en tant que Noe des temps présents, devant le bon Dieu. Il avait quelque chose de Noe en lui. Il aurait su comment remplir une arche.”

¹⁵ *NON*.

¹⁶ *Mathesis ou les joies simples*.

¹⁷ *Sur les cimes du désespoir*.

¹⁸ A cet égard, Liiceanu, dans le *Journal de Păltiniș 1977-1981*, se substitue à la voix de Noica qui se rappelle des premiers contacts avec Cioran:

“Ils se sont connus une fois leur licence terminée quand tous deux obtinrent une bourse de deux mois à Genève. Ils partageaient la même chambre et Noica qui, à l’époque, ne connaissait vraiment à fond que Kant, s’est trouvé confronté, à travers Cioran, à un univers culturel beaucoup plus vaste. « A Genève, je me suis rendu que, connaissant Calvin, il voyait la ville avec un regard culturel qui, à moi, me faisait défaut. Il avait emprunté une voie différente de la mienne en philosophie, il pratiquait la lecture des commentateurs allemands du XIXe siècle, fort ennuyeux, et s’initiait à la philosophie de la culture. C’est de là qui lui est venu ce dégoût précoce de la philosophie classique. »”, ed. cit., p. 27, traduction du roumain par Marie-France Ionesco.

Le jeune Ionesco, naviguant triomphant au bord d'une langue roumaine qui était désormais la sienne, reste réfractaire, sentiment qu'il traînera tout au long de sa vie, à tout ce qui était roumain, à tout ce qui touchait « à la roumanité », la fin des années 1930, et surtout le début des années 1940, ayant été vécus comme une longue et dure bataille pour un retour définitif en France.

¹⁹ *L'existence tragique*.

²⁰ *Le Négativisme de la jeune génération*.

²¹ Constantin Noica, introduction au recueil philosophique de Mircea Vulcănescu, *Dimensiunea românească a existenței*, (*La Dimension roumaine de l'existence*) « Pentru o nouă spiritualitate filosofică » (« Pour une nouvelle spiritualité philosophique »), ed. cit.

“C’était lui le premier à avoir embrassé Emil Cioran avec *Sur les cimes du désespoir*, ayant l’intuition de l’extraordinaire promission du jeune transylvain de 21 ans, qui traînait son existence dans des foyers d’étudiants et essayait d’ébranler les fondations du monde du bon Dieu. Par ailleurs, c’était toujours Cioran qui s’avérait être le meilleur partenaire de discussions dans les cafés. Eugen Ionescu, qui était sur le point de ne pas recevoir le prix de jeunes écrivains, car les « bienpensants » s’y opposaient, c’était lui qui l’a soutenu et expliqué tellement bien, dans un mémorandum, qu’on lui accordât le prix.”

²² Eugène Ionesco dans *NON*, p. 277.

²³ *Ibid.*, *NON*, ed. cit., p. 272.

²⁴ *Ibid.*, *Journal en miettes*, ed. cit., p. 189.

²⁵ *Ibid.*, *NON*, ed. cit., p. 171.

²⁶ *Ibid.*, *La Quête Intermittente*, ed. cit., p. 154.

²⁷ Eugène Ionesco, *EU/MOI*, édition établie et annotée par Mariana Vartic, Editions Echinoc, Cluj, 1990, p. 38. L’édition citée regroupe la quasi-totalité des articles, des chroniques, des essais, que Ionesco a publiés en Roumanie, dans la période 1927-1938. Le texte reproduit avait paru dans la revue *Discobolul* (*Le Discobole*), nr. 7-8, avril 1933, p. 5.

“Je me cogne aux limites, aux murs de ma propre raison. Je n’ai pas le droit d’interpréter ce que je ne vois pas et de lui emprunter l’ordre ou le désordre d’ici. Je me livre, je m’abandonne dans les bras de ceux au-delà, qui nous entourent de partout. Je me fie. En tout cas – par ailleurs – nous sommes abandonnés à eux. Nous sommes leurs marionnettes. Je commence à aimer, sans y voir, ceux d’au-delà. Tout est une boîte fermée : quelqu’un la tient dans sa main. J’accepte mon état de marionnette. J’accepte mon ridicule. J’accepte le ridicule métaphysique de mon état humain. Je comprends parfaitement que je suis puni. On ne pourrait rien comprendre autrement. Je comprends très bien que je mérite cette punition. C’est pour cela que je me sens en erreur dans la boîte ; c’est pour cela que je suis triste, c’est pour cela que j’ai honte ; c’est pour cela que toutes mes joies sont fausses et ont un goût amère, c’est pour cela que je tend mes bras...”

²⁸ *Ibid.*, p. 177.

“J’ai fait un long voyage. Depuis que je suis revenu dans ce bourg sale de province, je me lève, les matins, avec une nausée amère, comme un homme se réveillant dans une prison après s’être imaginé libre. La sensation insupportable qu’on ne pas vivre ici ; que je suis en prison, que je m’étouffe ! Et je ne veux pas m’y habituer. Je ne veux pas m’y plaire. Je préfère être assis sur de la braise. Autrement, ce serait un passage définitif et irrémédiable vers la médiocrité ! Je ne peux pas oublier, quoique difficile à croire, qu’il existe un monde supérieur à celui dans lequel je vis ; une zone supérieure d’humanité. Je dois faire n’importe quoi afin d’y accéder.”

²⁹ Eugène Ionesco dans *Un homme en question*, ed. cit., p. 25.

³⁰ Ovid.S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, (*La littérature roumaine pendant l’entre-deux-guerres*), vol. I, Editura Minerva, Bucaresti, 1972, p. 106.

³¹ Mircea Vulcănescu, *Dimensiunea românească a existenței*, (*La Dimension roumaine de l'existence*) « Chipuri spirituale românești – Pentru Eugen Ionescu » (« Portraits spirituels roumains – Pour Eugen Ionescu »), ed. cit., p. 168.

“Avec toutes les apparences d'un jeu léger et insolent d'un homme talentueux, qui se permet de tout souiller, sous lesquelles se dévoile l'essai d'Eugen Ionescu (schisme, libérations, farces, paradoxes), j'apprécie le recueil intitulé *NON* comme étant un livre extrêmement sérieux d'un grand timide. Et tout sourire que je rencontrerais de la part des membres du jury, j'ose affirmer que *NON* est l'essai le plus sérieux parmi ceux soumis à l'étude et le seul livre tragique parmi ceux que j'ai lus en manuscrits. Peu de pages dans la littérature du monde entier atteignent le niveau de certaines pages du deuxième intermezzo, en termes de lucidité, de profondeur, d'amertume et d'impérieux.”

³² *Ibid.*

³³ Eugène Ionesco *Journal en miettes*, ed. cit., p. 99.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Voir l'article de Marta Petreu, « Pornind de la Ionescu », dans la revue *Apostrof*, XXI, N°5, 2010.

³⁶ Marta Petreu, *Ionescu în țara tatălui, (Ionesco au pays du père)*, ed. cit.

3. La femme, le confident, l'amant et le compagnon d'une vie: Rodica Burileanu Ionesco

L'amour est une agitation éveillée, vive et gaie [...] Elle n'est nuisible qu'aux fols.¹

La force suprême de l'art et de l'amour est de nous contraindre à vouloir épuisier en eux l'inépuisable.²

Ce qu'il y a d'ennuyeux dans l'amour, c'est que c'est un crime où l'on ne peut pas se passer d'un complice.³

L'existence pourrait-elle être imaginable, pourrait-elle être conçue sans la présence impérative d'une dualité physique, sans cet être auquel le hasard, le destin, ou tant d'autres éléments arbitraires nous lient, nous confrontent sous une forme fusionnelle où se confondent angoisses, amour, solitude, souffrances, déchirements? Que serions-nous, ou plutôt serions-nous vraiment, existerions-nous sans nos âmes sœur, sans ces témoignages qui s'identifient à nous, qui respirent au même rythme que nous, qui souffrent avec nous, qui subissent les mêmes peines et surmontent les mêmes fardeaux, ces « Pénélopes » qui s'agrippent à nous et ne nous quittent plus ?

Sommes-nous les spectateurs d'une osmose absolue, d'une complicité étouffante entre l'artiste et sa muse, inspiratrice, instigatrice dans une fusion parfaite qui enfante une soumission de l'un envers l'autre ? Pensons à Rodin, par exemple. Aurait-on saisi autant d'intensité dans son œuvre sans la présence de la jeune Camille Claudel ? Quelle signification auraient les gestes désespérés d'un maître envers son disciple, devenue sa muse, gestes pétrifiés sous la forme d'une sculpture réduite à un simple message d'amour, « L'éternelle idole »⁴ ? Toute la puissance intérieure est ici soumise à une dévastatrice force de démarche artistique. Il s'agit d'une synergie parfaite dans laquelle la personnalité de l'artiste est accablée par la candeur et l'ingénuité d'une muse, d'un modèle devenu générateur, inspirateur et instigateur.

Pensons également à son disciple et au compatriote de Ionesco, Constantin Brâncuși. Certes, faire partie de l'épicentre de la modernité et de l'art signifiait respirer et créer dans un Paris plus flamboyant que jamais. Pourtant ce n'était pas la seule condition pour que Brâncuși atteigne la gloire que ses œuvres lui ont permis de

connaître. Ce qui les a inspirées sont, avant tout, ses modèles, les muses qui ont également été ses confidentes, ses amies, ses maîtresses. Aurait-on pu contempler la « simplicité profonde » de *La Muse endormie*, sans l'apparition de la baronne Renée Irana Franchon lors des débuts parisiens de Brâncuși? Qu'en aurait-il été de la suite des bustes, intitulée – chose rare concernant ses sculptures qui dissimulaient parfaitement le nom des muses – *Mlle Pogany*, inspirée par cette mystérieuse présence féminine en la personne de l'hongroise Margit Pogany? Nul doute ne plane sur le fait que cette relation mélangeait à la fois l'admiration profonde de Margit Pogany pour Brâncuși et son amitié avec le sculpteur tout en dissimulant un sentiment amoureux, comme Doïna Lemny le remarque dans son travail dédié à la vie du sculpteur⁵.

Pensons aussi à Salvador Dali. Il s'auto intitulait modestement, mais de manière très juste dans son autobiographie comme le « Le sauveur venu libérer la peinture du néant de l'art moderne »⁶. Cela témoigne d'une sincérité évidente contrastant avec un manque de modestie ineffable. Dali a subi l'influence d'une seule figure féminine, Gala Galadiva⁷, érigée, elle aussi au rang de génie: « Un seul être a atteint un plan de vie dont l'image soit comparable aux sereines perfections de la Renaissance. Cet être c'est Gala, ma femme, que j'ai eu le bonheur miraculeux de choisir. Ses attitudes fugaces, ses expressions sont une autre *Neuvième Symphonie* et reflètent les contours architectoniques d'une âme parfaite, cristallisée au rivage même de la chair, à fleur de peau, dans l'écume marine des hiérarchies de sa propre vie. Classifiées et clarifiées par les plus délicats souffles des sentiments, ces attitudes et ces expressions se matérialisent et s'ordonnent en une impeccable architecture de chair et d'os ». Toujours la même question qui tourmente l'esprit: l'existence de Dali aurait-elle eu la même signification imprégnée du même génie novateur sans la présence de Gala Eluard?

Pendant toute sa vie, Ionesco a partagé ses angoisses avec ses deux êtres, les plus chers, d'abord sa femme, qui est devenue dès le premier instant qui suivra leur rencontre et jusqu'à sa mort son ombre, et ensuite sa fille, Marie-France, qui restera, au grand regret de son père, pendant trop longtemps dans l'ombre de la figure parentale⁸, à laquelle elle s'est identifiée, qui l'a inspirée, mais également protégée derrière un bouclier impénétrable! C'est sans équivoque la source d'une autre obsession qui hante Ionesco, la crainte de ne pas pouvoir assurer l'avenir financier et

professionnel de sa fille, beaucoup trop dépendante non seulement du père, mais également d'une mère trop tolérante.

L'apparition d'un modèle féminin ou masculin dans la vie d'un artiste est capable d'immerger ce dernier dans les profondeurs d'un univers unique, qui brise l'aura mythique d'une source créatrice, tout en la réduisant à la soumission totale. Certes, le modèle, l'être qui accompagne l'artiste dans les « ténèbres de la création » n'est pas foncièrement le générateur de la force inspiratrice, il peut être à la fois équilibre et incertitude, confiance et angoisse, calme et incandescence.

Ainsi, poussé par un donjuanisme dévorant, Picasso se dévoile à son public à travers les présences féminines qui ont partagé sa vie, influencé son style, rempli ses joies et ses souffrances. Lorsque la muse prend les contours d'une présence permanente, d'une drogue nécessaire à la création, elle devient également la force unique, la seule capable de tempérer le chaos intérieur qui ravage l'artiste. Ionesco ne se nourrit pas de l'éphémère psychique et physique, mais d'un équilibre qu'une seule présence est capable de lui fournir. Cette présence est bien celle de sa femme qui prend, à travers les étapes de la vie qu'ils traversent ensemble, les masques successifs du confident, de l'amant, de l'épouse.

L'impressionnisme aurait-il connu les secrets d'un Monet, aurait-on pu pénétrer dans l'univers du peintre, plonger dans son alchimie sans l'influence que son modèle, Camille Doncieux⁹, plus tard sa femme, aura exercée sur lui ? Ses nymphéas auraient-elle été aussi chargées de couleurs, aussi vivantes sans le souffle d'une âme sœur qui ressource l'artiste allant jusqu'à se substituer au pinceau ?

De nombreuses conquêtes féminines ont servi de modèle à Picasso, et se sont métamorphosées en épouses au fil des années: Fernande Olivier¹⁰, qui entame la « période rose », beauté plantureuse qui saisit le quotidien du peintre vers le début du vingtième siècle, Jacqueline Roque¹¹ qui nous dévoile la série des nus la plus érotique de l'œuvre de Picasso, l'exotique méditerranéen étant accentué par des contours simples, Eva Gouel¹² qui inspira au peintre la nature morte cubiste transgressée dans la forme d'une guitare, Marie-Thérèse Walter¹³, qui prendra la forme d'un vrai caléidoscope de courbes et de couleurs, Olga Khokhlova¹⁴, qui marque le retour vers une peinture classique réduite ensuite à une série de caricatures ridiculisant son épouse par des formes grimaçantes, l'énigmatique Françoise Gilot¹⁵ quintessence d'harmonie et de grâce, une vraie illumination pour Picasso qui l'a pérennisée sous l'arche dichotomique de la femme-fleur. Toutes ces présences tumultueuses ne

peuvent nous empêcher de remarquer l'aisance avec laquelle elles engendrent une beauté qui à la fois inspire et « détruit » l'artiste pour le réduire à une forme insignifiante de violence exprimée sur la toile. Cette violence, chez Ionesco, n'est pas le fruit d'un perpétuel donjuanisme nourri par un égoïsme sentimental profond, mais l'impact d'une rupture familiale qui surgit à un très jeune âge et qui est comblée par une attention et un dévouement exemplaires que Rodica Burileanu commence à lui porter à partir de la fin des années 1920. L'année 1928 marque une étape essentielle dans la vie de Ionesco. Il fait la connaissance de Cioran, de Mircea Eliade, mais surtout de celle qui n'allait plus le quitter jusqu'au dernier souffle, Rodica Burileanu, cette « petite » issue d'une grande famille de diplomates bucarestois. C'est toujours à la même époque que Ionesco découvre les vraies pulsions de l'amour, les profondeurs d'une relation, d'une passion qui voit s'émerger une interrogation: cette passion rend-elle vraiment l'esprit ionescien plus créatif? La candeur de Rodica aurait-elle engendré l'addiction physique et spirituelle éprouvée par le dramaturge, indispensable à sa création? S'agissait-il bien du même mystère auquel cet être fascinant s'identifiait et dont témoignaient également les mystérieuses présences féminines du paradis terrestre que Gauguin avait imaginé en Polynésie?¹⁶

Ce mystère érotique indispensable à l'acte créateur se reflète pleinement dans ce rapport direct entre la cause finale (*le telos*) et la cause matérielle, la contraction entre la matière et la forme (*le sunolon*). D'un point de vue psychanalytique, chez Ionesco, l'œuvre n'est pas seulement le résultat direct généré par la transformation de la libido en matière s'adressant au public sous des formes diverses, (dans son cas l'écriture à travers le livre) mais l'empreinte de la pulsion sexuelle libérée, métamorphosée en une angoisse permanente manifestée à la fois intérieurement et extérieurement¹⁷. L'éloignement temporaire de sa mère pendant l'enfance, suivi plus tard par la séparation quasi totale d'une figure maternelle de moins en moins présente dans la vie de Ionesco est comblé par une substitution féminine devenue absolue. La femme aimée devient progressivement l'épouse, dans un processus de « passation » filiale dans laquelle elle détient un double rôle: celui de la mère et celui de la femme. La domination féminine maternelle se poursuit à travers la domination de l'épouse. Cette évolution prend la dimension d'un rituel que Ionesco décrit amplement à plusieurs reprises et que nous citons également: « Lorsque après lui avoir dit que j'allais me marier, ma mère alla chez ma fiancée et quand celle-ci lui ouvrit la porte, ma mère la regarda un instant, bien que la connaissant et depuis assez longtemps,

comme si elle avait, en face d'elle, une autre personne; elle la regardait avec d'autres yeux, comme lorsqu'on contemple un paysage d'un autre point de vue, ce qui le fait apparaître différent: une amie, fille d'une amie, mais une étrangère, devenait, d'une façon inattendue, la parente la plus proche, quelqu'un comme sa fille, quelqu'un comme un autre moi-même, quelqu'un aussi comme un autre elle-même, quelqu'un qu'elle attendait depuis toujours, qu'elle pressentait, qu'elle ne reconnaissait pas et, à la fois, qu'il lui semblait connaître depuis le commencement des temps: la personne désignée, depuis toujours, par le destin, à la fois imposée et choisie. C'était la princesse, son héritière, qui allait bientôt devenir la reine à sa place. [...] C'était une communication muette, une sorte de rituel bref qu'elles redécouvraient spontanément et qui devait leur être transmis depuis des siècles: c'était une sorte de passation des pouvoirs. A ce moment ma mère cédait sa place et me cédait aussi à ma femme."¹⁸

Nous retrouvons la scène de cette « passation des pouvoirs » notamment dans la pièce *L'Homme aux valises*, tableau psychanalytique qui retrace les luttes intérieures d'une jeunesse marquée par des querelles interminables entre les parents du dramaturge, partagé à jamais entre les deux figures parentales. La descente onirique et initiatique que Ionesco se propose d'étudier à travers *L'Homme aux valises* dévoile le chemin escarpé que l'auteur a parcouru lui-même. Ainsi, l'échange de paroles entre le jeune homme et la vieille femme dans la deuxième scène de la pièce rappelle les moments chargés autour de cette rencontre entre la mère de l'auteur et sa future femme, les échanges pesants des regards, moments évoqués également dans ses journaux. A travers la voix de la vieille femme dans *L'Homme aux valises* résonnent le désespoir et la présence reconfortante d'une mère qui a été guidée par l'abnégation et par la dévotion: « je te le confie; maintenant c'est toi qui vas le prendre en charge; tu l'aimeras; cela ne sera pas toujours facile; je sais que tu feras tout ce qu'il faut. [...] Cela ne sera pas facile; il n'est toujours pas facile »!¹⁹

Le lien maternel profond constamment renforcé par une absence quasiment totale de relation paternelle est inconsciemment prolongé par le lien instauré par l'arrivée de cette « future mère », celle qui allait unir son destin à l'enfant-adulte, à travers la cérémonie sacrée du mariage. Au-delà de sa relation avec Rodica, Ionesco retrouve un réconfort affectif et spirituel absolu auprès de la famille Burileanu, véritable modèle familial pour le jeune futur dramaturge:

“Ma mère me confia à ma femme, qui me prit en charge et qui est devenue, par la suite, mon seul parent, plus mère que ma mère, ma sœur, une

fiancée perpétuelle, mon enfant et mon compagnon de combat. Je suis sûr que cela se fit ainsi, je suis convaincu que ma femme qui me prit en charge n'a jamais pu ou voulu se décharger de moi et que ce lien n'a jamais pu être rompu parce que l'engagement sacré a joué.²⁰

Le retour de Ionesco dans la Roumanie des « années folles » est marqué par un seul aspect foncièrement positif. Parmi toutes les rencontres qu'il a pu faire en Roumanie, celle de sa future femme a été vécue non seulement comme un contrepoids à la vie familiale offerte par son père, dépourvue de toute normalité, de laquelle Ionesco commençait à se détacher avec le commencement de sa vie d'étudiant, mais surtout comme l'acquisition de « sa moitié », son allié dans un climat hostile. Les troubles familiaux s'ajoutent aux troubles sociaux, à un âge où le besoin d'un modèle spirituel était fondamental pour l'avenir d'un esprit jeune. Les premiers modèles sont inconsciemment incarnés par les professeurs, spirituellement « corrompus » eux aussi par la même maladie idéologique collective: « A Bucarest la déchirure était là. Je me sentais de plus en plus seul. Nous étions un certain nombre de gens à ne pas vouloir accepter les slogans, les idéologies qui nous assaillaient. Il était très difficile de résister, non pas sur le plan de l'action politique (ce qui aurait été très difficile évidemment), mais aussi sur le simple plan d'une résistance morale et intellectuelle, même silencieuse, parce que lorsque vous avez vingt ans, que vous avez des professeurs qui vous font des théories et des exposés scientifiques ou pseudo-scientifiques, que vous avez les journaux, que vous avez toute une ambiance, des doctrines, tout un mouvement contre vous, il est vraiment très dur de résister, c'est-à-dire de ne pas se laisser convaincre; heureusement, ma femme m'a beaucoup aidé.²¹

Nous avons comparé cette complicité féminine, telle que Ionesco nous la décrit, acte qui a le caractère d'un véritable rituel précédant le mariage, à la vision purement mutualiste que Montaigne nous offre sur « l'alliance pour la vie ». Montaigne crayonne une idée du mariage, d'une même « passation des pouvoirs », en insistant sur le caractère mutuel du mariage, fortement appuyé sur l'amitié, sur la nécessité d'une postérité intrinsèque à l'idée du couple:

“On ne se marie pas pour soi, quoi qu'on dise: on se marie autant ou plus, pour sa postérité, pour sa famille: l'usage et l'intérêt du mariage touche notre race, bien loin par-delà nous. [...] Un bon mariage, s'il en est, refuse la compagnie et conditions de l'amour: il tâche de représenter celles de l'amitié.

C'est une douce société de vie, pleine de constance, de confiance, et d'un nombre infini d'utiles et solides offices, et obligations mutuelles.²²

Ionesco écrit son journal principalement dans les années 1980, à peu près à l'époque où il retrouve son refuge métaphysique dans la peinture. Ce journal est dédié à celles qui ont veillé sur ses angoisses, mais qui ont également partagé le succès littéraire tant détesté et autant répudié plus tard par Ionesco: Rodica et Marie-France. Il se dévoile ainsi à travers des bribes, des pensées perdues, des craintes difficilement acceptées et portées: « n'est-ce pas, petite, ma petite Rodica, n'est-ce pas, mon bijou, n'est-ce pas, toi, ma sauvegarde, ma défense, mon bouclier, île d'être entourée par le chaos du rien; mais toi, toi, si fragile, si démunie, unique bouclier, tu élèves des murailles, pour nous, les assiégés pas les assauts du néant »...²³

L'angoisse exprimée d'une façon ravagée par une Dora Maar²⁴ sculptée et peinte sous différentes facettes pourrait être opposée au calme désarmant d'une Rodica dont Ionesco se sert afin d'apaiser toujours la même angoisse dévorante, obsession durable qui s'intensifie au fil des années.

L'existence de Ionesco se partage sans équivoque entre les deux étapes essentielles de sa vie qui représentent ses deux identités, la jeunesse roumaine et l'accomplissement français, traversées inévitablement par sa compagne, dès leur première rencontre dans un Bucarest en pleine effervescence culturelle, jusqu'à l'inéluctable fin, à laquelle Ionesco « s'échappe » en premier, assouvissant les affres les plus pesantes de ses dernières années: l'insupportable crainte de survivre à sa femme.

Ionesco traverse dans les années 1970-1980 une période « d'accalmie » théâtrale, accentuée par des moments de dépression qui l'empêchent de trouver une cohésion nécessaire à la création. Néanmoins, son activité littéraire n'est pas pour autant réduite uniquement aux moments de lucidité consignés dans ses récits autobiographiques. Ces années seront également marquées par de nombreuses interviews que le dramaturge donne à des critiques littéraires. Ce sont des confidences issues d'une ténébreuse psychanalyse que le dramaturge effectue sur lui-même. Toujours son journal intime, qui lui sert également de compte-rendu envers lui-même, toujours cette facilité à se confesser sur la feuille immaculée, toujours ce besoin ineffable, cette dépendance terrible de sa compagne, que les moments de plus en plus difficiles de la vieillesse rendent indispensable. Même dans les tâches les plus banales

du quotidien, la présence de sa femme apparaît comme une nécessité encore plus réelle, accentuée vraisemblablement par l'incertitude devant la vieillesse omniprésente. Il ressort davantage le rôle de la femme sacrifiée, dévouée aveuglement à la personne dont elle partage le quotidien. Serait-ce aussi un lien permanent qui attache inconsciemment et interminablement Ionesco au pays de son père? Peut-être, bien que sa femme fasse partie d'un quotidien devenu depuis longtemps français: « Rodica me dit qu'elle ne s'occupe et ne se préoccupe que de moi: mes lettres, mes impôts, la secrétaire, les réparations de l'appartement, les réparations à notre maison de campagne; de ce que j'écris, de ce que je publie; des repas; de ma personne qu'elle doit soigner à fond, alors qu'elle souffre elle-même de ses rhumatismes, de l'inconfort physique; [...] mais elle sait que je ne puis vivre sans elle, que je ne puis me passer d'elle, que j'ai d'elle absolument besoin, matériellement et moralement, (même la nuit je me couche dans son lit, car sa présence toute proche, sa chaleur, sa respiration calment mes angoisses) ». ²⁵

Inébranlablement attaché à la figure maternelle, inconsciemment poussé vers un enfermement causé par la relation hostile avec un père qui incarnait le fruit d'un opportunisme dévorant et d'une perfidie hors limite, le jeune Ionesco se sauve du côté maternel, Thérèse Ionescu, née Ipcar. Rapidement sa mère occupe à la fois le rôle du père et celui de la mère.

Les témoignages des amis proches, toujours présents dans la vie du couple Ionesco, dès les premières évasions estudiantines nocturnes, les premières rébellions nourries par des orgueils bien définis et des vanités percutantes, qui suivent inlassablement l'intimité d'un saltimbanque à la triste figure et de sa « petite Rodica » nous décrivent avec minutie des détails souvent surprenants d'un quotidien annonciateur du futur couple. La physionomie de Rodica, facilement comparable à celle d'une présence asiatique suscite l'étonnement d'Arşavir Acterian, l'inséparable ami de la jeunesse ionescienne. La présence exotique de la future femme de Ionesco parmi les jeunes intellectuels proche du couple provoquait une joie insolite, inhérente à cette apparence féminine séraphique. Son aspect asiatique avait d'ailleurs attiré à Rodica des nombreuses comparaisons et confusions relatives à une ressemblance évidente avec une physionomie nipponne toujours réjouissante, typique au jeu scénique des pièces ionesciennes, où la confusion physique prête ses gants au néant métaphysique:

“Mai târziu, aproape în fiecare zi, ne vedeam la Rodica Burileanu, pe Strada Progresului, pe lângă Piața Kogălniceanu și Cișmigiu. Pe Rodica, fiica gazetarului Burileanu, am cunoscut-o la Facultatea de Drept, unde eram colegi. Micuță și deșteaptă, Rodica te cucerea și prin infățișarea ei aidoma unei păpuși japoneze de porțelan, cu ochi și cap leit de niponă. Curând, ea a devenit soția lui Eugen Ionescu.”²⁶

Celle qui avait trouvé dans un banal jeu linguistique intitulé « anglais sans professeur » une pièce de théâtre qui allait rompre avec toute formule, avec tout mécanisme théâtral, Monica Lovinescu, nous dévoile un Ionesco rebelle, portrait amorcé par Ionesco même, lors des ses entretiens avec quelques uns des représentants de la « jeune génération ». Le dramaturge dresse ici le portrait d’un jeune rebelle tourmenté par les furies métaphysiques de l’époque bucarestoise, par les excès de négativisme. Son propre portrait – puisqu’il s’agit du portrait que Ionesco fait de lui même – annonçait déjà une figure anarchiste, telle que les pages de son essai de début nous le montrent:

“Da, era un tânăr [E.I.] care își sfășia prietenii, și le sfășia din orgoliu și din oarece vanitate, că trebuie să recunosc, am avut-o și eu – cine n-are vanitate printre scriitori? – și eram un tânăr care umblam pe stradă nebărbierit, care aveam un guler cu cravata ruptă, care făcea scandal la Mihalache Dragomirescu...care făceam toate procesele posibile și imposibile și eram un golan. Pe acest golan l-a ales Rodica, nu știu din ce motive l-a ales. Probabil că a presimțit, a simțit că nu era numai un golan.”²⁷

N’est-ce pas en quelque sorte une confession qui complète le sentiment ionescien égaré au début des années 1930, dans l’obscurité d’une rébellion née involontairement d’une poussée d’égoïsme féroce qui pourrait se traduire non seulement dans un sens littéraire, mais également dans un sens purement affectif : « je ne peux pas me dévouer, voici ma tragédie: je ne peux pas me dévouer; c’est toujours MOI que je place au cœur de mes intérêts et de mes préoccupations; je ne peux pas m’oublier, me dépasser; je ne sais pas m’abandonner, me jeter à corps et à cœur perdus ». ²⁸

De nouveau le profil de Rodica Burileanu, « ce pauvre cher petit bout de quelque chose, petit bout d’être, chargé d’inquiétude, de souffrance et d’amour »²⁹ nous dévoile un caractère à la fois pondéré et mystérieux, le seul à être capable

d'assurer l'équilibre affectif et moral constant dans lequel le couple a baigné. Ionesco n'a pas cessé de nous en faire part, même pendant les moments les plus difficiles particulièrement intrinsèques à tous les couples tombés, tout comme le couple fétiche dans *La Cantatrice chauve*, dans la « mécanique » d'un quotidien souvent épuisant. Un autre témoin proche du couple, partisan d'une intimité et d'une amitié sincères éprouvées par les besoins quotidiens dans des circonstances qui mettent à l'épreuve le côté humain, Mariana Șora, que la même bourse d'études délivrée par le Gouvernement français au couple Ionesco approchera profondément des jeunes étudiants roumains. Elle nous dessine un portrait intérieur de Rodica à travers un lien affectif puissant et dominant: « de altfel era limpede că adâncă lui dragoste pentru « Rodi » se înrădăcina, de asemenea, în nevoia sa de contrapondere, precum și în admirația față de soliditatea personalității ei care-i oferea un neasemuit sprijin moral ». ³⁰

La fidélité du couple semble être projetée dans une intemporalité limitée par les deux cycles d'une vie commune, celui roumain, celui d'une jeunesse atypique, où les soucis financiers et familiaux ont inlassablement appuyé sur le quotidien, mais également le cycle français, depuis les débuts tourmentés d'une existence précaire pleine d'obstacles, jusqu'au succès vers la popularité flagrante et la consécration notoire. Quelques traits intérieurs sont expressivement ébauchés par Mariana Șora, à un moment où la Seconde Guerre Mondiale vient d'éclater, et où Paris est sous l'occupation allemande. Accompagnée par Rodica pendant tout le trajet aventureux entre Paris et Bucarest, à travers un continent européen ravagé par les premières bombes, Mariana Șora, se souvient dans ses chroniques évoquées sous le titre d'*Une vie en morceaux* d'une figure féminine dont le comportement ne livrait aucune trace de trouble intérieur:

“Episodul voiajului în comun m-a făcut să-mi dau seama că reținerea și măsura, aceasta fericită contrapondere la exaltările și pornirile nestăvilite ale lui Eugen, porneau dintr-o fire mai rece, sau cel puțin închisă, și că toată drăgălășenia, purtarea invariabil prietenoasă, ospitalitatea, erau mai mult amabilitatea unei persoane din lumea bună, efectul bunei creșteri primite, decât căldura și prietenie reală. Reținerea pe care o crezusem dictată mai ales de tendința de a frâna manifestările excesive ale lui Eugen, și care într-adevăr l-a împiedicat de atâtea ori de a da cu bâta-n baltă, era firească, înrădăcinată într-un frumos echilibru anterior, bine păzit între altele prin păstrarea distanțelor. [...]

Extrem de feminină în acest sens, Rodica a dovedit un devotament continuu și fără sfârșit, suportând cu o răbdare angelică toanele și insuportabilitățile « geniului », susținându-l în momente de criză cu energia care tot mai izvorăște încă, mi se pare, în mod miraculos, din mica ei ființă delicată, punând umărul la greu și scoțând căruța din noroi la nevoie, dar și exercitând o permanentă și blândă tiranie. Câtă tărie ! Câtă ținută ! Jos pălăria !”³¹

Le portrait dressé par Mariana Șora situe le personnage dans la première moitié de 1940, pendant que Paris était assiégé, tout au long du voyage vers la Roumanie, dans la compagnie de Rodica Ionesco, voyage qui a abouti d’ailleurs à un séjour prolongé sur les terres roumaines et qui a marqué le début des prolongations imprévues dans le sud de la Roumanie, beaucoup trop longues et totalement imprévisibles.

Définitivement installée en France depuis un retour roumain aventureux et inespéré, la famille Ionesco subit les tribulations de l’état belligérant, le statut professionnel du dramaturge étant fragilisé par une constante et douloureuse instabilité politique. Partagé entre Marseille, Vichy et Paris, le couple Ionesco se confronte à une atmosphère professionnelle subversive au sein de la Légation Roumaine. Perpétuée par une promotion assidue des cadres diplomatiques essentiellement appuyée sur le favoritisme et sur le népotisme, l’activité culturelle menée, entre autres, par la Légation était définie par un manque de professionnalisme et d’intérêt nuisible aux intentions culturelles roumaines. Le véritable rayon de lumière qui inonde le couple d’espoir coïncidera avec la naissance de l’enfant unique du couple Ionesco, Marie-France, qui reconfortera en permanence le quotidien des « Eugènes », enchantant par sa présence tous les grands moments « roumains » dans la vie française et parisienne du couple. Sa présence innocente et assidue autour du couple parental sera sans doute la source des inquiétudes tardives ionesciennes, dévorantes à l’égard de son avenir jugé « préoccupant » par le dramaturge. Les journaux ionesciens sont inondés par les appréhensions du père sur le « sacrifice » de Marie-France qui a incontestablement dédié une grande partie de sa vie à ses parents. Dans une lettre adressée peu avant la Libération de Paris à Tudor Vianu, Ionesco décrit amplement, sous l’emprise évidente de la joie parentale, les premiers pas de sa fille, de ce « cadeau inespéré de Dieu »:

“Avem și noi o fetiță adorabilă, un cadou neașteptat de la Dumnezeu. Se numește Ana, ca mama Rodicăi, Maria Tereza, ca mama mea, și France, ca muma noastră spirituală. E o fiică a Franței. O fată mică, cea mai mică, a Franței. Are prea multe nume, însă, și nu știm cum s-o numim: provizoriu, o numim Marie-France. Dar trebuie să-i găsim încă un nume – un nume definitiv – numele « ei », nu cele date de noi. Are aproape treisprezece luni (și patru dinți). [...] Sunt un tată detestabil, prea tandru, cu inima moale – am lăsat fermitatea pe seama Rodicăi, dar, îți închipui, nu cred că o sa dea rezultate temeinice. Îmi pare bine că e fetiță. Dacă era un băiat, l-aș fi urât poate: m-aș fi simțit devenind tată (tatăl meu, care mi-e odios) și el devenind eu (care îmi sunt de asemenea odios). Dar fiind tatăl unei fetițe, e altceva. Sunt « alte date ». E o altă paternitate. Marie-France e mică de tot. Seamănă cu mine (un mine mult mai bine, retușat) și cu mama Rodicăi. Are ochii cenușii-albaștri, nasul în vânt, gene mari și pare a fi mai degrabă blondă. Sprâncenele sunt ale mele (păcat) și fruntea.”³²

Par ailleurs ne retrouve-t-on pas dans les rapports préliminaires et futurs paternels avec la fille une analogie formelle à la relation œdipienne des sexes opposés? Marie-France ne sera-t-elle pas aux yeux de son père « le sujet de tous les mystères », tel qu'il ressort de la théorie lacanienne portant sur les noms du père? N'est-ce pas « le père géniteur », n'est-ce pas son nom qui « crée la fonction du père »?³³ Le rôle joué par la présence de Marie-France auprès de la figure paternelle reste essentiel dans cette passation filiale père-fils-fille. Elle apporte et assure un équilibre vital dans sa relation avec le dramaturge par le double réconfort spirituel et physique – aux côtés de Rodica Ionesco. Cette confiance que Ionesco fait à Vianu est concluante dans les futurs rapports psychologiques père-fille. Un potentiel conflit identitaire personnel est ainsi éliminé. Marie-France Ionesco sera une présence habituelle dans le quotidien du couple, et surtout du cadre littéraire et social adjacent à ce quotidien. Inutile d'insister sur le nombre illimité de témoignages venant de la part des amis du couple – à travers des journaux intimes, entretiens, colloques etc. – faisant l'éloge de la personnalité de Marie-France Ionesco, de l'assiduité avec laquelle elle veille au quotidien de ses parents.

Nous retrouvons de nouveau l'existence roumaine qui remonte à l'époque bucarestoise de Ionesco à travers la présence du même ami dévoué au couple Ionesco, Arșavir Acterian. Cet ami étroitement uni à la génération d'intellectuels dans la période d'une jeunesse à la fois paradisiaque et terne, prend le ton d'un chroniqueur

lors des rencontres littéraires ou des fêtes auxquelles le couple Ionesco est omniprésent, brillant par leur présence insolite, leur sincérité et l'érudition intensifiée par la force de leur couple. L'apparition de Rodica Burileanu aux côtés de Ionesco, était constamment associée à celle d'une muse qui enchante et charme par son intelligence et par sa mine dégageant jovialité et sérieux, mais surtout liée à celle d'une présence fort exotique – trait physionomique qui joue en faveur d'une fausse apparence orientale – escortant inlassablement, dans l'ombre, son compagnon, celui de toute une jeunesse, de tout un parcours, de toute une vie: « Rodica B., micuță, un ghem de fetișcană inteligentă și simpatică. »³⁴ Elle est la seule, avec Ionesco, à demeurer réfractaire à toute étrangéisation idéologique, à la métamorphose humaine sous toutes ses formes, à tout changement radical qui partage la société d'avant guerre, transformant tout individu, le réduisant à son statut primaire. Quintessence de l'équilibre, Rodica assiste impunément, aux côtés de Ionesco, à la perpétuation des « transformations » subies par la plupart de leurs amis bucarestois. Cette transfiguration généralisée revient obsessionnellement, tout comme dans *Rhinocéros*: « j'ai assisté à des mutations; j'ai vu des gens se transformer, à peu près sous mes yeux; c'est comme si j'avais surpris le processus même de la métamorphose, comme si j'y avais assisté. Je les sentais d'abord devenir de plus en plus étrangers, j'ai senti comment, petit à petit, ils s'éloignaient; j'ai senti comment germaient en eux une autre âme, un autre esprit; ils perdaient leur personnalité, remplacée par une autre; ils devenaient autres ». ³⁵

Mais « la jeune demoiselle Burileanu » n'est pas réduite à la simple image de celle qui accompagne Ionesco au quotidien, elle devient la seule présence capable d'atténuer les états intérieurs traversés par Ionesco, d'alterner le double masque, celui de la tristesse et celui de la gaieté. Opposée à la femme-homme, à l'Amazone, à l'image féminine du Moyen Age, cet « agent du Satan »,³⁶ cette jeune « figurine de porcelaine » à forte ressemblance asiatique trouve son accomplissement maternel à travers le mariage. La domination évidente dans chaque couple s'inscrit du côté de l'époux si l'on prenait en considération les préceptes philosophiques anciens. Ainsi, l'agressivité de l'homme prime-t-elle sur sa prétendue supériorité sur la femme.³⁷ En proie à un amour fusionnel avec lequel elle « s'empoisonne » quotidiennement depuis la jeunesse universitaire, celle qui semble être dans une parfaite maîtrise de la balance érotique – qui maintient l'équilibre du couple – tombe, à son tour, dans une quasi dépendance étouffante. Le besoin « d'interpréter » alternativement « les rôles » qui lui

incombent et ceux qui s'y ajoutent – féminins et masculins à la fois – autour du quotidien qu'elle partage avec le dramaturge, « puise ses sources » dans un mélange de plénitude et de considération qu'elle rencontre à l'égard de la personnalité de Ionesco. Cette présence devenue obsessionnelle n'est-elle pas synonyme d'une nécessité narcissique d'amour? « Absorber celui qu'on aime », tomber en proie à une forme passive de cannibalisme – synonyme de « manger l'autre » – ne sont-ils pas justifiés, ne se retrouvent-ils pas entièrement dans le célèbre aphorisme lacanien à signification égotiste « aimer c'est essentiellement vouloir être aimé »?

A l'instar de l'ordre chronologique purement aléatoire avec lequel Ionesco note ses pensées dans son *Journal en miettes*, l'inconstance psychologico-érotique que Ionesco éprouve à l'égard de sa femme est une conséquence directe d'un besoin inexprimé de dédoublement. Autrement dit, Ionesco affiche un déséquilibre légitime inhérent à la passion aveugle et étouffante que Rodica lui voue. Le concept de « liberté amoureuse » prend une autre dimension, intimement liée à celle du couple et de la fusion. Ce refus d'indépendance, de solitude ne peut pas être compris à travers l'équilibre immanent attaché à l'idée même de ménage. Une disparité vitale à l'intérieur du ménage qui, en dépit de ses disproportions, fonctionne paradoxalement:

“Lui faire admettre qu'un être a besoin de son indépendance, que [...] le plus beau cadeau que l'on puisse faire à celui qu'on aime, c'est la liberté, c'est pour elle impensable: elle ne comprend pas les mots d'indépendance, d'autonomie, de quelque chose à soi que l'on a besoin de conserver. Elle n'éprouve pas ce besoin, elle ne sait ce que veut dire l'indépendance, puisqu'elle est toute à l'autre et que l'autre est tout à elle. J'ai un besoin vital de liberté: elle ne peut comprendre cela, puisque, pour elle, il n'y a de liberté qu'à deux.”³⁸

L'image du couple réapparaît constamment autour de la dramaturgie ionescienne. Une opposition sur laquelle l'attention se focalise afin d'y déceler les contrastes et leur fonctionnalité dans l'ensemble. Chaque couple se détache par une spécificité inhérente aux situations imaginées. La crainte devant « l'étape finale » de la vie, l'angoisse devant la solitude, devant le vide, les obsessions instinctives et actives d'un érotisme passif, les divergences familiales identitaires qui alimentent certains couples sont des thèmes abordés parallèlement à l'idée d'un couple. La mécanique du quotidien qui immerge les époux « Smith » dans un monde dépourvu de sens et de temps évoque inlassablement la condition absurde de l'homme.

L'individu apparaît réduit à la dimension d'une marionnette animée machinalement par des mouvements répétitifs réduisant le couple à la dimension d'une seule entité. L'addiction réciproque est quasi généralisée, étendue et maintenue pas de nombreuses paires à travers lesquelles Ionesco transpose son propre quotidien: les « Vieux » des *Chaises*, mais également Bérenger et ses reines, le professeur et l'élève etc. Les gestes simples se complètent avec une évidence catégorique, conduits par un fil naturel renforcé d'une spontanéité dégageant une attitude attentivement calculée: « On ouvrirait les yeux en même temps, le matin, je les fermerai tout seul ou chacun les fermera de son côté. Nous pensions aux mêmes choses en même temps. Tu terminais la phrase que j'avais commencée dans ma tête. Je t'appelais pour que tu me frottes le dos quand je prenais mon bain. Tu choisissais mes cravates. Je ne les aimais pas toujours. Nous avons des conflits à ce sujet. Personne ne l'a su, personne ne le saura ». ³⁹

Une irruption psychanalytique dans les profondeurs du subconscient ionescien dévoile une Rodica prenant à la fois la forme de l'*alter ego* dominant, d'une permanente ombre, victime, malgré elle, d'une déchirante dépendance fusionnelle « amoureuse » ou bien « possessive », comme « l'accomplissement d'un désir », celui qui devient à la fois obsessionnel et passionnel:

“R. (Rodica) m'apparaît dans la plupart de mes rêves, sous sa propre forme ou sous une autre forme, cachée, comme si elle voulait ne pas se montrer, mais je la découvre et je l'identifie. Elle est là, l'interlocuteur par excellence, moi-même et un autre moi-même à la fois, parfois comme une ombre, grondeuse et critique, parfois la conscience, parfois comme un adversaire redoutable. Mais elle est là. Ainsi dans ce jardin desséché, ainsi sur cette place, ainsi me grondant devant ce mur qu'elle juge laid, ainsi sur ces champs en pente et stériles et sombres, ainsi sous ce ciel sans lumière. Il est évident qu'elle partage mon destin, que je le veuille, que je ne le veuille plus, que je le veuille moins. Depuis si longtemps, depuis si longtemps, elle le dit elle-même. Cela ne peut être autrement, ou tout se détruit. Amour ou possession? Mais elle ne veut pas me conduire, elle m'accompagne, s'efforçant simplement que je m'égarer. D'empêcher ce qu'elle croit être m'égarer. Le mot indépendance est un égarement ; qu'elle ne soit plus avec moi, c'est cela m'égarer. Qu'elle ne soit plus avec moi, elle se sentirait égarée elle-même dans la détresse, perdue dans un monde chaotique, un monde qui aurait perdu ses assises.”⁴⁰

L'apparition de Rodica Burileanu dans la vie d'un Eugen Ionescu jeune, rebelle, en quête d'attention littéraire, du tumulte artistique, se prolonge éternellement comme une deuxième existence, tout au long d'une seconde vie, d'un nouveau commencement, celui dans l'épicentre culturel, la ville des artistes, de la liberté artistique, loin des ténèbres oubliées, laissées au delà des profondeurs d'un rideau de fer épais, impénétrable. Ancrée avec fermeté dans le quotidien ionescien à une époque où l'écrivain était fragilisé par l'instabilité du couple parental, Rodica Burileanu assiste à la « transfiguration » progressive de Ionesco, de l'appui psychologique qu'elle exerce en permanence, à celui de partisan d'une ouverture formée par l'opposition angoisse-désir. L'angoisse dominante est dissipée momentanément par la manifestation de l'objet désiré. Rodica éprouve sa capacité de domination, la seule à pouvoir combattre la vulnérabilité qui révèle les « défaillances psychologiques » de Ionesco. C'est sans doute ce qui pousse l'écrivain – dans son dernier témoignage intime et sincère *Un Homme en question* – à faire le même constat quotidien :

“Ma femme échappe à la dépression en faisant de son mieux, en faisant tout pour empêcher ou atténuer ma dépression, ce qui empêche la sienne. Tous les matins ou tous les soirs elle me dit quelles sont mes raisons de vivre, cela se résume à ceci : tu ne te rends pas compte de la chance que tu as eue toute ta vie, t'attendais-tu à être un écrivain connu et vivre de tes écrits; tu ne te rends pas compte qu'il y a des gens qui te lisent et trouvent dans ton pessimisme et tes désespoirs leur raison de vivre. Je pense qu'elle a raison mais ces raisons il faut qu'elle me les répète quotidiennement, car je les oublie.”⁴¹

Le réconfort et la sécurité d'un bras ferme, le même que Bérenger cherche désespérément dans les moments de son agonie finale, qui apaise et calme l'intenable et l'accablante angoisse, seule Rodica est capable d'en assurer: « je veux qu'on me garde dans des bras chauds, dans des bras frais, dans des bras tendres, dans des bras fermes ». ⁴²

L'un des éléments clés affichés dans le caustique *NON* est l'accomplissement de la mort et l'aspiration au monde édénique perdu dans le paradis de l'enfance. La peur de la solitude, la même éprouvée par le héros du roman *Le Solitaire*, prisonnier de son monde, vise le Paradis comme l'aboutissement d'une vie commune, partagée avec un seul être, la bien-aimée. Le monde n'a désormais aucun sens sans la

possibilité de se projeter dans l'imaginaire et d'accéder au monde de l'au delà et à l'image du couple édénique. Ni l'Enfer, ni le Paradis, ne peuvent être approchés dans la solitude: « Oh Seigneur Dieu ! Mon coin de Paradis ! Mais mon coin de Paradis ! Ai-je perdu à tout jamais mon coin de Paradis? Mon coin de Paradis je ne veux le céder à personne: je veux y arriver avec ma bien-aimée ». ⁴³ Si la notion du « Paradis » est identifiée à celle du but final, ceci malgré le rejet de la métempsychose que Ionesco ne cache pas, nous retrouvons cette même obsession édifiante de sa jeunesse dans les pages du *Journal en miettes*: « c'est le paradis que je veux retrouver; comment peut-on vivre autrement qu'édéniquement? Vivre autrement n'est pas admissible; je n'aime que l'installation confortable et définitive. » ⁴⁴

Avec une force inépuisable, Rodica – équilibre parfait entre une mauvaise humeur typique ionescienne et une éclatante humeur gaie auxquelles les Grecs substituaient *Duskolia* et *Eukolia* – semble ne pas connaître le découragement que toute femme rencontre dans son couple. Les épreuves auxquelles le destin confronte le couple ionescien sont souvent alourdies par la permanente sensibilité de Ionesco à tous les aléas du quotidien, par une incessante angoisse, par une démoniaque insomnie, Rodica trouvant constamment la vigueur de les surpasser. Elle joue les deux rôles dans le couple et les deux rôles semblent s'immiscer dans sa peau, comme une main qui trouve son gant. Dévoré par une culpabilité justifiée, si l'on prête attention à ses propres confidences à l'égard de sa femme, Ionesco substitue aux voix de ses personnages une voix – celle de la conscience, celle d'une femme qui a toujours su « se taire » – acceptant son sacrifice et menant à bien sa « mission » auprès de la personne que le destin lui a confiée.

Dans les pages de son *Journal en miettes* ⁴⁵, Ionesco insère une réplique appartenant à la reine, sa reine peut-être, de la pièce *Le roi se meurt*, réplique qui ne figure pas dans le texte final de la pièce. Cette réplique concentre en elle tous les remords d'une conscience chargée, coupable à des moments d'éveil, qui planent comme un coup de tonnerre sur l'affectivité ionescienne :

“Puisque tu m'aimes, accepte de vieillir avec moi. Nous étions jeunes ensemble. J'aime bien vieillir à côté de toi. Hélas, tu t'aimes plus que tu ne m'aimes. Tu ne m'aimes pas. Je ne demande que vieillir avec toi. Tu as pris un engagement de m'aimer, de vieillir avec moi, de mourir avec moi. Tu n'as pas la force de le tenir, tu n'as pas de courage, c'est parce que tu n'as pas assez d'amour. Tu veux rompre cet engagement. Tu veux être déserteur à ton destin. » ⁴⁶

La période difficile vécue en Roumanie à un âge bien fragile, prolongée à certaines reprises en France, dans les rares moments partagés dans la compagnie de la présence paternelle, a agi d'une manière arbitraire et involontaire sur Ionesco. Brutalité et colère, agressions multipliées et une pesante cruauté de la part du père vont réagir sur la sensibilité de Ionesco, souvent éveillée par les excès éthyliques que le dramaturge aura du mal à contrôler et à limiter. Une sorte de culpabilité que nous retrouvons dans plusieurs pièces, la même que domine la conscience ionescienne à l'égard de l'absence de la figure du père. Lors d'un entretien⁴⁷ qu'il a accordé à Emmanuel Jacquart, Ionesco avouait de nombreuses faiblesses survenues dans son couple et ses multiples inconstances conjugales, toujours envers le même « gardien », Rodica: « j'ai été méchant et violent en paroles, et je l'ai trompée [...]; ma violence, c'est mon côté roumain. J'assume peut-être les défauts de mon père. Je lui ressemble par certains côtés ». Paradoxalement, le « côté roumain » que le dramaturge évoque représente vraisemblablement une « réminiscence » qui date de l'époque bucarestoise. Une brutalité qui s'active inconsciemment, qui est associée au permanent conflit familial dont Ionesco a été le témoin pendant toute son adolescence et pendant toute sa jeunesse. Nous sommes de nouveau confrontés à cette haine contre le père, contre le pays du père qui se manifeste et s'active à chaque instant que le dramaturge est confronté à une réalité douloureuse qui rappelle son appartenance roumaine. L'agressivité intérieure qui s'empare de Ionesco est sans doute le résultat direct d'un double impact: le fils se substitue involontairement à la figure du père, à sa nature « barbare », Rodica l'épouse est substituée à l'image de la mère. Les excès de brutalité perpétrés par le père envers la mère, que Ionesco accumule dans son enfance ressortent à travers la présence de Rodica, prolongation d'un lien affectif inconscient avec la figure de la mère. Il n'est pas surprenant que Ionesco associe de nouveau sa « nationalité » roumaine à cette violence héritée des conflits qui opposent ses parents, comme un élément essentiel qui structure le mythe personnel. Ionesco est obligé d'admettre « la défaite » personnelle, la ressemblance avec le père et sa nature agressive, qui ne fait qu'accentuer l'attitude réfractaire permanente que Ionesco a envers le pays du père. Nous assistons ici à une désacralisation du mythe dont Ionesco se sert en tant qu' « instrument de réflexion » sur la sexualité, l'amour, la pérennité de l'existence paternelle. La candeur de Rodica est brisée par cette violence que Ionesco

évoque et qui pourrait prendre la forme d'une vengeance instinctive orientée vers le père.

Du début de la jeunesse étudiante bucarestoise, et jusqu'aux « derniers moments » que Ionesco craignait inlassablement, son couple a baigné dans la prolixité et le silence, dans le tourbillon et dans le calme, sans jamais connaître une baisse de dynamisme et d'intensité. La voix de Rodica pourrait joindre inconsciemment et en toute plénitude celle de son « roi » qui, à son tour, retrouverait son équilibre intérieur à travers les mots de Kierkegaard quant à la force et à la profusion de l'idée du couple, de l'alliance: « ce que je suis par ma femme, elle l'est par moi, et aucun de nous n'est quelque chose par lui-même, mais seulement dans l'alliance ».⁴⁸ Au seuil de la vieillesse, l'ombre de celle qui a entouré avec son réconfort et sa présence la vulnérabilité constante de « l'incurable angoissé » se confond avec « l'abri ». Le couple reste uni par la même symbiose à laquelle il s'est adonné: « nous sommes chacun le réconfort et le refuge de l'autre; la nuit nous nous blottissons l'un contre l'autre ».⁴⁹ Auréolée sous l'anonymat d'un pronom rempli d'une importante force nominative, elle est un ensemble, elle est à la fois source et ressource. Sa présence vitale devient une nécessité absolue dans ces années remplies qui écourtent l'existence et nourrissent l'angoisse, car « elle tient tout dans ses petites mains; elle retient tout; sans elle, tout irait à la dérive; elle est le centre de tout; elle attache, elle bâtit, elle lie, elle nous tient tous et tout sur le bord de l'abîme; elle est aussi l'abri, le refuge; elle est prise de fatigue, elle se reprend, elle ne lâchera jamais ».⁵⁰

Aurait-elle pu dépasser sa condition, quitter l'ombre de son mari, derrière lequel elle s'était réfugiée, ou bien contourner cet instinct dont Constantin Noica parlait⁵¹ et qui souvent constitue l'entrave qui empêche les femmes de s'épanouir, de dépasser le conflit instinctuel et le sacrifice éternel – car Rodica était une sacrifiée, mais une sacrifiée sans laquelle peut-être Ionesco n'aurait pas réussi à laisser autant de pages derrière lui.

¹ Michel de Montaigne, *Les Essais*, Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, « Au lecteur », Livre Troisième, Chapitre 5, *Sur des vers de Vergile*, p. 935.

² André Malraux, *Les Voix du silence*, Quatrième partie, Le musée imaginaire.

³ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes, Journaux Intimes*, « Mon cœur mis à nu », XXI, dans les Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome 1, p. 689.

⁴ *L'éternelle idole* (1889), Auguste Rodin (1840-1917), Los Angeles County Museum Of Art. Auguste Rodin fait la connaissance de Camille Claudel, la sœur de l'écrivain Paul Claudel, dans un atelier parisien, où le sculpteur effectue des travaux de correction auprès des jeunes sculpteurs et sculptrices, en 1883. Alors âgé de 43 ans, Rodin est marié depuis plus de vingt ans à Rose Beuret, mais tombe éperdument amoureux de Camille Claudel, de 25 ans sa cadette, leurs messages prenant des formes sculptées très suggestives. Le ton érotique de la sculpture surprend la soumission de l'homme agenouillé devant l'indifférence féminine, devant un regard glacial qui reprend un visage à la fois innocent et insensible, celui d'un « idole » infatigablement indifférent à son amour.

⁵ Doïna Lemny, *Constantin Brancusi*, « Les Etrangers de Paris », paru dans la collection « Les Roumains de Paris », dirigé par Basarab Nicolescu, Editions Oxus, 2005, p. 207-223.

⁶ Salvador Dali se dévoile dans son journal autobiographique *La vie secrète de Salvador Dali*, abondant en détails de son enfance, de son univers clos, parlant également de ses sulfureuses relations avec un père autoritaire:

“Mes parents me baptisèrent Salvador, comme mon frère. Ainsi que ce nom l'indique, j'étais destiné à sauver rien de moins que la Peinture du néant de l'art moderne, et cela à une époque de catastrophes, dans cet univers mécanique et médiocre où nous avons la détresse et l'honneur de vivre”, in *La vie secrète de Salvador Dali*, Editions de la Table Ronde, 1952, Editions Gallimard pour la version citée, p. 15.

⁷ Salvador Dali in ed. cit, p. 15-16.

⁸ Les journaux intimes ionesciens, à caractère biographique, surtout ceux écrits dans les années 1980 et 1990, lorsque l'écrivain tombe dans une dépression sans précédent contre laquelle le remède essentiel fut l'abri mis sur le pied par la peinture, ont rassemblé les confessions, les affres intenses pour l'avenir de sa femme et particulièrement de sa fille. Souvent, ces confidences, qui pourraient surprendre le lecteur non avisé, font l'objet d'une justification envers soi même, d'un pardon adressé à « je ne sais qui », d'un consentement prédestiné à diminuer un égoïsme caché:

“Ma dette est énorme vis-à-vis de Marie-France. Mes fautes, mes négligences, mes oublis, mes omissions sont énormes. Le plus souvent cela est dû, soit à un égoïsme paternel (fréquent mais déplorable), soit à la grande inquiétude, la grande panique que je pourrais, très bien, et à tout moment, manquer d'argent pour elle, ne plus pouvoir assurer son avenir... alors épargnons. [...] Je l'aurais voulue mariée : pour elle et pour nous, je l'aurais voulue fleurie. Avec des enfants, ses enfants auraient donc été aussi les miens et ceux de Rodica. Et puis, je suis coupable du fait qu'en m'aimant beaucoup trop elle m'a suivi, en somme a adopté mes attitudes, mes convictions. Des convictions auxquelles j'ai renoncé ou que, plutôt j'ai dépassées. Mais elle, elle les a gardées. Elle est même allée plus loin que ces idées que je n'ai plus, auxquelles même maintenant je suis souvent opposé. [...] Je voudrais aimer ma fille sans faille. Je voudrais aimer ma femme sans faille. Suis-je rempli d'énormes défauts?”, Eugène Ionesco, *La Quête Intermittente*, Editions Gallimard, 1987, p. 66,156.

⁹ Claude Monet a fait la connaissance de Camille Doncieux au milieu des années 1860; après quelques années pendant lesquelles elle inspira au peintre, quelques toiles célèbres, notamment *Camille*, tableau en pied, étant jugé par la critique assez proche du style d'Edouard Manet, mais également *La Femme à l'ombrelle*, *La promenade*, *La Japonaise*, *Femmes dans le jardin*, peint en 1866 et exposé au Musée d'Orsay à Paris, le couple se marie en 1870. La richesse de la palette des couleurs, la minutie vestimentaire, l'apparat social sont amplement étudiés dans ces quelques toiles que le modèle inspire au peintre.

¹⁰ Fernande Olivier inspire à Picasso, entre autres, *Femme avec foulard* (1906), et *Nu au fauteuil* (1909).

¹¹ Le profil mystérieux de Jacqueline Roque sera immortalisé dans *Jacqueline nue dans un fauteuil* (1964).

¹² Le vrai nom d'Eva Gouel était Marcelle Humbert; Picasso lui avait trouvé ce nom, ainsi que son surnom, « ma jolie ». Elle est l'inspiratrice et le sujet de nombreux de ses peintures cubistes.

¹³ Nourrie par un espoir aveuglé par l'idée d'épouser Picasso, Marie-Thérèse Walter finit tragiquement, se donnant la mort par pendaison deux ans après la mort de Picasso. Son influence auprès de Picasso se traduira par un érotisme fort, par une éruption de couleurs et par une vivacité sans ambages. Elle inspira au peintre *Le Rêve* (1932), *Portrait de Marie-Thérèse* (1937).

¹⁴ Olga Khokhlova a été la première épouse de Pablo Picasso. Danseuse dans les Ballet russes, ils se marient en 1918, ayant comme témoins Max Jacob, Guillaume Apollinaire et Jean Cocteau, et restent mariés, bien que séparés, jusqu'à la mort d'Olga. Tourné vers une composition classique inspirée par Olga, Picasso peindra plusieurs toiles, notamment *Portrait d'Olga* (1918), *Olga Khokhlova à la Mantille* (1917).

¹⁵ Mère des deux enfants issus de sa relation avec Picasso duquel presque quarante ans d'âge la séparent, Françoise Gilot a passé dix ans à ses côtés, tout en sacrifiant sa jeunesse pour ne plus quitter Picasso. Elle est la femme-fleur qui fascine et inflige au peintre l'inspiration pour des toiles telles *La femme-fleur* (1946).

¹⁶ Paul Gauguin avait abandonné son quotidien européen, sa famille, pour se retirer en Polynésie Française, bâtir son nid érotique, inspirateur, avec sa fameuse « maison du Jouir », parsemée des sculptures féminines représentant des nues autour desquelles on pouvait apercevoir les inscriptions telles: « soyez amoureuses et vous serez heureuses » ou « soyez mystérieuses ».

¹⁷ Nous avons interprété l'intervention de Mauricette Lemercier, psychanalyste, dans *Arts Magazine*, numéro 6, décembre 2005-janvier 2006, p. 90.

¹⁸ Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, ed. cit., p. 155.

¹⁹ *Ibid.*, *L'homme aux valises*, dans *Théâtre complet*, ed. cit., p. 1210.

²⁰ *Ibid.*, *Journal en miettes*, ed. cit., p. 156.

²¹ *Ibid.*, *Entre la vie et le rêve*, ed. cit., p. 25.

²² Michel de Montaigne, ed. cit., p. 893-895.

²³ Eugène Ionesco, *La Quête Intermittente*, ed. cit., p. 33.

²⁴ Rencontre alors qu'il était accompagné par le poète Paul Eluard à la terrasse du célèbre café « Les Deux Magots », Dora Maar incarne sans équivoque la femme tragique qui non seulement inspira à Picasso des toiles telles que *Portrait de Dora Maar* (1937), *Dora Maar au chat* (1941), *Tête de Dora Maar* (1941), *Femme assise dans un jardin* (1938), mais qui assista également Picasso pendant le « chantier » crée lors de l'élaboration de *Guernica*, tout en s'identifiant pleinement à l'image de « la femme qui pleure ».

²⁵ Eugène Ionesco, *La Quête Intermittente*, ed. cit., p. 130.

²⁶ Arşavir Acterian nous fournit dans ses mémoires des esquisses qui décrivent en profondeur des scènes d'un quotidien suivi en détail pendant les années 1930-1940:

“Plus tard, nous nous rencontrions presque tous les jours chez Rodica Burileanu, rue du Progrès, près de la Place Kogalniceanu et Cişmigiu. J'ai connu Rodica, la fille du journaliste Burileanu, à la Faculté de Droit, où nous étions collègues. Minuscule et intelligente, Rodica séduisait également par son aspect proche à celui d'une poupée japonaise en porcelaine, aux yeux et à la tête identiques à ceux d'une nipponne. Bientôt elle est devenue la femme d'Eugène Ionesco.”, dans *Cioran Eliade, Ionesco*, Editura Eikon, p. 76.

²⁷ Propos recueillis par Monica Lovinescu:

“Qui, c'était un jeune [E.I.] qui dévorait ses amitiés, qui les dévorait par orgueil, par une certaine vanité, car je dois l'admettre, je l'ai eue également – qui n'éprouve pas de vanité parmi les écrivains ? – j'étais un jeune qui marchait dans la rue mal rasé, avec un col à la cravate déchirée qui tapait un scandale chez Mihalache Dragomirescu qui courait tout les

procès possible et impossibles et qui était un voyou. C'est ce voyou-là que Rodica a choisi pour je ne sais pas quelles raisons. Peut-être a-t-elle pressenti, senti que c'était plus qu'un voyou.", Monica Lovinescu, *Întrevederi cu Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Ștefan Lupășcu și Grigore Cugler / Entretiens avec Mircea Eliade, Eugène Ionesco, Ștefan Lupășcu, Grigore Cugler*, Editura Cartea Românească, p. 129.

²⁸ Eugène Ionesco, dans *NON*, ed. cit., p. 88.

²⁹ *Ibid.*, *Journal en miettes*, ed. cit., p. 140.

³⁰ Mariana Șora, *O Viață în bucăți / Une Vie en morceaux*, Editions Cartea Românească, 1992, p. 136:

“C'était évident d'ailleurs que son amour profond pour « Rodi » prenait des racines, à la fois dans son besoin d'équilibre et l'admiration pour la solidité de sa personnalité qui lui offrait un unique appui moral.”

³¹ *Ibid.* :

“L'épisode du voyage en commun m'a donné la possibilité de réaliser que la rétention et la mesure, cet heureux contrepoids aux exultations et impulsions impétueuses d'Eugen, faisaient partie d'un caractère plus froid ou au moins fermé et que toute la gentillesse, la conduite invariablement amicale, l'hospitalité étaient plutôt l'amabilité d'une personne du grand monde, l'effet d'une bonne éducation reçue que de la vraie amitié et affection. La rétention que j'avais jugée dictée par la tendance à freiner les manifestations excessives d'Eugen et qui l'a en effet tenu à l'écart de faire des gaffes, était naturelle, enracinée dans un bel équilibre intérieur, bien protégé entre autres par le fait de garder les distances. [...] Extrêmement féminine dans ce sens-là, Rodica a fait preuve d'un perpétuel dénouement sans fin, supportant avec une patience angélique les caprices du « génie », tout en le soutenant pendant des moments de crise avec une énergie qui jaillit encore, me semble-t-il, miraculeusement de son petit être délicat, en donnant en permanence un coup d'épaule, tout en imposant sa permanente et douce tyrannie. Quelle force ! Quelle tenue ! Chapeau !”, p. 203-204.

³² Eugène Ionesco, lettre à Tudor Vianu, signée à Paris, datée 19 Septembre 1945. Voir *Scrisori către Tudor Vianu*, édition établie par Maria Alexandrescu Vianu, et Vlad Alexandrescu, annotée par Vlad Alexandrescu, Editions Minerva, Bucarest 1994. Vol. II (1936-1949).

“Nous avons une petite fille adorable, un cadeau inattendu de Dieu. Elle s'appelle Ana, comme la mère de Rodica, Marie-Thérèse, comme ma mère, et France, comme notre mère spirituelle. Elle est une fille de la France. Une petite fille, peut-être la plus petite, de la France. Elle a trop de noms et nous ne savons pas comment l'appeler: nous l'appelons provisoirement Marie-France. Mais nous devons lui trouver un autre nom – un nom définitif – « son » nom, et non pas ceux donnés par nous. Elle a presque treize mois (et quatre dents). [...] Je suis un père détestable, trop tendre, le coeur faible – j'ai laissé la fermeté sur la responsabilité de Rodica, mais, tu t'imagines, je ne pense pas que cela donne de bons résultats. Je suis content que ce soit une fille. Serait-il un garçon, l'aurais-je haï peut-être: je sentirais devenir père (mon père qui m'est odieux) et lui devenir moi (qui suis également odieux pour moi). Mais, père d'une fille, c'est différent. « Les circonstances » sont différentes. C'est une autre paternité. Marie-France est toute petite. Elle me ressemble (un moi meilleur, retouché) et elle ressemble à la mère de Rodica. Elle a des yeux bleus-grisâtres, le nez dans le vent, des grands cils et elle a l'air plutôt blonde. Les sourcils ressemblent aux miens (dommage), tout comme le front.”

³³ Jacques Lacan, *Des noms-du-père*, Editions du Seuil, 2005. Voir dans le chapitre « Symbolique, imaginaire et réel » la section « Discussion », p. 50-63.

³⁴ Arșavir Acterian, dans *Jurnal 1929-1945/1958-1990*, Editions Humanitas, Bucarest, 2008, p. 128:

“Rodica B., petite une poignée de fillette intelligente et sympathique.”

³⁵ Eugène Ionesco dans *Présent passé Passé présent*, Editions Mercure de France, 1968, p. 173.

³⁶ J. Delumeau, *La Peur en Occident*, Paris, 1978, p. 398-423.

³⁷ Erasme, *Eloge de la Folie*, Editions Robert Laffont, Paris, 1992, p. 63.

³⁸ Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, ed. cit., p. 141.

³⁹ *Ibid.*, *Le roi se meurt, Théâtre complet*, ed. cit., p. 780.

⁴⁰ *Ibid.*, *Journal en miettes*, ed. cit., p. 93.

⁴¹ *Ibid.*, *Un Homme en question*, ed. cit., p. 207.

⁴² *Ibid.*, *Le roi se meurt, Théâtre complet*, ed. cit., p. 767.

⁴³ *Ibid.*, *NON*, ed. cit., p. 220.

⁴⁴ *Ibid.*, *Journal en miettes*, ed. cit., p. 107.

⁴⁵ Ionesco écrit dans les pages de son journal, pages qui ne sont, malheureusement pas datées avec certitude, comme la plupart de ses journaux écrits tardivement. Nous pouvons déduire avec approximation la date à laquelle elle auraient pu être écrites, les situant autour de l'année 1962, quand la pièce *Le roi se meurt* fut écrite. Nous reproduisons ses mots:

“Voici des pages de journal d’il y a cinq ou six ans ou des notes pour *Le roi se meurt* que j’étais sur le point de commencer à écrire. Ces répliques n’ont pas été insérées dans le texte de la pièce. ”, *Journal en miettes*, ed. cit., p. 63.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁷ Entretien réalisé par Emmanuel Jacquart, le 30 septembre 1985, repris dans l’Edition de la Pléiade, *Théâtre Complet*.

⁴⁸ Sören Kierkegaard, *Etapes sur le chemin de la vie*, Editions Gallimard, 1948, renouvelé en 1975, p. 112.

⁴⁹ Eugène Ionesco, *Un Homme en question*, ed. cit., p. 98.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 134.

⁵¹ Constantin Noica, *Jurnal filosofic (Journal Philosophique)*, Editions Humanitas, 1990. “Când vorbesc de viață instinctuală, femeile se gândesc la un singur instinct. Ele nu pot vedea mai mult. N-au voie. Ele nu trăiesc viața, o perpetuează numai.”

4. L'apprentissage de la négation: les collaborations littéraires et les débuts d'une vaste entreprise critique

Nier: rien de tel pour émanciper l'esprit. Mais la négation n'est féconde que le temps où nous nous évertuons à la conquérir et à nous l'approprier; une fois acquise, elle nous emprisonne: une chaîne comme une autre¹.

La marque d'une intelligence de premier ordre, c'est la capacité d'avoir deux idées opposées présentes à l'esprit, en même temps, et de ne pas cesser de fonctionner pour autant.²

Une question s'impose dès les premiers abords de ce chapitre. Serait-il plus approprié, dans ce contexte, d'utiliser le terme d'« approfondissement » plutôt que celui d'« apprentissage »? Est-ce que la personnalité du jeune roumain se manifeste par une poussée négative inhérente au caractère éminemment féroce d'un rebelle, ou bien cette tendance négativiste affichée par Ionesco est-elle la première manifestation d'un refus général, initialement généré par une situation familiale inévitable, nourri ensuite par le contexte roumain dans lequel l'esprit, mutiné, s'est épanoui? Nous essayerons de suivre les sources qui ont d'abord fait naître cet « esprit négatif » ionescien, toujours dans la même double acception, roumaine et française.

L'éloignement du paradis perdu de la Chapelle Antenaïse et la contrainte de rejoindre le père dans une Roumanie hostile creusent chez le jeune franco-roumain un refus viscéral envers tout ce qui est lié à l'image de la figure paternelle; une introspection psychanalytique rend le complexe œdipien plus qu'évident dans un tourment sans équivoque, qui fera l'apparition chez Ionesco d'une force d'opposition d'une férocité insoutenable, prête à auréoler un rebelle dès la période hâtive de l'adolescence.

“Je me demande si nous ne faisons pas ce que nous voulons, nous, des événements qui nous arrivent, des professeurs que nous avons. Les événements et les professeurs sont le hasard, mais nous, nous faisons quelque chose de ce hasard, à *notre* manière. Ainsi j'ai été marqué par des professeurs de faculté en Roumanie. Souvent, j'ai été influencé par eux d'une façon très curieuse, par opposition: je ne pensais pas comme eux. J'ai, peut-être, mauvais caractère, j'ai,

peut-être, un esprit potache. En tout cas, je ne les admettais pas. Mon attitude constante, enfin ma tendance, mon penchant était de m'opposer à eux. [...] D'autres fois, il y avait entre moi et les professeurs des oppositions beaucoup plus profondes qui n'étaient pas seulement, je crois, l'expression d'une fronde d'adolescent. C'était à l'égard de quelques professeurs de Bucarest qui étaient nazifiés à ce moment-là ; ils étaient des théoriciens du racisme, des nietzschéens, ou des sous-nietzschéens."³

Les signes « d'impatience culturelle » manifestés par les milieux progressistes intellectuels roumains, qui suivaient l'exemple de milieux français, étaient les premiers symptômes d'une société en plein remaniement. Une société en plein mouvement révèle, par le biais de sa jeunesse, les richesses extérieures, culturelles et spirituelles, qui la nourrissent et qui la détachent, dans son ascension évolutive, de ses traditions indigènes. Les représentants de cette nouvelle jeunesse roumaine font preuve d'une volonté d'esprit pénétrante et bien définie, orientée vers une réitération culturelle et artistique. Lorsqu'il fait ses débuts littéraires à Bucarest, Ionesco débarque au milieu de cette nouvelle tendance spirituelle et culturelle, dirigée par quelques esprits purs, avant que ne commence la contamination politico-idéologique initiée et perpétuée par le professeur de philosophie bucarestois Nae Ionescu. Nous allons suivre à plusieurs reprises, au cours de ce travail, l'évolution de cette génération, formée à l'école idéologique du professeur Nae Ionescu, et l'impact futur de son enseignement sur les jeunes esprits.

Errant à travers une permanente introspection dans sa jeunesse bucarestoise, Ionesco expose à Claude Bonnefoy, lors de ses entretiens⁴ parus au milieu des années 1970, son opposition précoce à cette contamination métaphysique générale avec toute forme d'idéologie. Une marche historique qui allait éveiller les débats les plus âpres dans le passé des intellectuels roumains à Paris. Les mouvements politico-sociaux des années 1930 coïncident avec une vaste abondance littéraire générée par les jeunes esprits. Lors de la parution du *NON*, Ionesco avançait lentement, mais sûrement, dans l'avant-garde littéraire roumaine, où il avait déjà inscrit son nom à la fin des articles et des critiques qui affichaient un style atypique, distingué, rapidement remarqué par les exégètes.

Issu d'une génération poussée par la soif de l'affirmation, une génération qui n'éprouve plus aucun « signe de patience », Ionesco avait presque entièrement perdu

son « statut français », bien qu'inconsciemment, s'active en permanence au fond de lui sa « nature » française et son « appartenance française », du côté maternel. Surgissant au milieu d'une littérature placée sous le signe d'une ample recrudescence de reproductions littéraires, alourdie par des carences d'originalité, Ionesco déplore pleinement la pénurie artistique et culturelle au milieu de laquelle la nouvelle vague de jeunes intellectuels se dresse. Ainsi lui reconnaît-elle, à travers de nombreuses insuffisances, une légère « émanation d'originalité » lorsqu'il manifeste sa conviction à l'égard du fait que seuls « erreurs et trous de mémoire constituent jusqu'à présent les seules notes originales de notre littérature ». Il extrapole dans la même direction, estimant que les jeunes intellectuels, dont il fait vaillamment partie, ne font que perpétuer une inlassable simulation d'originalité. Poursuivant sa diatribe, Ionesco apprécie qu'« à l'heure actuelle nous ne pouvons que répéter, notre seule obligation étant de connaître notre leçon sur le bout des doigts ».⁵

Le début ionescien, en tant que critique, sur la scène littéraire roumaine – début qui avait fait un écho considérable dans les années 1930 – est une preuve inestimable d'une conviction restée immuable, celle portant sur la vérité de la critique. La traduction pour la version française de l'ouvrage de début – *NON* –, qui appartient à la fille de l'écrivain, nous dévoile le même caractère incisif auquel Ionesco s'était attaché, plus tardivement, pendant les années françaises. A cet égard, le témoignage de Ionesco qui préface la publication de la variante française de cette première tentative critique roumaine, se révèle plus qu'éloquent. Il s'avère d'une fidélité sincère en ce qui concerne la véritable conviction critique exprimée à travers deux périodes différentes, deux âges différents, dans des sociétés foncièrement opposées:

“Ces pages qui datent d'un peu plus d'un demi-siècle, étaient l'œuvre d'un adolescent en colère, ce qui explique leur violence souvent injuste et des paradoxes, parfois excessifs. Écrit pour combattre des auteurs et un monde qui n'avaient que les vicissitudes de tous les gens de lettres et de toute littérature, ce livre tourne aujourd'hui à l'avantage et à une sorte de réhabilitation d'une époque qui paraît, à l'heure actuelle, incroyablement libre et que les habitants de la Roumanie d'aujourd'hui contemplant avec la plus grande nostalgie. Mais, à côté des maladresses et de quelques incohérences, ce qui a été dit alors, dans des affirmations plus profondes, plus spirituelles, j'ai continué à le dire et l'écrire tout au cours de ma vie, et je le dirais encore aujourd'hui.”⁶

L'esquisse crayonnée par le jeune futur dramaturge dans une langue roumaine brillante – qui relève d'un excellent appareil d'érudition et d'une remarquable habileté linguistique – nous dévoile deux parties à la fois divergentes et homogènes, dédiées à l'apparence hétéroclite de l'entreprise critique. Liées par un fort rapport de cohésion, les deux sections de l'essai, qui apposent une tonalité constante légèrement pamphlétaire, s'inscrivent dans une direction éminemment combative dont le but final n'est autre que « le dévoilement de l'imposture dissimulée dignement sous le nom de la critique ».⁷

L'intérêt que l'entreprise ionescienne suscite ne se situe pas uniquement en rapport avec les « raisonnements » portés sur les trois figures littéraires majeures de l'actualité roumaine – Camil Petrescu, Tudor Arghezi et Ion Barbu –, mais bien avec l'essence même du « processus mental qu'elle génère ». Dans l'analyse effectuée au sein d'un chapitre qu'il consacre à la virtuosité conformiste d'Eugène Ionesco, le philosophe et critique Mircea Vulcănescu précise « qu'il ne s'agit pas autant d'une vérification de la solidité qui caractérise le piédestal des trois “idoles” de la littérature roumaine contemporaine, que d'une tentative dynamique de secouer, par rapport au complexe culturel et social de l'époque, le type de sensibilité artistique et littéraire imposée à celui-ci ». Vulcănescu précise également que « la conséquence des raisonnements prononcés par l'auteur doit être subséquemment appréciée en rapport avec l'échelle des valeurs pour laquelle celui-ci milite ».⁸

Au delà du caractère tranchant, audacieux et ironique du *NON* roumain, l'insurrection exprimée foncièrement par Ionesco s'identifie à une prise de conscience négativiste de la part du jeune critique roumain. Partisan de la même théorie soutenue par son ami Cioran, conformément à laquelle l'inexistence de la culture roumaine, ou plutôt de la faible culture roumaine, est essentiellement due à l'insignifiance même du peuple roumain, à son absence de la scène européenne, soit-elle sociale, politique, culturelle:

“... il n'existe pas plus de culture nationale pure qu'il n'y a de race pure. Pour naître, une culture doit contredire le spécifique national, s'opposer à lui, car elle commence toujours par être un éloignement. Comment expliquer alors qu'un si fort pourcentage des représentants les plus éminents de notre culture soient des étrangers? Si nous nous enfermons dans les limites de notre roumanité, nous n'existerons jamais sur le plan culturel puisque la culture ne peut pas être

roumaine. Nous devons nous mettre à l'école des cultures occidentales car ce ne sont pas ces cultures-là qui vont se mettre à l'école de la nôtre, leur identité à elle étant trop forte. [...] Aujourd'hui, comme hier et demain et jusque dans les siècles des siècles, nous sommes là, à nous creuser la cervelle pour savoir si oui ou non, notre vie culturelle est authentiquement roumaine alors que cette vie culturelle n'existe pas."⁹

Le passage par la « dénationalisation », par la réinvention du statut de « roumain », doit obligatoirement se poursuivre, afin de pouvoir capter un horizon autochtone culturel, loin de l'influence occidentale que Ionesco continue à invoquer, à laquelle il doit s'identifier. Tout comme Cioran, Ionesco place la littérature roumaine de l'entre-deux-guerres sous le signe écrasant de l'influence de la littérature française, la force de la négation ionescienne s'identifiant à l'évidence de la réalité, tout comme au refus d'une acceptation historique et idéologique. Ceci représente le « degré zéro », le point de départ d'une expression négativiste affichée ouvertement par les deux jeunes intellectuels roumains:

“Comment pouvons-nous savoir que nous avons ou nous n'avons pas de spécificité culturelle quand, sur le plan de la culture, nous n'existons pas ? Comment savons-nous que notre « manière culturelle » n'est pas, justement, la manière française, anglaise, allemande, autrichienne, russe, abyssinienne ou un pot-pourri de toutes ces manières-là?”¹⁰

Placée exclusivement sous le signe d'une tyrannie paternelle extériorisée, l'entreprise négationniste à laquelle se « nourrit » le jeune Ionesco s'accroît avec l'attitude – entièrement réfractaire – de la part du père à l'égard des inclinaisons humanistes, littéraires et artistiques du fils. L'attachement de la figure paternelle à tout ce qui représentait une « Institution de l'Etat » s'enracine dans l'inconscient du fils qui identifiera désormais toute image étatique, institutionnelle à celle même du père. L'idée même de « démystifier une institution » devient un besoin orienté dorénavant à s'opposer davantage et avec plus de détermination au père, à sa volonté et à sa voix tyrannique. Ne retrouve-t-on pas ici la même pulsion viscérale qui l'oppose radicalement à la gauche marxiste – identifiée à « l'oppression » dans les Pays de l'Est et à la « libération » de l'esprit dans l'Occident – jusqu'à voir dans une éventuelle installation au pouvoir de celle-ci la suppression totale de toute liberté fondamentale? Le rejet profond de la Roumanie n'est pas dû exclusivement au rejet

direct de l'image paternelle. C'est aussi le signe du rejet de la bourgeoisie dont le père était le représentant fervent et actif. Le jeune futur dramaturge se confronte à un virulent renvoi de la part de son père qui continue à manifester son désaccord total à l'égard des préoccupations artistiques éprouvées par son fils. La position sociale qu'occupe l'avocat Eugen Ionescu, l'opportunisme, dont il fait preuve afin de monter dans la hiérarchie, ne correspondent guère avec les idées du jeune franco-roumain. Par ailleurs, cette opposition accentuée en permanence le rejet du fils envers le père.

Après l'écho retentissant du *NON*, Ionesco réitère ses diatribes littéraires en changeant légèrement la direction de ses attaques. Cette fois-ci, l'exégèse ionescienne vise une icône de la littérature française, en la personne de Victor Hugo. Paru initialement sous le titre original roumain *Viața grotescă și tragică a lui Victor Hugo* (La vie grotesque et tragique de Victor Hugo), cette satire a été publiée en français sous le titre de *Hugoliade*. Dans la préface de la version française du pamphlet, que Ionesco signe en 1982, sont apportées les précisions suivantes:

“J’aimais beaucoup dans ma jeunesse déboulonner (aujourd’hui on dirait démystifier) les grands hommes, les institutions (ce qu’on a appelé, il y a quelques années, l’establishment). Je voulais surtout m’amuser, scandaliser, je me méfiais déjà de la littérature et des littérateurs.”

Par ailleurs Ionesco n’attribue-t-il pas, dans les pages mêmes de sa diatribe, à la facture littéraire proprement négativiste, celle d’une note d’authenticité spirituelle: « la littérature de la négation, la littérature de la sincérité »?¹¹ Animé par le pyrrhonisme qu’il affiche dans *NON*, Ionesco place la littérature sous le signe du doute. Perçue en tant que « solution échappatoire » à une profonde incompatibilité religieuse, la littérature s’avère une alternative, une réponse préliminaire à la « quête intermittente ». Une tonalité réquisitoire et intempestive surcharge l’accent grave étalé dans *Hugoliade*. La force dégagée par la parole et par la littérature est ainsi annulée, conséquence d’un échec spirituel transformé en récidive:

“Je mets en doute la littérature, la parole, parce que je ne crois pas à la possibilité de trouver le chemin de la vérité. Alors je me suis dit qu’il vaut peut-être mieux ne rien faire, afin que l’histoire n’aille pas de pire en pire, et se taire comme font les trappistes. Je suis attiré par ça, mais je n’ai jamais eu la force spirituelle d’aller dans un couvent, et c’était vraiment ce que j’avais désiré. Alors le vide métaphysique de toute littérature, je le condamne dans mes toutes premières pièces.”¹²

Par ailleurs, les excès critiques mordants et piquants qui affluent pendant toutes ces années bucarestois « formatrices » semblent être justifiés par une légère inaptitude, manifestée beaucoup plus tardivement, à l'égard de l'incertitude subjective: « j'opte ordinairement, il est vrai, pour le point de vue qui correspond le mieux à la tournure de mon esprit toujours enclin à la négation et à l'anarchie, quand je ne décide pas d'entrer, moi aussi, dans la ronde littéraire et de choisir alors ce qui fait la mode, le succès et de m'ébrouer dans le clinquant; je n'ai des scrupules que sentimentaux ». ¹³

Dans les pages « psychanalytiques » de son *Journal en miettes*, Ionesco explique les difficultés éprouvées à imposer un point de vue précis sur une situation ou sur une personne quelconque. Seule la « réalité » personnelle suffit pour faire une auto projection de soi-même, censée à justifier la polarité « subjectivité-objectivité »: « je suis dans l'impossibilité, très souvent, d'avoir une opinion sur un fait, une chose, une personne; tout étant affaire d'interprétation, on choisit telle interprétation ou, plutôt, on la veut: c'est ma volonté de définir de telle façon, non d'une autre, qui fait que cette personne ou cette chose ou cet événement m'apparaît ainsi; je veux donner, parce que cela me convient, cette interprétation-ci conforme à mon intérêt, à ma volonté, à ma bonne conscience; je sais qu'il y a subjectivité; non pas jugement objectif, désintéressé: je sens alors se désarticuler tout jugement, se dissoudre toute interprétation ». Sur la même tonalité, impartiale cette fois-ci, le discours se poursuit: « j'ai raison *si je veux*, cela est insuffisant pour m'autoriser à avoir une opinion, à avoir raison; trop scrupuleux, pas assez égoïste pour imposer mon point de vue; je ne puis porter un jugement objectif « juste » que sur moi-même ». ¹⁴

L'accent persiflant dont Ionesco fait usage accompagne une mise en scène qu'il se propose de faire autour de la scène littéraire roumaine, dans laquelle, derrière les acteurs, se cachent des véritables guignols, qui rappellent le jeu de scène cocasse du théâtre caragialien. Parti d'un postulat élémentaire construit autour d'un schéma où « tout livre est remarquable si l'on se dit qu'il est remarquable et tout livre est exécration si l'on se dit qu'il est exécration », Ionesco se montre convaincu par « l'identité des contraires » sous laquelle il place toute sa théorie critique négativiste. Ainsi, le jeune critique est-il poussé à faire de la critique littéraire « parce qu'il n'a rien d'autre à faire », puisqu'il « ne se sent pas plus engagé par ce qu'il est en train d'écrire que par ce qu'il écrivait hier qui est d'ailleurs tout le contraire de ce qu'il écrit aujourd'hui ». Toute la structure de son entreprise critique demeure tributaire

d'un orgueil sans ambages, nourri par une velléité littéraire purement hédoniste qui le pousse à écrire: « je fais de la critique, généralement négative, parce qu'il est évident que j'ai l'esprit mal tourné, mais aussi pour le plaisir de faire bisquer le monde, pour éprouver ma virtuosité dans l'art de la contradiction, pour rire et pour faire plaisir aux rivaux de l'auteur, à ceux qui l'envient, le jalourent et à la belle qu'il vient de plaquer ».¹⁵

Le début avec *Elegii pentru ființe mici* marque la confirmation d'une autre forme de négation, la poésie étant un premier essai d'approfondissement vers l'attitude négativiste qu'il affichera durant les années roumaines et que nous allons retrouver dans les premières pièces de théâtre d'une façon plus prononcée, édulcorée et constamment allégée, notamment dans les dernières pièces. On retrouve la voix jeune ionescienne animée par les élans et l'opiniâtreté aveugle, dignes d'une volonté icarienne: « en ce qui me concerne c'est ma méchanceté, je l'avoue, qui me pousse chaque fois à voler dans les plumes de la poésie; et la plupart du temps, elles résistent ces plumes ».¹⁶

La soif vindicative, affichée sous le ton impulsif du *NON*, cache une apparente attitude volontaire démystificatrice, qui, en réalité, porte les signes d'une frivolité littéraire imposée. Loin d'être isolé de la scène littéraire, jugée trop superficielle, sans véritable profondeur, la voix mordante avec laquelle Ionesco « descend » ses contemporains lui apporte une popularité inespérée. L'introspection caverneuse, que certains remords lui imposent, révèle une réalité douloureuse qui va au delà du désir d'affirmation et qui trahit un appétit farouche de sincérité et de révolte envers le monde hostile qui l'entoure, envers sa génération.

Dans son essai intitulé d'une façon très shakespearienne *Anecdote littéraire ou beaucoup de bruit pour rien*, Ionesco éprouve un sentiment de culpabilité vis-à-vis de la virulence avec laquelle il considère certains aspects des œuvres de ses contemporains. Une raison nécessaire pour exprimer ses regrets à l'égard des représentants de la nouvelle génération dont il fait partie, qu'il vénère et vers laquelle il se tourne afin de lui demander pardon « de ce qu'elle se voit contrainte d'abriter un tel monstre, un serpent qui ne la laisse pas jouer en paix au jeu de la gravité, de la certitude, un serpent qui dévore les pièces du jeu d'échecs »¹⁷.

Substituée à un conscient « manque de foi », ou encore à une nécessité temporaire et vaniteuse de « gloire littéraire », la négation apprivoise la timidité, que cet esprit poignant et rebelle dissimule dans ses diatribes littéraires juvéniles. Le

détachement critique, dont Ionesco fait preuve d'une manière remarquable, est salué par quelques exégètes, qui savent pénétrer l'impertinence spirituelle ionescienne, afin de révéler l'essence d'une authenticité juvénile adéquate. Cet esprit humaniste athée s'attribue une « supériorité spirituelle » véritablement mise en avance par la force de la négation:

“Ce qui me différencie de mes frères humains, de mes confrères en littérature plus particulièrement, c'est qu'eux agissent exactement comme moi, mais sans éprouver des regrets, sans retours en arrière. Je n'ai besoin de personne pour me suggérer que je suis dépourvu de morale littéraire. [...] Je ne prétends nullement qu'une telle attitude de ma part soit l'expression d'une quelconque supériorité spirituelle. Cela signifie tout simplement que je suis comme ça, ce qui d'un point de vue social me dessert plutôt.”¹⁸

Dans l'essai qu'il consacre à l'éducation¹⁹, Erasme identifie un double aspect qu'il accorde à la connaissance. Tout d'abord il distingue la connaissance des mots de celle des choses, attribuant la priorité à la première, tout en justifiant l'importance qu'il accorde à la deuxième. Le premier contact avec « le monde sauvage » et hostile se fait à travers les mots, à travers l'incommensurabilité que leur méconnaissance pourrait générer. Le « lavage des pieds », que Erasme met et avance afin de poursuivre toute démarche vers une appropriation – qu'il s'agisse des mots, ou bien des faits –, doit coïncider avec la préparation indispensable à une telle entreprise. La nuance verbale que les mots prennent dans le *NON* ionescien pourrait nous conduire à conclure qu'il n'y a point de préparation, qu'il n'y a point de *illotis pedibus*. Si l'on prête l'oreille à la théorie d'Erasme, celle d'apprendre « ce qui est juste et vrai », l'acharnement avec lequel Ionesco s'est mis à s'emparer de la négation, alors la juste voie est bien celle choisie. Restons sur l'aisance avec laquelle les mots se prêtent dans un jeu contradictoire, placé sous le signe apparent de la contradiction. Le contraire des choses est bien démontré, pourtant, « si de mauvaises habitudes se sont une fois enracinées dans l'esprit, c'est miracle de voir à quel point on ne peut les extirper ».²⁰

L'étiquette souvent « collée » à ce jeune écrivain qui aime les contrastes et les extrêmes, se transformera avec le temps dans ce que Ionesco lui même adorera et fuira en même temps. Si son théâtre crée des situations absurdes à travers des personnages absurdes, Ionesco demeure réfractaire à l'étiquette que les critiques lui attribuent, celle d'« écrivain de l'absurde ». Un statut avec lequel il ne se confond

plus, qui reste éloigné des débuts incandescents et des années de la jeunesse roumaine:

“Je n’aime pas les étiquettes. C’est trop facile et ça ne veut rien dire. Le mot absurde lui-même devrait être bien défini, bien expliqué. On peut dire que plutôt qu’un écrivain de l’absurde, je suis, si on peut employer ce mot en littérature, un écrivain agnostique. Mais, qu’il y ait de l’absurde dans ce que j’écrivais, surtout dans mes premières pièces parce que mes premières pièces étaient des pièces comiques, alors oui; le comique, de tous les temps, est basé en grande partie sur l’absurde. Et quand on me dit vous êtes un écrivain de l’absurde, je dis: peut-être, oui, si l’on considère que notre modèle à tous est Shakespeare qui fait dire à Macbeth, « le monde est une histoire pleine de bruit et de fureur, racontée par un idiot, dénuée de sens et de signification ». C’est la meilleure définition du théâtre de l’absurde. En quoi il est notre grand précurseur à tous.”²¹

L’année 1922 marque non seulement le retour du jeune Ionesco à Bucarest et l’exorde d’une riche et longue éducation et formation roumaine, mais également l’apparition du premier group avant-gardiste placé autour des publications de la revue « Contimporanul », éditée par les efforts de Ion Vinea. Poussés et animés par les mêmes sentiments de révolte – une aversion spirituelle affirmée contre le philistinisme bourgeois, le refus des valeurs consacrées et reconnues – que Ionesco allait partager plus tard, les adeptes de ce premier courant avant-gardiste (parmi lesquels Benjamin Fondane, Ion Vinea, entre autres) se lancent dans une odyssee dont le principal but était de fustiger, dans une acception globale, l’art et la littérature.

Poète ayant inscrit sa voix parmi les plus retentissantes issues du groupe avant-gardiste, Vinea a su s’entourer, dans cette fulgurante ascension artistique et spirituelle étouffée de modernité, de remarquables jeunes intellectuels réunis autour d’un nouveau mouvement littéraire. Leur instrument littéraire principal, la revue « Contimporanul », se distingue des autres magazines littéraires de l’époque par son ton virulent issu de la jeune révolte globale et par une intelligente ouverture vers des expériences surréalistes – aspect qui confère à la revue une permanente connexion avec le mouvement surréaliste européen, tout en la propulsant dans une actualité favorable – signées, entre autres, par Paul Eluard. La personnalité complexe de Ion Vinea, « figure centrale dans le modernisme roumain »²², ainsi que sa facilité linguistique – il maîtrisait parfaitement le français et le hongrois – font de lui un

modèle à suivre par Ionesco, qui ne tarde à lui montrer sa déférence dans les pages de son *Journal en miettes*.

Le portrait que Ionesco dresse ici porte une double signification, consolidée par une sorte de salut qui rend hommage au poète roumain et à ses efforts d'avoir donné une version roumaine à la pièce *Le roi se meurt*. Outre le regard révérencieux porté sur la personnalité et sur la poétique de cet esprit avant-gardiste, Ionesco procède à une autoanalyse profonde, s'interrogeant sur le but en soi de l'œuvre, sa capacité fonctionnelle de « toucher l'esprit », plaçant l'entreprise créatrice sous l'implacable signe de l'éphémère, à la frontière entre l'utile et l'inutile: « Vinea, un des plus grands poètes de son pays, a traduit ma pièce, *Le roi se meurt*. Je l'avais connu jadis, il y a si longtemps. J'ai le souvenir d'un seigneur. Il était beau, il parlait peu, il était sensible, intelligent, il n'était pas fasciste comme la plupart des « intellectuels » de son pays. Quand l'extrême gauche fut installée au pouvoir, il s'est écarté. C'est une réaction saine, honnête. Il ne voulait pas qu'on l'abêtît, qu'on l'achetât. Ce fut un homme libre qui aimait aussi la liberté pour les autres: il n'a profité d'aucune tyrannie, il a accepté d'en souffrir, alors que toutes les tyrannies lui demandaient d'être leur complice. Ni maître, ni valet. Un seigneur isolé. [...] Je fus heureux d'apprendre que c'était lui qui traduisait ma pièce, fier qu'il eût fait ce choix. [...] Vinea est mort dès qu'il eut fini la traduction. Qu'est-ce que cela a pu être pour lui, cela a-t-il pu lui être d'un secours quelconque? [...] Ce texte a-t-il pu aider I. Vinea à mourir? Moi, cela ne m'a aidé à rien; à mesure que je l'écrivais, c'était comme si je rejetais le texte. Ce ne fut qu'une pièce de théâtre de plus, dont je devenais un spectateur parmi d'autres, un peu plus sensibilisés, mais, toutefois, comme à l'écart de moi-même. Si je pouvais savoir si cela a pu lui apporter quelque chose, et qu'est-ce que cela lui a apporté, si je pouvais savoir! Si cela a pu aider quelqu'un à diminuer son angoisse, à accepter son destin, ce serait pour moi une joie, un soulagement, une justification. Si cela a pu être une leçon pour les autres, cela m'encouragerait peut-être à penser qu'il se pourrait que je profite de ma propre leçon ».²³

Instrument principal dans la genèse avant-gardiste et dadaïste, le hasard prend une dimension sans bornes dans la construction de l'œuvre, tout comme dans le premier fruit issu de la genèse théâtrale ionescienne, *La Cantatrice chauve*. Après l'implosion du courant dadaïste qui, loin d'éclipser le mouvement, n'a fait que l'étendre sous des diverses formes, les multiples dégénérescences apparentées se sont

constituées autour d'une seule direction illustrée par le « constructivisme ». Parmi les noms qui ont « gravité » autour de cette naissante tendance, figurent ceux du sculpteur Constantin Brâncuși, du poète Ilarie Voronca, ou encore du peintre Victor Brauner, tous ayant en commun un partage actif et ininterrompu entre la langue roumaine et celle française.

Réunissant autour d'une stratégie offensive, mélangeant la cocasserie et la raillerie, de nombreux écrivains, mais également des peintres et des sculpteurs, ces « démonstrations d'art nouveau »²⁴ ont vraisemblablement constitué l'étincelle négativiste critique qui avait guidé Ionesco tout au long de son persiflant essai, *NU*. S'ajoutent, à ces proportions, celles constituées par l'aversion ionescienne à l'égard de son père, (qui insistait sur une carrière, pour le jeune franco-roumain, dictée par l'ordre et par la discipline, totalement opposée aux idéaux artistiques et littéraires du futur dramaturge) et le permanent conflit familial, qui a entièrement dominé sa jeunesse roumaine, jusqu'à la rencontre de sa future femme, Rodica Burileanu. Sans doute « la colère » qui incitait le jeune rebelle à adopter cette tonalité piquante dans son premier essai critique *NON*, vis-à-vis des figures littéraires considérées « majeures » à cette époque-la en Roumanie, contenait-elle la révolte et les injustices accumulées pendant toute l'adolescence roumaine.

Dans la préface qui accompagne l'édition française de son premier essai critique, rédigé à l'époque de la jeunesse bucarestoisie entièrement en roumain, – dont nous reproduisons une partie tout au début de ce chapitre – Ionesco revient sur ses propos avec quelques précisions, alourdies par l'intensité d'un demi-siècle, qui a aiguisé davantage cet esprit critique formé pendant l'avant-garde roumaine et mûri au « crépuscule » des arts et des lettres, auprès de « l'école française ». S'attaquer à la culture dite « officielle », disperser l'académisme rouillé, auquel les arts et les lettres ont succombé, ne sont que des déferlements prônés autour d'une « fronde intellectuelle », par les adeptes des publications dadaïstes où Ionesco trouve un sens à sa négation, qui est « étendue sur l'art entier, avec des violences de langage recherchées expressément afin de scandaliser l'opinion publique ».²⁵

Nous pourrions également placer la jeunesse de Ionesco sous le signe d'un souffle surréaliste si l'on considère l'aversion éprouvée par ses adeptes contre l'idée de l'ordre, représentée par l'état, par l'armée, la famille, notions qui avaient totalement perdu leur sens aux yeux du jeune Ionesco. S'accordant des « circonstances atténuantes » menées à défendre la tonalité aigue employée dans

NON, à alléger les attaques virulentes centrées sur les figures littéraires roumaines les plus en vogue à l'époque, Ionesco s'entoure d'un appui construit autour d'une pusillanimité à laquelle il est forcé de se plier. Une défensive qui se transforme en offensive imprégnée de forts signes d'appréhension à l'égard de la matérialité existentielle et qui prend la forme d'un conflit à la fois intérieur et extérieur.

Conscient de la justesse des critiques à l'égard de ses propres diatribes, Ionesco justifie l'audace de son essai: « ce ton polémique et caricatural qui est le mien rend excessives et impertinentes les affirmations les plus sages, les plus admises par tous; c'est ma timidité qui est la cause de tout cela, mon impertinence n'étant peut-être que celle du timide; cette même timidité étant responsable d'un sentiment de peur qui fausse mon appréhension de la réalité des choses et de leur proportion, je me protège alors en déployant un luxe d'énergie qui hypertrophie opinions et sentiments ».²⁶

Sur le parcours initiatique effectué par Ionesco dans les pages de son travail critique, et l'intuition à l'égard de l'audace spirituelle de cet esprit étincelant, plus que révélateur reste l'article consacré à l'étude ionescienne par Mircea Vulcănescu. Ce dernier revient sur la conviction éprouvée à l'égard de la nécessité de récompenser le talent – auquel s'opposaient la plupart des critiques, parmi lesquels figurait également l'exégète Șerban Cioculescu – du jeune franco-roumain, aux côtés de celui de Noica et de Cioran.

“S-a spus că Eugen Ionescu ar fi « copilul teribil » al tinerei generații și că tocmai de aceea volumul lui nu trebuie premiat, spre a nu încuraja lipsa de seriozitate a unui om dotat de altfel cu netăgăduite însușiri critice și literare. [...] S-a mai spus că lucrarea nu trebuie premiată pentru că distingerea ai ar însemna solidarizarea juriului cu judecățile cuprinse în ea, privitoare la un autor sau la altul. [...] Volumul intitulat *NU* cuprinde în realitate un eseu asupra activității critice în genere, în care elementul important e constituit de reflecțiile autorului asupra acestei materii.”²⁷

Par ailleurs, des mouvements avantgardistes nourris par un dominant esprit de fronde, initiés par l'écrivain roumain Tristan Tzara avaient déjà été repérés bien avant la deuxième décennie du vingtième siècle, dans une atmosphère artistique et littéraire très cosmopolite apparue en Suisse, créée par de nombreux intellectuels ayant essayé d'échapper à la terrible guerre qui décimait le continent européen. La fin des années 1920 et le début des années 1930 sont marqués par une « explosion » de magazines

littéraires, dans les pages desquels de nombreux jeunes écrivains débutent, ou bien, collaborent régulièrement. Le surréaliste Constantin Nisipeanu publie à Craiova, en 1928, la même année qui marque la fin des études scolaires et l'examen du baccalauréat pour Ionesco, la revue « Radical », à laquelle Eugène Ionesco collabore pendant une certaine période, aux côtés de Mircea Pavelescu, Geo Bogza, ou encore du romancier Camil Petrescu, dont le style jugé dépourvu d'originalité avait été amplement disséqué dans les pages du *NON*.

La position nihiliste que Ionesco adopte lors de son premier véritable rôle d'exégète roumain s'inscrit dans la ligne habituelle du courant prôné par la « nouvelle génération », invariablement « guidée » par une troublante angoisse métaphysique qui la propulsait au-delà d'une opinion collective corrodée.

Après son installation définitive à Paris, en juin 1942²⁸, Ionesco traverse une période opprimée par de grandes difficultés financières. L'activité qu'il engage à Vichy, auprès de la Légation Roumaine, pendant la guerre, est complétée par une intense entreprise littéraire, suivie parallèlement, par une correspondance, active et régulière, avec la Roumanie. Il n'est point anodin que Ionesco manifeste une attention particulière orientée vers les écrivains roumains, dont les parcours littéraires suscitent un engouement particulier. Souvent plaqués par une mystérieuse apparence inhabituelle, auréolés par des fantaisies créatrices, interrompues tragiquement, quelquefois par des gestes funestes, ou des fatalités injustes, les écrivains roumains traduits en français, par Ionesco – Demetru Demetrescu-Buzău ayant signé sous le pseudonyme de Urmuz, ou encore Pavel Dan – s'inscrivent dans une catégorie congénère à celle ionescienne. Ionesco se lance dans la traduction du prosateur Dan Pavel, décédé à seulement trente ans – que le critique roumain Crohmălniceanu appréciait en étant que continuateur du célèbre romancier roumain Liviu Rebreanu²⁹, dont Ionesco estimait l'écriture et le style narratif – et qui n'avait donné à la postérité que quelques nouvelles, publiées dans des revues littéraires transylvaines. Fin arpenteur de la réalité paysanne roumaine, Dan Pavel démarre une entreprise épique dans laquelle Ionesco semble se retrouver pleinement lorsqu'il se lance dans la traduction de ses contes roumains. Si Urmuz retient en particulier l'attention de Ionesco par l'incongruité de ses récits, les contes de Dan Pavel semblent lui redonner la dimension rurale roumaine. S'y ajoute l'enthousiasme de faire connaître en France un auteur roumain à peine connu dans son pays d'origine. Au-delà de la dimension monographique du village roumain que Pavel présente dans sa nouvelle, traduite et

publiée en français par les efforts d'Eugène Ionesco, sont mises en évidence les proportions surdimensionnées de l'avarice humaine. L'univers rural de Dan Pavel, avec ses croyances et superstitions ancestrales, inhérentes au monde paysan roumain, est dominé par des personnages réduits à leur condition primitive, dépourvus de sensibilité, d'affectivité, spéculant, dans la profondeur vénale de l'existence, la raison suprême de l'être humain. Approchant une profonde spiritualité religieuse orthodoxe roumaine à laquelle il reste sensible jusqu'à la fin de sa vie, Ionesco observe minutieusement le culte que le monde paysan roumain voue à la mort et à la vie au-delà, tel que Dan Pavel le présente.

Nous avons suivi tout au long de ce travail l'intensité culturelle et littéraire dans une Roumanie qui était en perpétuel processus de reconstruction – les conséquences générées par la guerre, celles de la crise économique de la fin des années 1920 étant autant d'obstacles et de recommencements dans une nouvelle direction vers laquelle le pays se dirigeait. Dans ce contexte, le jeune écrivain français était ouvertement confronté à des changements de climat social et politique, qui entraînaient des effets directs dans l'évolution de la scène littéraire, soumise plus que jamais aux fluctuations sociales. Hormis les influences littéraires directes, auxquelles Ionesco se heurte, certaines figures littéraires roumaines de notoriété auraient pu également engendrer des affinités littéraires, critiques et esthétiques à la hauteur de la finesse que l'écriture ionescienne arborait déjà.

L'exégète Tudor Vianu, l'un des critiques roumains avec lequel Eugène Ionesco a entretenu une ample, authentique et régulière correspondance, prolongée bien après l'installation définitive de Ionesco à Paris, et même après la fin de la guerre, figurait parmi les défenseurs les plus fervents de la littérature nationale, opposant avec une ferme conviction les fondements classiques de la littérature roumaine, dangereusement exposée à l'abondance extérieure des formes esthétiques, à la constante menace culturelle étrangère. Le même front et le même combat rallient Tudor Vianu à « l'historien de la littérature roumaine », le critique George Călinescu, protectionniste diligent du classicisme roumain, bien qu'ouvert à toute forme extérieure esthétique, centrée sur l'homme moderne.

A l'instar du « Jammisme », le mouvement littéraire de fin de siècle, portant la signature du poète français Francis Jammes, qui le catapulte dans les premiers rangs de la scène littéraire, Ionesco transforme les idées avantgardistes roumaines dans une volumineuse entreprise critique bâtie autour du *NON*. Favorisant d'abord

« l'observation », à l'instar des méthodes portant sur l'individu et sur la dialectique des mécanismes muraux, utilisées par les écrivains russes tels Dostoïevski ou Tolstoï, Ionesco plaide, plus tard, pour l'approfondissement de « l'imagination », abondamment déployée dans les premières pièces « parisiennes » imprégnées par l'expérience juvénile roumaine.

A la dimension saugrenue de l'existence, Ionesco oppose une vision égocentrique, issue de la « maturité juvénile » acquise à « l'école avant-gardiste roumaine »: « j'ai écrit tout un théâtre, tout une littérature pour montrer ce que personne n'ignore et pour me confirmer à moi-même ce que j'ai toujours su; insolite de l'univers, banalité quotidienne que seul l'atroce transperce, etc; c'est pour dire que je suis devenu adulte très jeune; pas sur tous les plans ». ³⁰

Mircea Vulcănescu identifie dans la négation ionescienne, arborée tout au long de son premier essai, une généralisation de la critique orientée sur les trois personnalités littéraires du moment, les poètes Tudor Arghezi et Ion Barbu et le romancier Camil Petrescu. Poussé par une attitude antinomique au nihilisme cioranien, Ionesco éprouve le même « scepticisme radical » que son compatriote affiche dans les pages de son essai, *Sur les cimes du désespoir*. La dimension cioranienne de ce « scepticisme radical » est affectée à « une base livresque et une facture philosophique vitaliste et irrationnelle », tandis que celle ionescienne avoisine « le ressort des réactions d'amertume occasionnées par le constat de l'impuissance de prononcer un raisonnement critique universellement valable ». ³¹

L'esprit négativiste, qui culmine avec cette génération d'intellectuels, dénote parfaitement l'espace culturel restreint et suffoquant de la culture roumaine. Mircea Eliade procède à une analyse de cette attitude nihiliste, exportée par les intellectuels roumains, « impatients », jusqu'au continent américain, en passant par l'épicentre de l'extrémité occidentale du continent européen, la capitale française. En tant qu'ancien « dirigeant spirituel » des mouvements intellectuels des années 1930, Eliade évoque la minorité balkanique culturelle comme l'élément déterminant dans l'orientation littéraire, que les jeunes intellectuels avaient compris de suivre. Avec un léger recul pris sur cette tumultueuse période culturelle et littéraire, Eliade consigne que « c'est dans [s]on appartenance à une culture mineure qu'on devrait rechercher les raisons de [s]on aversion pour tout "provincialisme culturel" ». ³²

Assimilée inconsciemment à une exigence imposée par l'esprit, la négation est convoyée, progressivement et simultanément, dans les deux langues, les deux

littératures et et les deux existences ionesciennes. Son œuvre dramaturgique ne reste-t-elle enroulée dans cette permanente négation – mélange de contradiction et de refus – étant eux-mêmes le signe d'un long apprentissage de jeunesse? Après avoir appris à la dompter « grâce » au manque d'espace et de profusion dans la culture roumaine, Ionesco manie le « non », qu'il avance pertinemment lors de ses débuts littéraires roumains, afin de mieux se l'approprier, en cherchant à briser les conventions théâtrales, dans l'espace littéraire français. Si, par sa nature généralement réfractaire, Ionesco a habitué son public à un profil de « permanent angoissé », stimulé et poussé, par la négation, à créer, à s'interroger, ses convictions restent pliées « au refus », celui « d'accepter l'inacceptable », ou « l'infini de la finitude ».

¹ Emil Cioran, *La tentation d'exister*, Editions Gallimard, 1956, p. 227.

² Francis Scott Fitzgerald, *Correspondance*, lettre datée de 1927.

³ Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, ed. cit., p. 20-21.

⁴ Questionné par Claude Bonnefoy sur ses années universitaires bucarestoises, mais également sur la période adolescente, Ionesco s'explique:

“Ce qui a été intéressant tout de même, ce fut cela, ces conflits violents avec un milieu dans lequel je me sentais mal à l'aise, ce conflit, non pas avec des idées, mais avec des sentiments que je n'admettais pas. En effet, avant de devenir idéologiques, le nazisme, le fascisme, etc., ce sont d'abord des sentiments. Toutes les idéologies, marxisme inclus, ne sont que les justifications et les alibis de certains sentiments, de certaines passions, d'instincts aussi issus de l'ordre biologique. [...] A Bucarest, la déchirure était là. Je me sentais de plus en plus seul. Nous étions un certain nombre de gens à ne pas vouloir accepter les slogans, les idéologies qui nous assaillaient. Il était très difficile de résister, non pas sur le plan de l'action politique (ce qui aurait été très difficile évidemment), mais aussi sur le simple plan d'une résistance morale et intellectuelle, même silencieuse, parce que lorsque vous avez vingt ans, que vous avez des professeurs qui vous font des théories et des exposés scientifiques ou pseudo-scientifiques, que vous avez les journaux, que vous avez toute une ambiance, des doctrines, tout un mouvement contre vous, il est vraiment très dur de résister, c'est-à-dire de ne pas se laisser convaincre ; heureusement, ma femme m'a beaucoup aidé.”, Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, Editions Gallimard, 1996, p. 24-25.

⁵ Eugène Ionesco, *NON*, Editions Gallimard, 1986, p. 167.

⁶ *Ibid.* Nous invitons le lecteur à lire « l'avant propos » du recueil, rédigé par Ionesco à l'occasion de la parution du livre en français, sous la traduction de Marie-France Ionesco.

⁷ Mircea Vulcănescu, *Dimensiunea românească a existenței*, (*La Dimension roumaine de l'existence*) « Chipuri spirituale românești – Pentru Eugen Ionescu » (« Portraits spirituels roumains – Pour Eugen Ionescu »), Editura Eminescu, Bucarest, 1996, p. 164.

⁸ *Ibid.*

⁹ Eugène Ionesco, *NON*, ed. cit., p. 208.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, *Hugoliade*, ed. cit., p. 139.

¹² *Ibid.* dans *Eugène Ionesco par Marie-Claude Hubert*, Editions du Seuil, Paris, 1990, p. 238.

¹³ *Ibid.*, *NON*, ed. cit., p. 128.

¹⁴ *Ibid.*, *Journal en miettes*, ed. cit., p. 188-189.

¹⁵ *Ibid.*, *NON*, ed. cit., p. 161.

¹⁶ *Ibid.*, p. 227.

¹⁷ *Ibid.*, p. 137.

¹⁸ *Ibid.*, p. 136.

¹⁹ Erasme, *Une philosophie de l'éducation*. Nous avons cité la version présentée par Jean-Claude Margolin, reproduite dans Erasme, *Éloge de la folie ; Adages ; Colloques ; Réflexions sur l'art, l'éducation, la religion, la guerre, la philosophie ; Correspondance*, Editions Robert Laffont, Collection « Bouquins », p. 442-458.

²⁰ *Ibid.*, p. 443.

²¹ Eugène Ionesco interviewé par Ahmad Kamyabi Mask, le 6 février 1976, entretien publié dans *Ionesco et son théâtre*, Editions Caractères, 1987, p. 150.

²² Ovid.S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, (La littérature roumaine pendant l'entre-deux-guerres), vol. I, ed. cit., p. 373.

²³ Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, ed. cit., p. 125-127.

²⁴ Ovid.S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, (La littérature roumaine pendant l'entre-deux-guerres), ed. cit., p. 58.

Dans l'élaboration de ce chapitre nous avons consulté l'indispensable outil critique signé par Ovid.S. Crohmălniceanu, notamment le chapitre « Publicații, grupări și Direcții literare », ed. cit., p. 21-169.

²⁵ *Ibid.*, p. 59.

²⁶ Eugène Ionesco, *NON.*, ed. cit., p. 129.

²⁷ Mircea Vulcănescu, *Dimensiunea românească a existenței*, (*La Dimension roumaine de l'existence*) « Chipuri spirituale românești – Pentru Eugen Ionescu » (« Portraits spirituels roumains – Pour Eugen Ionescu »), ed. cit., p. 166.

“On a dit qu'Eugen Ionescu serait « l'enfant terrible » de la nouvelle génération et que c'est exactement pour cela que son ouvrage ne doit pas être récompensé, afin de ne pas encourager le manque de sérieux d'un homme doué par ailleurs avec des talents critiques et littéraires indéniables. [...] On a également dit que l'ouvrage ne doit pas être récompensé car sa distinction signifierait la solidarisation du jury avec les raisonnements compris dedans, à l'égard d'un auteur ou d'un autre. [...] Le volume intitulé *NON* comprend en réalité un essai sur l'activité critique en général, dans lequel l'élément important est constitué des réflexions de l'auteur sur cette matière-là.”

²⁸ Mihail Sebastian, l'ami de jeunesse d'Eugène Ionesco, note, le lundi 22 juin 1942, dans son *Journal*:

“Eugen Ionescu a plecat ieri. Miraculoasă întâmplare.” (Eugen Ionescu est parti hier. Evènement incroyable), Mihai Sebastian, *Jurnal 1935-1944*, Editura Humanitas, 1996, București, p. 457.

²⁹ Ovid.S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, (*La littérature roumaine pendant l'entre-deux-guerres*), vol. I, ed. cit., p. 311.

³⁰ Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, ed. cit., p. 27.

³¹ Voir Mircea Vulcănescu, *Dimensiunea românească a existenței*, (*La Dimension roumaine de l'existence*) « Chipuri spirituale românești – Pentru Eugen Ionescu » (« Portraits spirituels roumains – Pour Eugen Ionescu »), ed. cit., p. 168-170.

³² Mircea Eliade, *Fragments d'un journal II*, (1970-1979), ed. cit., p. 214.

CHAPITRE II. Les profondeurs d'une dualité identitaire

1. L'évolution du sentiment de la mort à travers la double identité

Le but de notre carrière, c'est la mort, c'est l'objet nécessaire de notre visée: si elle nous effraie, comment est-il possible d'aller un pas en avant sans fièvre? Le remède du vulgaire, c'est de n'y penser pas.¹

Celui qui feint d'envisager la mort sans effroi ment. Tout homme craint de mourir, c'est la grande loi des êtres sensibles, sans laquelle tout espèce mortelle serait bientôt détruite.²

*En tout climat, sous tout soleil, la Mort t'admire,
En tes contorsions, risible Humanité,
Et souvent, comme toi, se parfumant de myrrhe,
Mêle son ironie à ton insanité!³*

Moartea este negația totală a esteticului, ca și suferința sau tristețea. Moartea este suprema realitate în ordinea negativă.⁴

Dans son ensemble, toute l'entreprise dramaturgique et critique ionescienne – qu'il s'agisse de l'oeuvre datant de la période de la jeunesse roumaine bucarestoise, de l'oeuvre de la « maturité française parisienne », de l'oeuvre théâtrale, mais aussi de l'oeuvre autobiographique, ou encore de l'oeuvre des journaux intimes, autobiographiques – nous envoie dans une dimension qu'elle prend autour d'un thème devenu le synonyme d'un obsédant sentiment, le monde de l'au-delà: « la mort ». Cette apparition, qui se poursuit d'une manière presque ininterrompue, se ressent incessamment tout au long des années de jeunesse roumaines, tout comme pendant celles de la maturité parisienne, ceci dans une note générale comique que la plupart des pièces ionesciennes dégagent, et qui cache tout l'aspect tragique de l'homme et de sa condition. Concept intrinsèque de l'oeuvre ionescienne, « la mort » – perçue à la fois comme « anéantissement », « néant » et « fin » – fait irruption dans la vie de l'écrivain dès son plus jeune âge, les premières révélations « mortifères » se manifestant pendant les deux années paradisiaques de l'enfance, celles d'un univers perdu, la beauté ineffable et l'intemporalité de la Chapelle-Antenaïse.

Image absente de ce paradis de courte durée, la figure maternelle est une première source révélatrice du caractère éphémère de l'homme, qui dévoile au jeune

Ionesco une vision palpable de cette vérité inacceptable. C'est également à cet instant précis que Ionesco commence à lutter contre le début d'une absence qu'il connaîtra tout au long de sa vie. Cette séparation – provisoire dans un premier temps – entraîne progressivement l'absence irrévocable de la figure maternelle. Cette absence génère les angoisses et les faiblesses intérieures déchirantes, auxquelles Ionesco ne pourra s'échapper que par moments et grâce à la présence de Rodica, sa future femme et, beaucoup plus tard, grâce au réconfort spirituel et physique de sa fille, Marie-France. Il trouve également les réminiscences affectives filiales auprès du réconfort émotionnel de la mère de Rodica, qui occupera, jusqu'à sa disparition, la place d'une mère dévouée et compréhensive. C'est la révélation chez l'écrivain d'une double solitude, celle creusée d'abord par l'éloignement des parents et ensuite par la disparition de sa mère et, avec elle, celle de sa propre personne.

Lors de ses entretiens⁵ avec le critique littéraire Claude Bonnefoy, Ionesco évoque, parmi les images de l'enfance, les émotions qui le projettent dans les profondeurs d'une présence tangible du sentiment de la mort: « c'est la tristesse de ma mère, c'est la révélation de la mort, c'est la solitude encore de ma mère, tout cela étant l'aspect négatif ».⁶ Chaque être garde une image plus ou moins paradisiaque à l'égard du cadre de son enfance, première véritable découverte d'un « monde merveilleux ». Cette image disparaît graduellement pour laisser la place à d'autres, ce qui correspond à un effacement intérieur de son propre paradis. C'est ce que l'enfant Ionesco découvre lorsqu'il devient conscient que ce paradis terrestre aboutit au néant, englouti par l'expérience.

Le « paradis perdu »⁷ de la Chapelle-Anthenaise représente une véritable source de prodiges pour l'enfant réservé et curieux et, en même temps, il lui révèle l'angoisse et la peur. L'épisode de l'enfance, passée dans la campagne profonde, cachera derrière l'effusion de la lumière et de l'image du paradis terrestre cette permanente absence de la figure de la mère:

”Craignais-je sa mort [celle de la mère] plus encore que je ne craignais la mort ? C'est curieux comme toutes ces impressions, toutes ces angoisses ont disparu une fois que j'ai été à la campagne où j'ai vécu pendant trois ans, loin de ma mère qui était peut-être la cause inconsciente de mon angoisse.”⁸

Le présent, déjà confondu avec la visualisation des limites de la condition humaine, devient synonyme du « non être »; il culmine avec l'opposition du temporel

et de l'intemporel, du fini et de l'infini. Au fur et à mesure que l'enfant découvre la profondeur illimitée de l'éden de l'enfance, la dimension illusoire de l'univers dévoile le caractère éphémère de l'être. Devant l'apparence trompeuse d'un monde magique et merveilleux se dresse une réalité barbare et injuste :

“A quatre ou cinq ans, je me suis rendu compte que je deviendrais de plus en plus vieux, que je mourrais. Vers sept ou huit ans, je me disais que ma mère allait mourir un jour et j'étais effrayé par cette pensée. Je savais qu'elle allait mourir avec moi. [...] Vers onze ou douze ans, pas avant, j'ai commencé à avoir l'intuition de la fin. [...] A quinze ans, seize, c'était fini, j'étais dans le temps, dans la fuite, et dans le fini. 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.”⁹

En premier lieu, « la mort » se dévoile sous la forme d'une révélation, la découverte d'une réalité désormais douloureuse, celle de la condition de l'homme – provisoire et passagère – et de la mère, figure unique et essentielle de l'enfance, présence emblématique dans le monde ionescien. La révélation que cette réalité lui apporte coïncide avec l'écroulement de l'équilibre intérieur, tel que l'on se construit à un âge où toutes les choses prennent la dimension d'un univers irréel – l'univers de l'enfance – limité dans le temps. Les découvertes faites dans cette atmosphère, éminemment puérile et ludique, sont frappées par la barbarie avec laquelle le monde édénique de l'enfance française – ce « décor avec ses couleurs tantôt sombres tantôt claires, avec ses fleurs et son herbe qui apparaissait, disparaissait, venant vers nous, s'éloignant de nous, se déroulant sous nos yeux, tandis que nous mêmes nous restions à la même place, regardant passer le temps » – s'écroule.

Le doute qui plane sur la genèse, sur l'univers fini ou infini, sur la naissance, et sur l'existence, aboutit à la mort comme seule finalité palpable, non acceptée. L'existence est soumise à une perpétuelle interrogation de ce que Saint Augustin plaçait sous un antagonisme opposant « la vie mourante » à « la mort vivante » dans sa profonde réflexion trilogique autour de l'Ordre, du Signe, et de la Mémoire, *Les Confessions*.¹⁰

Projetée sur le plan métaphysique, l'opposition entre l'espace fini et celui infini, identifiée à l'univers de l'enfance et à la séparation de ce monde, culmine avec une autre séparation – celle d'avec le pays de la naissance. Cette « scission » survient à un âge adolescent bien précoce, et devient définitif pendant le début des années de

lycée. La véritable « mort du père » se produit donc à un âge où le besoin d'un modèle s'accroît et la nécessité de suivre le modèle parental s'intensifie d'une manière naturelle, inhérente au processus de développement de l'enfant devenu adolescent. Il est évident qu'il se produit dans la personnalité de l'adolescent Ionesco des changements intérieurs profonds, exacerbés par l'attitude réfractaire envers le père, habituellement une figure vers laquelle l'enfant se tourne, s'il s'agit bien d'une relation de rapprochement entre l'enfant envers le parent du même sexe. En ce qui concerne le cas de Ionesco, malgré la complicité fusionnelle dégagée par l'attraction de l'enfant envers le parent de sexe opposé, la mère, dans ce cas, occupe un double rôle, puisqu'elle se substitue à la figure du père également.

L'absence même de l'image de la mère, disparue prématurément, est inéluctablement comblée par la présence tempérée de l'épouse – substitution directe de la mère et source d'apaisement intérieur pour la conscience ionescienne, constamment déchirée par l'idée de la « mort » –, pour se prolonger ensuite et s'identifier avec celle de la belle-mère. A cet égard, Ionesco ne demandait-il pas l'aide de Tudor Vianu dans une lettre signée à Paris, adressée à l'esthéticien roumain en 1945, pour faciliter l'arrivée en France de la mère de Rodica Burileanu – souhait qui malheureusement ne s'était jamais réalisé, à cause du décès fulgurant de celle-ci – auprès de qui le dramaturge retrouvait l'image de sa propre mère, puisqu'il avouait avoir « retrouvé en elle, spirituellement, [s]a propre mère »?¹¹

Obsession destructrice, source d'un éveil permanent, le sujet de « la mort » ne constituait-il pas le thème central des recherches que Ionesco s'était proposé d'étudier dans le but de rejoindre les contrées de son pays, la terre de la « seule vraie culture », avec le titre symbolique *Le thème de la mort et du péché dans la poésie française depuis Baudelaire*? Ce projet était-il resté sous le signe d'un simple et utopique défi à but purement « libérateur » ou la pertinence des travaux visés était bien celle que nous retrouvons au long des pièces et journaux ionesciens? Marie-France Ionesco révèle quelques détails de ces deux mémorables premières années, que Ionesco avait passées en France, en tant que boursier de l'Institut Français, poursuivant ses recherches sur ce thème qui allait occuper de façon permanente son quotidien, pour en faire une pesante hantise:

“Temple de la mémoire, la Bibliothèque Nationale de France était pour Eugène Ionesco « la » bibliothèque. Celle où, de 1937 à 1939, il passa des jours et des heures à consulter des ouvrages pour sa thèse « Le thème du péché et de la

mort dans la poésie française depuis Baudelaire ». Thèse jamais achevée, certes, mais pour la rédaction de laquelle nous retrouverons des bulletins de prêt, des dizaines de fiches de lectures... Plus tard, il ira travailler de temps en temps, non plus à sa thèse, mais pour y consulter, par exemple, des documents sur la peste à Londres pour *Jeux de massacre*. Ou tout simplement pour y écrire dans la salle de lecture."¹²

Le projet de cette thèse, que Ionesco avance auprès du directeur de l'Institut Culturel de Bucarest – Alphonse Dupront – dès 1936, préoccupera l'horizon des ses recherches jusqu'après la guerre, bien qu'il ait été déjà lancé dans sa vaste entreprise critique, ainsi que dans la construction de sa première pièce de théâtre, *La Cantatrice chauve*. Même si le projet de la thèse semble abandonné, bien avant le commencement de la guerre et le retour du couple Ionesco en Roumanie autour de l'été 1940, le thème central de cette thèse – « la mort » – est poursuivi tout au long de l'œuvre dramaturgique. Plus qu'un thème, c'est l'obsession la plus dévorante du quotidien ionescien. Nous reproduisons ici un fragment d'une lettre adressée par Eugen Ionescu – le futur dramaturge signait sa correspondance à cette époque-là avec son nom roumain – à Tudor Vianu. Cette lettre fait partie d'une série que nous avons reproduite en intégralité, en exergue, à la fin de ce travail. D'un intérêt capital dans une meilleure compréhension de l'évolution littéraire et sociale de Ionesco, mais également dans une démarche purement chronologique, la situation plus exacte des événements, des velléités qui animaient l'écrivain dans ses premières années françaises. Nous avons utilisé ces lettres comme une preuve authentique incontestable de la double identité du dramaturge. La thèse de doctorat s'appuyant sur la problématique de « la mort » dans la poésie post baudelairienne, sur laquelle Ionesco avait l'intention de travailler à Paris, n'aboutira jamais, sans doute principalement à cause d'un permanent état d'alerte dû à « la babylonie » créée par la guerre et aux conditions de travail particulièrement difficiles. Le but lui même de ces recherches était ainsi annulé par une incertitude générale qui planait autour de l'avenir. L'« à quoi bon » ionescien semble résumer en toute simplicité cette non réussite académique. Voici ce que Ionesco écrivait en janvier 1940, quelques mois avant son retour en Roumanie d'une France en pleine guerre:

“Îmi adun note pentru teza de doctorat, mecanic și amărât – căci mă îndoiesc strașnic că teza va putea fi făcută vreodată. Și chiar dacă, la ce bun?

Toate speranțele luminoase pe care încă le aveam în februarie și martie trecut, au căzut. Veștile cele mai proaste se aud aici. Gazetele sunt pline de știri asupra primejdiilor ce amenință... nu pe francezi, ci pe alții mai mici. Din clipă-n clipă aștept să fiu chemat în țară. Trăiesc de la o zi la alta, într-o neliniște, o panică înfiorătoare. Hotărât, nu mai e nimic de făcut... până-n cinzeci de ani. [...] Vreau să vă întreb un lucru : se fac în primăvara aceasta înscrieri de noi membri la S[ocietatea] S[criitorilor] R[omâni]? În cazul acesta când să prezint cererea?”¹³

Ternis par les vicissitudes d’une carrière littéraire brillamment remplie, et par les aléas qui altèrent la mémoire, les témoignages de Ionesco – tels qu’ils apparaissent dans ses journaux intimes – à l’égard de son activité littéraire avant et après la guerre, prêtent parfois à la confusion, notamment en ce qui concerne l’exactitude biographique. Toujours est-il que la genèse de sa première pièce *La Cantatrice chauve* chevauche le projet de sa thèse, bien avant que celle-ci ne soit complètement abandonnée, peu de temps après. Voici ce que Ionesco écrit en 1978, dans un article paru dans « Le Quotidien de Paris », repris dans son avant dernier recueil réunissant articles, témoignages, confidences, *Un Homme en question*: « J’ai écrit *La Cantatrice chauve* tout de suite après la guerre. Elle n’avait pas encore de titre, elle s’appelait « Anti-Pièce », que j’ai gardé en sous-titre. Et elle devrait être, en effet, la négation d’une pièce. Je m’acharnais alors sur une thèse de doctorat ès lettres sur les thèmes du péché et de la mort dans la poésie française, que je n’ai jamais terminée. Est-ce parce que je me suis rendu compte qu’il y avait bien Villon, il y avait bien Baudelaire, à la rigueur Verlaine, très peu d’autres; mais Rimbaud rejetait le péché originel et la plupart des poètes français y étaient insensibles. J’avais essayé d’écrire pour le théâtre, mais c’est la critique et l’esthétique littéraire qui me préoccupaient principalement ».¹⁴

Dans un pur esprit cioranien, Ionesco s’empare de « la mort » qui devient palpable, visible, semblable métaphysiquement à l’idée du suicide, si inhérente à « l’existence de l’être » de son ami Cioran, qui vainc le suicide par le suicide, à travers l’idée du suicide, et de son « efficacité », comme solution finale, accessible à tout être humain: « Eu mă pot teme de moarte până la înebbunire, fără să cred în ea. Tocmai pentru că mă tem atât de mult de ea, n-o cred. Tocmai pentru că o vad ».¹⁵ Si Cioran reste « l’adepte du suicide » dont il fait inlassablement l’apologie, dans

l'acception la plus théorique qui puisse exister, Ionesco traverse à plusieurs reprises, notamment au long de ses séjours dans les cliniques suisses, l'idée du suicide comme la seule solution envisageable à un mal général physique et métaphysique, l'évasion finale d'un quotidien au bout duquel il n'y a que le crépuscule de la mort. L'aisance avec laquelle Cioran joue avec l'idée du suicide est inconcevable dans le monde réel ionescien. Parmi les thèmes récurrents de la pensée cioranienne, celui du « suicide » occupe une place importante qui s'impose devant les autres, l'orientation théorique visant, bien évidemment, d'une façon difficilement concevable, l'annulation de celle pratique. Le « suicide » prend chez Cioran une dimension purement thérapeutique, la seule solution « échappatoire » à l'immensité universelle, à l'incompréhension de l'homme et de sa condition absurde. Nous avons choisi parmi les nombreux « éloges » que Cioran fait au concept du « suicide », celui qu'il expose à Léo Gillet: « Ce qui est beau dans le suicide, c'est que c'est une décision. [...] La pensée du suicide est une pensée qui aide à vivre. [...] La vie est supportable uniquement avec l'idée qu'on puisse la quitter quand on veut. Elle est à *notre* discrétion. Cette pensée au lieu d'être dévitalisante, déprimante, est une pensée exaltante. Au fond nous sommes jetés dans cet univers, on ne sait vraiment pas pourquoi. Il n'y a aucune raison que nous soyons là. Mais l'idée qu'on puisse triompher de la vie, que nous tenions notre vie, que nous puissions quitter notre spectacle quand nous voulons, c'est une idée exaltante. [...] Sans le suicide, la vie serait à mon avis vraiment insupportable. On n'a pas besoin de se tuer. On a besoin de *savoir* qu'on peut se tuer. Cette idée est exaltante. Elle vous permet de supporter *tout*. Je ne suis pas pour le suicide, je suis uniquement pour l'utilité de cette idée ».¹⁶

L'impossibilité de réagir devant cette réalité envahissante est révélée par la multitude des questions lancées, à caractère rhétorique. Vouloir vaincre la condition éphémère de l'homme, qui est condamné dès le premier instant de la vie, porte le signe de l'échec, le même que connaît « le Roi » dans sa descente dans le monde des mortels, dans *Le Roi se meurt* :

“Nous sommes dans la vie pour mourir. La mort est le but de l'existence, cela est dira-t-on une vérité banale. Parfois, à travers l'expression usée, le banal disparaît et surgit, ressurgit, la vérité toute neuve. Je suis dans un de ces moments où il me semble que je me dis pour la première fois, que je découvre que l'existence n'a que la mort pour but. On ne peut rien faire. On ne peut rien faire. On ne peut rien faire. On ne peut rien faire. Mais qu'est-ce que c'est que

cette condition de marionnette tirée par des ficelles, de quel droit se moque-t-on de moi?”¹⁷

Tout symbole intrinsèque à la « psyché » est source génératrice d'un sentiment mortifère partagé, lui aussi, entre les deux moments signifians de l'existence ionescienne. Le premier reste l'impact laissé par la figure paternelle pendant toute la jeunesse bucarestoise, le second est représenté par l'accentuation de l'enlèvement métaphysique. La métamorphose de tout élément primaire en action de décomposition est liée à l'idée de la mort prenant la forme d'un état de décomposition globale. Sans doute le sentiment d'hostilité manifesté envers la figure du père est-il renforcé par la belle-famille du jeune futur dramaturge et par l'univers familial intime auquel il est confronté dans les premières années bucarestoises. Ionesco éprouve un double sentiment de séquestration: il se retrouve enfermé dans la maison du père, contraint à vivre avec un père qu'il n'aime guère et avec une famille qui n'est guère la sienne. Par ailleurs, les figures des membres de la deuxième famille du père se retrouvent éparpillées, dans des pièces de théâtre qui sont à la fois des voyages oniriques et des incursions dans le monde au-delà. C'est à travers ces incursions que le dramaturge se confronte à une transfiguration métaphysique des objets et éléments qui composent son univers extérieur:

“... l'image du père est favorable, bénéfique, le père c'est le guide ; pour moi, le père est le monstre, le tyran. Pour les autres le feu est lumière, purification, vie, éclat, soleil, pour moi, il est symbole et même prémonition de la mort. [...] Pour moi, la terre n'est pas nourricière, elle est la boue, elle est la décomposition, elle est la mort qui m'éprouvante. Les caves, les intérieurs des maisons sont pour des autres des nids, des abris; pour moi, ce sont des tombeaux. Quand je rêve de l'intérieur d'une maison, elle s'enfonce dans la terre humide. La terre n'est pas la sécurité pour moi. Elle est la décomposition. Ce à quoi je m'oppose. L'eau n'est pas pour moi l'abondance, ni le calme, ni la pureté. Elle m'apparaît généralement comme sale. Elle est l'image de l'angoisse. L'eau engloutit, ou au moins salit (salir c'est menacer de mort). Elle est encore décomposition.”¹⁸

L'effroi permanent que la fin de l'existence apporte est pérennisé depuis un âge bien prématuré d'une enfance ponctuellement ensoleillée par une source que Ionesco n'a jamais cessé de poursuivre. L'existence pénible démarre dans l'attente

paisible de la fin, tout comme le rocher de Sisyphe. Une existence qui commence directement avec « la fin » : « 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 ». ¹⁹

Dans ses écrits de jeunesse, un perpétuel sentiment de vanité extrême plane sur chaque instant. Tout est voué à la futilité qui, elle même, est vouée à la mort. L'obscurité du « royaume de Thanatos » ressort à travers chaque page de ses journaux intimes, de ses critiques, comme dans ces pages qui datent de 1934, qui constituent le fruit d'un tourment soutenu refoulé à travers l'authentique « identité des contraires » : « critica este un joc futil, complet neimportant; ca și cultura; ca și viața socială; cine le vădește neimportanta și futilitatea? Moartea; e spus urât, dar pe față. » ²⁰ L'écriture, le processus créateur est pris comme système de défense contre la même idée terrifiante, celle de la mort: « par ailleurs, j'ai toujours eu l'impression d'une impossibilité de communiquer, d'un isolement, d'un encerclement ; j'écris pour lutter contre cet encerclement; j'écris aussi pour crier ma peur de mourir, mon humiliation de mourir; ce n'est pas absurde de vivre pour mourir, c'est ainsi ». ²¹

Les années de la jeunesse roumaine portent le signe d'une critique dure envers quelques personnalités parmi les plus marquantes dans la vie littéraire et culturelle de l'époque. Cette critique est synonyme d'un refus général, d'une opposition dans l'acceptation d'une littérature linéaire, souvent révolutionnaire, inspirée par l'effervescence culturelle de la période de l'entre-deux-guerres. La rébellion qui résume celle de toute une génération se ressent dans la tonalité authentique et sincère du *NON* ionescien, à travers une voix déjà lasse :

“Je ne peux pas continuer à vivre cette vie que je ne vis qu'à moitié. Je ne peux pas continuer non plus à faire de la littérature à mi-temps. Et je suis là, hésitant, assis entre deux chaises. [...] Mais je n'ai aucune persévérance, je ne vais jusqu'au bout de rien. Je suis l'homme des commencements. Mes enthousiasmes ne sont pas assez solides pour tenir le coup, pour renaître d'eux-mêmes. Nulle passion, nulle obsession, sinon MOI. Moi, qui suis à moi-même ma gloire, ma joie, ma souffrance, ma vie, ma mort !” ²²

Le désir de se dédoubler incite l'esprit à se débarrasser du double chemin. Tout semble prendre des contours autour d'un coupant *aut césar, aut nihil* : « pouvoir

me dévouer totalement à une idée, [...] choisir une fois pour toutes un seul destin, une seule démarche, une voie unique, qui me mènerait jusqu'aux cimes ou jusque dans l'abîme; je sais bien que là seulement se trouve mon salut: mourir à une partie de moi-même pour vivre pleinement l'autre; je dois tout risquer sur une seule carte; ce n'est qu'en risquant tout que je peux gagner tout ». ²³ Et une question, la même, qui revient toujours: « mais alors, pourquoi ai-je si peur de la mort, chaque jour, chaque nuit, à chaque coin de rue ? Pourquoi ce tremblement de mes os, de mes dents, de ma chair ? [...] Je suis la mort; la vie me plonge dans le provisoire; c'est la mort qui me plonge dans le définitif; la mort c'est moi-même ». ²⁴

Ionesco manie, à l'intérieur d'un incessant antagonisme, la force des rapports qu'il lui soumet. Le « moi-intérieur » est confronté, sous ce même rapport de forces, autour d'une symbiose spirituelle, au « moi-universel ». La mort apparaît en opposition avec le « cinquième élément », le cosmique et le tellurique s'entremêlent dans leur dimension antagonique afin de dévoiler le palpable qui entoure « la mort » et que « la mort » entoure. Nulle présence ne se fait ressentir avec autant d'intensité que la présence de la mort:

«[...] Parce que nous mourons tous. Parce que la présence la plus « présente » est celle de la mort qui vit en nous, cette mort que nous respirons, aspirons dans chaque fleur, dans l'air qui nous entoure. Elle est là, sur les lèvres de ma bien aimée, je sens, dans ma bouche, son goût amer. » ²⁵

Le « nenoroc » ²⁶ ce mot qui résume si simplement et profondément le concept balkanique, le concept roumain par excellence, selon Cioran, vient compléter une autre formule – « n-a fost să fie ». Cette dernière est aussi conclusive et une traduction exacte dans laquelle se retrouverait le vrai sens ontologique, serait assez difficile à donner. Elle résume aussi toute l'essence de la destinée roumaine, les deux termes couvrant le sens tragique qu'on retrouve autour du vide métaphysique ionescien, le néant et la mort. Par ailleurs, tout au long de l'œuvre ionescienne, d'abord à travers les écrits de jeunesse qui précèdent l'œuvre dramaturgique, fruit de la maturité française, nous retrouvons ce thème récurrent qui se manifeste, comme dans le monde pictural ionescien, sous la forme de contrastes et d'oppositions. La « lumière » antenaise s'y retrouve également, puisque la disparition définitive de cette lumière, de ce paradis, est source d'agonie, d'anéantissement, d'écroulement, éléments « mortels » dans lesquels Ionesco se retrouve. Interrogé par Monica Lovinesco ²⁷ sur

plusieurs thèmes relatifs à l'œuvre dramaturgique et picturale, Ionesco répond dans la langue de sa jeunesse :

“Lumea a fost pentru mine oroare și miracol. Uneori se echilibrează în opera de artă, alteori nu se echilibrează. Când se echilibrează e mai bine, e mai reușit și cred că așa am făcut în picturile ultime [...]. Un contrast între lumină și întuneric. De altfel sunt și tablouri mai precise și mai copilărești unde arăt soldați negri ai demonului bătăndu-se cu soldați albi, cu săbii albe, ceilalți au săbii roșii sau negre. Adică această mirare că sunt în lume și că lumea e așa. Și această bucurie de a fi a fost întotdeauna contrastată, contrazisă de oroare, de tragic, de frică”.²⁸

Plongé dans une impondérabilité métaphysique accentuée dans les années 1980, Ionesco semble tirer la grande conclusion, faire le bilan d'une vie, tout comme le couple des « Vieux » dans *Les Chaises*, réunis autour d'un grand néant, le vide ontologique, la résignation devant l'horreur du vide. Devant l'inéluctable mort qui se fait de plus en plus ressentir, il ne reste que les « guerres, maladies, suicides, assassinats, prisons, vieillesse ». Ce qui pousse l'esprit à se demander « qu'est devenue cette jeunesse ? Ces écrivains et ces poètes, et ces génies, cette jeunesse, la « jeune génération », comme elle s'intitulait fièrement, fière d'être jeune, ne s'imaginant pas que la vieillesse, la mort existaient, qu'elles les attendaient au bout de la route. Où sont les éternellement jeunes, comme ils se croyaient »?²⁹

La puissance psychologique du vécu est une autre conséquence directe de cet accablant sentiment de la « condition malheureuse ». Le sentiment de la lourdeur et de l'importance de la matière – évocation directe du mythe de Sisyphe – est une allusion rectiligne à la condition absurde de l'homme. « La mort idéologique » pèse comme un accès direct au monde de Thanatos:

“Ainsi, le thème de la condition malheureuse se traduit peut-être – en tout cas, chez moi, oui, et chez d'autres aussi, par la lourdeur et par l'épaisseur. C'est là de la psychologie individuelle... Seulement la psychologie individuelle s'inscrit dans un contexte humain, une situation extra-sociale et extra-historique, mais aussi dans un contexte historique et social; peut-être que socialement cette difficulté de vivre, cette lourdeur résultent de ce qu'on appelle totalitarisme, collectivisme, foule, masse, ou bien « vie moderne impossible à vivre », etc.”³⁰

N'est-ce pas ce qui annonce la fin dans *Les Chaises*? N'est-ce pas le néant vers lequel nous nous dirigeons tous? En effet, cela rappelle le passage obligatoire pour chaque individu: la trilogie métaphysique, ou l'antagonisme entre les deux dimensions (cosmique et tellurique), l'éternelle question que le Sphinx posait aux passants sur la « condition de l'homme » avec ses trois phases. Cette trilogie se retrouve sous la forme d'une torture « à la fois par la crainte de la mort, l'horreur du vide, et par le désir ardent, impatient, pressant de vivre ». ³¹

Le Roi se meurt et le refus inhérent à la nature humaine d'accepter la mort, la fin, même sous la forme d'une délivrance, un vrai « essai d'apprentissage de la mort »: « ...je me suis dit que l'on pouvait apprendre à mourir, que je pouvais apprendre à mourir, que l'on peut aider aussi les autres à mourir. Cela me semble être la chose la plus essentielle que nous puissions faire puisque nous sommes des moribonds qui n'acceptons pas de mourir ». ³² Substituée à un dénouement théâtral, à un laconique *acta est fabula*, la mort est perçue comme le germe d'un épilogue, comme un crépuscule inéluctable à la présence humaine, puisque « c'est la mort qui clôture une vie, une pièce de théâtre, une œuvre. Autrement, il n'y a pas de fin ». ³³ Éveillée à travers une constante et éprouvante angoisse face à l'impuissance humaine, la mort traduit la condition absurde de l'homme ionescien, le refus d'accepter son destin, l'impossibilité de trouver une signification logique au destin auquel les personnages sont confrontés. Les limites ontologiques de la dimension humaine des personnages à travers lesquels Ionesco nous met devant l'évidence de l'absurde et de son intuition se confondent avec ses propres limites, avec son propre refus d'accepter la mort comme une fin intrinsèque à l'être humain. L'étonnement de Bérenger devant le palpable, devant le monde réel, devant l'évidence de l'existence est également celui de Ionesco qui charge son personnage d'un poids identique au rocher qui pèse sur les épaules de Sisyphe. N'est-ce toujours pas le thème de l'attente permanente, celle qui alourdit l'acceptation même du destin, qui paralyse le monde ionescien, les ombres qui s'enlisent dans l'échec, une attente qui est projetée sous l'immensité de la Providence?

La présence viscérale de la mort, chez Ionesco, dénote une véritable authenticité avec laquelle le dramaturge s'identifie réellement, d'où le caractère rationnel de cette problématique. La présence palpable de la mort est vécue, sentie au-delà de la dimension purement rhétorique, elle devient partie intégrante d'« une farce que Dieu joue à l'homme », d'un quotidien vidé de sens, projeté à travers l'opposition

comique-tragique ou bien cosmique-tellurique. Par quel moyen Ionesco arrivait-il à toucher une profusion égale à la profusion des lettres qu'il envoyait à ses amis roumains? S'adonnait-il à faire l'apologie cosmologique de la mort? Embaumé d'ascétisme, depuis un Vichy « absurde » inondée par la pluie, il écrivait à Tudor Vianu :

Îmi place totuși enorm și marea (poate fiindcă sunt un temperament cu multe elemente feminine); dacă aș locui pe marginea mării, sau dacă aș umbla mult pe mare, poate că m-aș împăca cu moartea, aș accepta-o, aș dori-o, aș simți că moartea e o restituire, o integrare în cosmos. Munții nu-mi plac deloc: sunt simbolul unei vitalități, unei voințe fără rost de a trăi, unei răzvrățiri obositoare. Muntele e sublim și idiot. Muntele e ceva foarte prost. [...] Eu nefiind « parfait », însă nici un om de la munte, vital, dârz, rebel, libertar, ci un anarhic, feminin, haotic, dezagreabil, leneș – prefer marea.³⁴

Contourner le seul problème métaphysique vraiment authentique – la signification de l'existence – c'est une manière différente de contempler « l'incontournable »: « la signification de notre existence, c'est que nous sommes là dans l'étonnement et que nous sommes faits pour la mort ». ³⁵ Prisonnier d'un pesant sentiment d'angoisse, le dramaturge cherche un refuge désespéré dans le monde au-delà. Désespéré, l'esprit ne repousse plus l'idée de cette fin inéluctable, il la désire: « cette angoisse de tous les instants me saisit à la gorge; comment ai-je encore peur de la mort, comment puis-je encore ne pas ardemment la désirer »? ³⁶

Comment envisager l'épilogue d'une existence qui ne peut pas être comprise, dont le but est totalement dépourvu de sens: « elle est l'expression de notre finitude. C'est ça qui est angoissant, c'est ça qui est inacceptable! Deux choses sont inacceptables: d'être né...d'exister *et* ensuite de mourir. On peut être sans exister. D'être né, et ensuite de mourir. Je n'ai pas demandé cela et je ne l'accepte toujours pas ». ³⁷ Dans *Un homme en question*, Ionesco distingue deux types d'écrivain et d'artiste: d'abord il y a celui qui s'attache au monde social et celui qui s'attache à une problématique beaucoup plus profonde, « l'au-delà du monde », la mort, car la dissemblance entre les deux est bien évidente: « de la mort: c'est-à-dire des limites de l'homme, au pied du mur, au bord de la frontière de notre condition interrogeant malgré lui notre destin, celui de la condition humaine et non pas de la condition sociale ». ³⁸

Le jeu dans lequel Ionesco se substitue au roi dans la pièce *Le roi se meurt* poursuit dans la même note l'absurde qu'il déploie dans son univers burlesque. Le refus et l'obstination de vouloir « ajourner la mort », que le roi affiche, plane comme une auréole, comme un caprice échappé du même monde enfantin. L'autodérision y est parfaitement brossée, le roi étant présenté dans une lumière terne, censée relever le ridicule qui l'enveloppe. Ce roi bigame tente d'échapper à la mort, à sa mort, à la mort universelle. Les différentes images sous lesquelles il apparaît renvoient au fil – ininterrompu par la présence de l'idée de la mort – de la vie ionescienne: « je mourrai, oui, je mourrai. Dans quarante ans, dans cinquante ans, dans trois cents ans. Plus tard. Quand je voudrai, quand j'aurai le temps, quand je le déciderai ». ³⁹ A plusieurs reprises le discours du roi tout-puissant prend des tonalités purement infantiles, qui accentuent le ridicule et l'aspect tragique du personnage: « on m'avait promis que je ne mourrai que lorsque je l'aurais décidé moi-même; [...] on m'a trompé; on aurait dû me prévenir, on m'a trompé ». ⁴⁰ *Le roi se meurt* ne porte pas uniquement la trace inconditionnelle de l'aspect tragique de l'existence humaine, mais également le signe profond de la contamination du pouvoir, l'un des thèmes principaux, qui inspire la panique et la métamorphose dans la pièce *Rhinocéros*. Ionesco n'essaye-t-il pas de nous faire comprendre que le pouvoir corrompt l'homme, l'emmène à la violence et à la destruction, comme il l'explique dans ses journaux? Le discours du roi Bérenger, victime directe du pouvoir synonyme de la tyrannie que les pièces de Ionesco condamnent à l'unanimité, montre à quel point le pouvoir se plie à la folie, le discours délirant de Bérenger au milieu de la pièce *Le roi se meurt* portant une charge hallucinante descendant vers la mort inéluctable. Une mort qui rappelle la condition éphémère de l'être humain, sa fragilité, sa dimension minime dans l'univers, résumé d'une permanente angoisse ionescienne: « Ah, qu'on se souvienne de moi. Que l'on pleure, que l'on désespère. Que l'on perpétue ma mémoire dans tous les manuels d'histoire. Que tout le monde connaisse ma vie par cœur. Que tous la revivent. Que les écoliers et les savants n'aient pas d'autres sujets d'étude que moi, mon royaume, mes exploits. Qu'on brûle tous les autres livres, qu'on détruise toutes les statues, qu'on mette la mienne sur toutes les places publiques. Mon image dans tous les ministères, dans les bureaux de toutes les sous-préfectures, chez les contrôleurs fiscaux, dans les hôpitaux. Qu'on donne mon nom à tous les avions, à tous les vaisseaux, aux voitures à bras et à vapeur. Que tous les autres rois, les guerriers, les poètes, les ténors, les philosophes, soient oubliés et qu'il n'y ait plus que moi dans

toutes les consciences. Un seul nom de baptême, un seul nom de famille pour tout le monde. Que l'on appelle à lire en épelant mon nom: B-é-Bé, Bérenger. 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. Que toutes les fenêtres éclairées aient la couleur et la forme de mes yeux, que les fleuves dessinent dans les plaines le profil de mon visage! Que l'on m'appelle éternellement, qu'on me supplie, que l'on m'implore. [...] Que l'on garde mon corps intact dans un palais sur un trône, que l'on m'apporte des nourritures. Que des musiciens jouent pour moi, que des vierges se roulent à mes pieds refroidis ».⁴¹

Le roi se meurt, analysée comme une vision allégorique de la mort, apparaît comme une fulminante « fin de partie » beckettienne, un dénouement qui se solde par un brutal « échec et mat ». Le roi tout-puissant, celui qui « interdit les nuages » est auréolé du ridicule. Symbole de la puissance, propulsé par une force digne d'une immortalité olympienne, le roi est confronté à la mort avant la mort. La pérennité assurée par la supériorité intérieure, le « *je mourrai quand je voudrai, je suis le roi, c'est moi qui décide* »⁴² devient désormais l'avatar de la mortalité, de la réincarnation dans le non éternel.

Après avoir ouvert « les portes de son âme » à son fidèle public, à travers les journaux qui juxtaposent des moments précoces juvéniles et des aveux intimes tardifs, Ionesco effectue une magnifique incursion onirique et initiatique dans le monde de l'au-delà. C'est une plongée délicate, tumultueuse, qui, à travers le monde de « Thanatos », reprend les moments difficiles autour de la séparation d'avec le père et tous les tourments que les relations familiales ont générés. *Voyages chez les morts* – car de cette belle métaphore il s'agit – n'a pu être conçue qu'en suivant le fil reliant le cosmique au tellurique, la communication avec les personnages, qui sont connectés au passé, à tous les membres de la famille du père, ainsi qu'à ceux de la belle famille s'effectuant en même temps que l'appropriation de la mort. C'est un besoin compulsif, inhérent à son scepticisme religieux, que Ionesco éprouve envers tout un passé constitué maintenant par la présence encore plus obsessionnelle de la mort, elle seule, qui triomphe sur le passé et évoque sans cesse le caractère éphémère de l'homme. La mort piétine le passé mais elle n'est pas capable de le faire oublier. Une immersion à travers la mort dans une période sombre de la jeunesse roumaine que dont Ionesco a toujours essayé d'atténuer le souvenir, sans pour autant jamais pardonner. Sur cette descente blessante à travers le profond *Voyages chez les morts* et

sa signification, Ionesco notera: « C'est l'histoire de ma vie à l'envers, par le rêve. Comme un négatif photographique. Il y a aussi un voyage qui est à la fois retour aux sources et initiation, mais qui n'aboutit nulle part. Une errance, puisque l'existence est une errance dans l'absurde ». ⁴³

La mort est sentie comme seul et véritable « remède » contre l'angoisse, une condition *sine qua non* vers la libération intérieure: « si j'arrivais à me considérer comme déjà mort, l'angoisse aussi serait morte; me considérer comme mort? Je n'y arriverai pas avant que je ne sois tué par la mort; je sais, je sais, il vaut mieux se tuer que de se laisser tuer; cela me semble une montagne inaccessible ». ⁴⁴ Une décomposition généralisée du monde quotidien rode autour de la mort. La déconstruction de chaque élément générateur d'angoisse est vitale. Les *miettes* de l'ordinaire sont dispersées afin d'être réunies autour du même thème:

“On meurt de faim. On meurt de soif. On meurt d'ennui. On meurt de rire.
On meurt d'envie. On meurt de peur. On meurt à la guerre, bien entendu. On
meurt de maladie. On meurt de vieillesse. On meurt tous les jours.” ⁴⁵

L'incapacité d'entreprendre la moindre action est une conséquence directe d'une réalité au bout de laquelle il n'y a que l'extinction: « c'est avec une sorte de satisfaction que j'écris sur la misère et l'angoisse; comment peut-on parler d'autre chose quand on a conscience que l'on va mourir? C'est l'horreur et la colère d'être mortelle qui fait que l'humanité est comme elle est ». ⁴⁶ L'antagonisme « existence – non existence », s'inscrit dans l'incapacité de se comprendre soi-même, de se *connaître soi-même*, l'impossibilité de s'approprier la devise socratique, d'accepter la fin inéluctable de cette pitoyable condition humaine, que sa conscience angoissée l'empêche d'accepter. Ne pas connaître d'autre penchant que celui vers le déchirement intérieur, voici un drame intense résultant d'une profonde et intense ascèse.

Les dernières pages du *Journal en miettes* regroupent toute l'essence du « non » intérieur ionescien. Cette analyse sévère, chargée d'une écrasante note de sincérité, que Ionesco s'inflige, porte le signe d'une psychanalyse dont le but principal serait l'apprentissage de la mort. Apprendre à vivre avec l'idée de la mort signifie apprendre à la dompter, à la maîtriser, ce qui impliquerait l'accepter avant tout:

“Pour le moment, ou depuis toujours, si je vis c’est que ma volonté de ne pas exister est recouverte, dominée par ma soif d’exister. Ces deux volontés sont en conflit permanent, c’est ce conflit qui est le drame, l’angoisse qui fait que ma vie est malaise, mauvaise conscience, culpabilité. L’homme heureux est celui qui aime vivre, sans arrière-pensée, qui n’est pas hanté par l’idée de la mort et à qui la mort ne fait pas peur, puisqu’elle n’est pas une hantise, pour lui. Vais-je mourir sans m’être connu, sans m’être compris?”⁴⁷

La mort épouvante, la mort effraye, la mort horrifie. Aristote ne consentait-il pas au fait que la mort était la plus horrible des horreurs ? Le doute ionescien qui plane sur la métempsychose n’est nullement apaisé par la théorie aristotélienne qui divise l’homme, qui sépare l’âme du corps afin que le premier accède au repos éternel. Dans l’essai⁴⁸ qu’il consacre au passage dans le monde au-delà, Erasme fait l’apologie de la foi comme seule remède contre l’inéluctable mort qui guette à la fin, comme unique façon de ne pas se plier devant l’idée que la mort en soi met fin à toute forme d’existence. L’existence humaine ne culmine pas avec le dernier soupir⁴⁹ – *ab exhalta anima* – elle se prolonge et vit à travers l’âme. Le « dernier soupir » qu’Erasme place au milieu de deux « existences » n’est pour Ionesco que l’accomplissement d’une vie, la fin du chemin, source d’un permanent sentiment d’horreur, exacerbé par l’idée d’une mort généralisée, étendue à tous les êtres qui partagent son existence. Seule la foi est le passage dans le monde d’au-delà, comme le transit immanent au purgatoire: « mais ne doit-on pas s’étonner que les hommes qui croient que l’homme entier est détruit par la mort et qui n’ont pas cette espérance que seule nous procure la foi au Christ déplorent la mort des autres et éprouvent, quand ils pensent à la leur, des sentiments d’épouvante et d’horreur? »⁵⁰

Une question, la même, qui revient et qui déplore cette triste condition existentielle qui est « si basse, si mauvaise, qu’elle ne peut être que le fruit d’une chute ». De nouveau apparaît la présence de Rodica qui, elle seule, rassure, apaise, prolonge l’état d’éveil :

“C’est donc si mal que ça, si grave que ça de mourir ? Oh, vous tous, vous tous, vous qui riez, gesticulez, vous n’en avez pas bien pour longtemps, non plus, vous non plus. Rajeunir à l’Eternité. Rajeunir dans l’Eternité. Rodi, ma petite fille, ma femme, je t’aime.”⁵¹

Une profonde méditation à laquelle Erasme nous incite, pratiquée avec une certaine purification du corps et de l'esprit, est censée nous « prémunir contre l'arrivée soudaine de la mort ». Ni l'ascèse, ni la psychanalyse, ni les descentes les plus profondes au cœur de l'âme ne parviennent à apaiser l'angoisse devant la mort, ni celle « spirituelle », ni celle « naturelle », ni celle « transformante » ou encore « éternelle », si l'on juge après les quatre « sortes de morts » que Erasme distingue.⁵²

Des aveux amers et désolants réunis dans l'intense *Journal en miettes*, que Ionesco livre intimement à une époque où la consécration littéraire était bel et bien dépassée, dissipent la moindre présence d'aspiration à un éventuel monde de l'au-delà, quelque soit sa forme:

“Les douleurs, chagrins, échecs, m'ont semblé toujours plus vrais que les réussites ou le plaisir. J'ai toujours essayé de vivre, mais je suis passé à côté de la vie. Je crois que c'est ce que ressentent la plupart des hommes. Je n'ai pas su m'oublier. Pour m'oublier, il faut oublier non seulement oublier sa propre mort, mais oublier que ceux que l'on aime meurent et que le monde a une fin. L'idée de la fin m'angoisse et m'exaspère. Je n'ai été vraiment heureux que saoul. Hélas, l'alcool tue la mémoire et je n'ai gardé que des souvenirs brumeux de mes euphories. La vie est malheur. Cela ne m'empêche pas de préférer la vie à la mort, exister à ne pas exister, car je ne suis pas sûr d'être une fois que je n'existerai plus. Exister étant la seule manière d'être que je connaisse, je m'accroche à cette existence car je ne puis m'imaginer, hélas, une manière d'être hors de l'existence.”⁵³

Si l'état d'éveil qui s'installe dans la vie de Ionesco, à un âge où, dans une acception globale, l'univers enfantin ne connaît pas d'inquiétudes, est présent avec des intermittences bien douloureuses, (au fur et à mesure que les étapes de la vie se succèdent, entre l'étape puérile, l'étape adolescente et l'étape d'une jeunesse prononcée), ce même état se manifeste avec plus d'oppression et d'appréhension. Non seulement « la mort » devient-elle un thème récurrent dans l'œuvre ionescienne, mais elle devient l'élément le plus présent et le plus pesant de son quotidien. Ni la présence rassurante de ses deux être chers, qui partagent tous les moments de sa vie, ni les allégresses d'une réussite professionnelle, ni même les moments qu'il consacre à l'écriture – pour ne reprendre que quelques uns des moments de bonheur auxquels Ionesco même s'attache et s'identifie – n'éloignent, qu'avec de faibles entractes, la mort omniprésente. Cette mort serait-elle vaincue lors des derniers moments d'éveil?

Cette demande finale que Ionesco, véritable « Job clownesque », adresse même depuis sa pierre tombale⁵⁴, est-elle le signe d'une quête désespérante ou bien le signe d'une repentance? Seules restent derrière ses œuvres, ses aveux! L'œuvre banalise la crainte devant la mort, devant le mal. Elle l'annule, elle la supprime:

“□i între timp, noi vorbim despre *moarte*, despre frică, despre cataclism, fără să mai avem sensul morții, al fricii, al cataclismului. Pentru că facem literatură, moartea, frica, cataclismul au devenit lucruri comune, lucruri uzate, mode și predilecții literare, cartușe albe.”⁵⁵

De nouveau un compte rendu se dresse. Serait-il le signe de la mort impatiente ou celui de la victoire de la constance des obsessions? Le triptyque que la philosophie grecque a érigé autour des différences dans le destin des mortels – la personnalité, les possessions et la représentation de chaque individu dans la société – inonde un déclin paisible dans lequel, poussé par un éveil constant, Ionesco approfondit son ascèse. La renommée, la gloire, l'appréciation générale de son public semblent céder leur place à la représentation de la personnalité – des remises en question, des interrogations sur le caractère moral, sur la formation de l'esprit – après un passage en revue d'un patrimoine dont l'importance apaise davantage les effrois et les appréhensions suscités par le monde d'au-delà: « en fait, je suis un homme assez fortuné; j'ai quelques biens; c'est trop peut-être. [...] Il ne faudrait être ni riche, ni pauvre; je ne suis pas trop riche, c'est trop quand même; je ne suis pas aussi pauvre que je le voudrais ».⁵⁶

L'image de la fille unique apparaît sans cesse dans cette éternelle et brûlante représentation de la mort que Ionesco traverse. La présence de Marie-France est la source d'un double conflit: il y a l'image de la fille, à travers laquelle le père assure sa descendance, mais également celle de l'enfant qui s'éloigne, derrière les aléas que la vie nous prépare à tous. Seule l'image de la fidélité, incarnée par Rodica Ionesco reste inaltérée, bien que Ionesco laisse échapper son effroi, quant à leur possible séparation sur laquelle seule la mort triomphe brutalement.

Que se cache derrière cette sérénité spirituelle et matérielle dont Ionesco dresse le bilan? Le bonheur montre-t-il son visage chimérique écrasé sous le poids du malheur qui, lui, est bien réel? Si l'on donnait raison à Platon, alors vraisemblablement le temps de la vieillesse devrait être le plus heureux, car le désir des femmes cesse à cet âge et la vieillesse se résume en somme à cette trilogie

tricheuse formée par le confort, par la sécurité et par l'argent, comme substitut des forces qui déclinent.

Dans une pure approche cioranienne, la mort apparaît comme un épilogue irrecevable de l'existence humaine. Ni la naissance, ni la mort ne sont acceptées, et donc, comprises. La mort est l'expression voilée d'un monde encore plus compréhensible que le monde réel, elle « vexe, car elle est l'expression de notre finitude ».⁵⁷ Le retour vers l'innocence de l'enfance, vers la passion inaltérable et inébranlable de l'adolescence, apparaît comme seule solution échappatoire à l'angoisse éprouvée devant la mort. Dans cette dernière tentative de critique personnelle qui place « l'homme en question », qui perpétue la « quête intermittente », Ionesco retrouve son désir juvénile exprimé dans les pages de sa premier essai critique roumain, *NON*, le désir de vaincre l'angoisse et la solitude dans le monde d'au-delà: « je sais très bien ce qu'il me faudrait pour tromper cette angoisse mortelle; être très jeune, avoir des passions; en somme, ce n'est pas vivre que m'exaspère, c'est de ne pas vivre; ou alors être enfant ».⁵⁸

Dans un de ses derniers recueils, Ionesco dresse un bilan portant sur ses deux « existences », l'existence roumaine et l'existence française, et leurs conjonctures plus ou moins favorables, sur lequel seule la mort semble triompher, comme un épilogue récusable à la condition existentielle de l'homme. La vie est aperçue comme un infatigable combat sur lequel il n'y a ni vainqueur, ni perdant, puisque la fin inéluctable cache toujours le même jeu. La mort en soi est attribuée à toute fin matérielle ou immatérielle: « j'ai évité les pires catastrophes qui n'ont pas épargné les gens de ma génération; je n'ai pas fait la guerre grâce à un concours de circonstances incroyable; je n'ai pas été au bagne, je ne suis pas mort en prison, je ne suis pas rongé pour le moment par une maladie grave; cependant, je crains la mort ».⁵⁹ Certes, le destin a bien veillé sur ces jeunes intellectuels roumains. Quelques-uns parmi ces jeunes rebelles, comme c'était le cas de Cioran, d'Eliade ou de Ionesco, avaient retrouvé la sérénité entre les murs de la capitale française, loin de la terreur semée par les régimes totalitaires. Ils n'ont pas été confrontés aux horreurs communistes, à l'anonymat imposé par les régimes à toutes ces « voix qui dérangent », au sort dramatique que de nombreux écrivains roumains ont connu. Au-delà des combats idéologiques, de l'acharnement investi dans la seule et unique « cause » qui compte véritablement – la liberté de l'individu – il n'y a que la mort qui vainc. Pour la plupart de ces écrivains elle est injuste. La mort du philosophe Vulcanescu avait-elle un sens?

Son émouvant message – *Ne me vengez pas* – adressé aux « survivants » et aux générations futures a-t-il ébranlé les consciences? Avec le repli jeté sur tant d'années de travail, sur toute une jeunesse disparue, Mircea Eliade n'était-il pas conscient de l'importance de cette « heureuse erreur » commise dans le passé – l'erreur d'assister le professeur de philosophie roumain Nae Ionescu et d'être associé à l'activité légionnaire? En évoquant le sort des amis roumains qui avaient été « arrachés » à la vie par les sinistres prisons communistes, Eliade notait dans son *Journal*, en 1985, le souvenir de l'image du philosophe Lucian Blaga. Cette pensée pourrait, à elle seule, rassembler les étapes essentielles d'une double existence. Les hypothèses émises ont un seul véritable dénominateur commun: « la mort » :

“Je n'arrive pas à me faire au destin de Lucian Blaga. Ce qu'il était à cette époque – 1937-1940 – et ce qu'il est devenu quelques années plus tard. Réduit au silence, un salaire « à mi-temps » (à la bibliothèque de l'université), interdit de professorat, de voyages et même de contacts à l'Ouest... Je pense à moi: sans cette *felix culpa* (disciple de Nae Ionescu), je serais resté en Roumanie. Dans le meilleur des cas, je serais mort de la tuberculose dans une prison.”⁶⁰

Dominée par des poussées de nihilisme et de négativisme semblables aux impulsions issues du pessimisme cioranien, bien que plus voraces, plus tragiques, l'existence ionescienne est soumise à une permanente opposition entre « la volonté de ne pas exister » et « la soif d'exister »; « ces deux volontés sont en conflit permanent, c'est ce conflit qui est le drame, l'angoisse qui fait que ma vie est malaise, mauvaise conscience, culpabilité ». Accablé par une incessante « quête intermittente » métaphysique qui tourmente son esprit et domine ses instincts, dans les dernières pages de son *Journal en miettes*, Ionescu pose une question rhétorique qui remet en cause sa propre personne, sa condition existentielle qui ressort son caractère absurde. Seule la mort inéluctable est capable de révéler de tels doutes qui fustigent l'esprit: « vais-je mourir sans m'être connu, sans m'être compris? »⁶¹

Sans doute le même sentiment d'horreur face au vide métaphysique, face à la condition éphémère de l'homme, le tourmente et le fustige. L'approche vertigineuse du déclin s'empare du dramaturge qui donne de plus en plus de « signes d'inquiétude » à ses amis d'une vie, Cioran et Eliade. N'est pas ce que Cioran déplorait dans les pages de ses *Cahiers*, lorsqu'il révèle les profondeurs de l'âme de ce « clown à la triste figure »? N'est-ce pas l'angoisse devant la condition périssable

de l'homme et de son œuvre qui préoccupe le dramaturge? N'est-ce pas la quête fervente de soi-même celle qui devrait trouver les réponses à toutes les questions posées à soi-même? C'est au moins ce que Eliade note dans son *Journal*, conclusion amère du professeur, du « chef », à l'égard de son disciple: « Invités à déjeuner par Claude Gallimard – Eugène Ionesco, Cioran et moi – dans un restaurant du quartier. Eugène me confesse que depuis un an il ne peut plus rien lire, hormis les Histoires du théâtre moderne. Il cherche à voir comment il sera jugé par l'histoire. (A Cioran, il avoue au téléphone, au moins une fois par semaine, combien le taraude cette question: que restera-t-il de lui après sa mort?) ». ⁶²

Imprégnée des signes d'une jeunesse roumaine soutenue, favorable – bien qu'inconsciemment difficilement acceptée – au développement intérieur du dramaturge, l'œuvre de Ionesco constitue une véritable mythologie de la mort. Omniprésente dans la conscience individuelle, le sentiment oppressant de mort dépasse l'intensité quotidienne de l'éternelle angoisse existentielle ionescienne. Apothéose d'une vie intense, la vieillesse devient l'étape ultime dans l'accomplissement du destin, la dernière ligne droite devant cette fin inévitable – la seule capable à mettre fin à la souffrance, à la « quête intermittente ».

¹ Michel de Montaigne, *Les Essais*, « Au lecteur », I, 20.

² Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la nouvelle Héloïse*, première partie, lettre 57.

³ Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, « Danse macabre ».

⁴ Cioran, *Pe culmile disperării / Sur les cimes du désespoir*, Editions Humanitas, Bucarest, 2006, p. 48.

“La mort est la négation totale de l'esthétique, tout comme la souffrance ou la tristesse. La mort est la suprême réalité dans l'ordre négative.”

⁵ Nous faisons référence aux entretiens avec Claude Bonnefoy, publiés en 1966 aux Editions Belfond, réédités en 1977, repris par les Editions Gallimard, en 1996, la dernière édition étant celle citée, publiée sous le titre *Entre la vie et le rêve*.

⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁷ Interrogé par C. Bonnefoy sur le caractère édénique des contrées Mayennaises, Ionesco intercale des souvenirs d'enfance pour tâcher de reconstituer le décor de la Chapelle-Anthenaise:

“C'est comme si les choses s'éloignaient, revenaient, et que moi, je ne bougeais pas: un printemps s'en allait, avec son ciel, avec ses fleurs, il s'en allait; il se faisait remplacer par l'été, l'hiver qui m'apportaient d'autres couleurs, d'autres décors; puis il revenait; c'était le monde qui tournait autour de moi: le temps était une roue, oui, qui tournait autour de moi qui me sentais immuable, éternel; j'étais le centre du monde; hélas, une force centrifuge m'a poussé dans la ronde, dans le temps. J'habitais une maison très belle, très ancienne. Ce n'était pas un château, c'était une vieille ferme qui s'appelait « le Moulin ». En réalité, c'était un ancien moulin désaffecté depuis cent ans... Cette maison était dans un lieu extraordinaire, à la croisée de trois ou quatre chemins, un lieu entouré des collines, de buissons. C'était exactement un nid, un abri. J'avais là, dans cette maison plutôt sombre, comme toutes les maisons de campagne l'étaient à l'époque, un sentiment de confort extraordinaire... Tout prêtait à symbolisation. Comme nous habitons au fond de la petite vallée, nous devons, pour aller au bourg monter un petit raidillon que l'on appelait le « roquet ». Ce que l'on apercevait surtout en grim pant ce roquet, c'était, haut, le clocher de l'église. [...] Il y avait le ciel, il y avait la terre, le mariage parfait du ciel et de la terre. Or là, il y avait vraiment mariage du ciel et de la terre. [...] En ce temps-là, je vivais ce paradis. Il y avait les couleurs, des couleurs tonifiantes, d'une fraîcheur et d'une intensité qu'elles n'auront plus jamais, les couleurs que j'aime le plus, notamment un bleu vierge, pur. [...] Tout se remplissait de fleurs vivantes, d'écureuils, d'oiseux chanteurs, d'insectes dorés... C'était vraiment, je le sentais, la résurrection de ce monde mort, de ce monde de boue, d'arbres pétrifiés dont les bras s'étiraient, reprenaient vie.”, p. 15-16.

⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁹ *Ibid.*, *Journal en miettes*, ed. cit., p. 12.

¹⁰ Voir Saint Augustin, *Les Confessions*, chapitre « Les Naissances », Livre I^{er}, VI, 7, Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998.

¹¹ Lettre adressée à Tudor Vianu, datée à Paris, le 19 septembre 1945, que nous avons reproduite à la fin de ce travail.

¹² Marie-France Ionesco, dans la « Conclusion » écrite pour le volume *Ionesco*, parue sous la direction de Noëlle Giret, à l'occasion du centenaire de la naissance de l'écrivain, occasion pour laquelle Marie-France Ionesco a fait un don comprenant des manuscrits, des lettres inédites, des tableaux, des photos, auprès de la Bibliothèque Nationale de France. *Ionesco*, collectif sous la direction de Noëlle Giret, Editions Gallimard et BNF, 2009, p. 133.

¹³ Eugène Ionesco, lettre à Tudor Vianu, datée 22 janvier 1940. Voir *Scrisori către Tudor Vianu*, ed. cit., vol. II (1936-1949).

“Je rassemble mécaniquement des notes pour ma thèse de doctorat, plein d'amertume – car je doute vraiment que la thèse puisse aboutir un jour. Et même si elle aboutit, à quoi bon? Tous les espoirs clairvoyants que j'avais encore en février et mars derniers sont tombés. On

entend les pires nouvelles ici. Les gazettes sont pleines d'informations concernant les périls qui menacent... non pas les français, mais d'autres plus petits. Je m'attends à être rappelé au pays à tout moment. Je vis au jour le jour dans une angoisse, une panique effrayante. Décidemment, il n'en reste plus rien à faire... avant cinquante ans. [...]

Je veux vous demander une chose: fait-on ce printemps des inscriptions pour de nouveaux membres à la Société des Écrivains Roumains? Dans ce cas, quand dois-je présenter ma demande?"

¹⁴ Eugène Ionesco, *Un homme en question*, ed. cit., p. 186.

¹⁵ Eugène Ionesco dans *Război cu lumea / Guerre contre tous*, article *Ceea ce văd / Ce que je vois* paru dans la revue « Rampa » / « La Rampe », l'an XVI, numéro 4753, 15 novembre 1933, repris dans l'ed. cit., sous la direction de Mariana Vartic et de Aurel Sassu, p. 59.

“Je peux craindre la mort jusqu'à la démence, sans y croire. C'est justement parce que je la crains autant, que je n'y crois pas. Justement parce que je l'aperçois.”

¹⁶ Cioran, entretien avec Léo Gillet, repris dans *Entretiens*, ed. cit., p. 94-95.

¹⁷ Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, ed. cit., p. 55.

¹⁸ *Ibid.*, p. 192-193.

¹⁹ *Ibid.*, *Notes et contre-notes*, ed. cit., p. 304.

²⁰ *Ibid.*, *EU/MOI*, ed. cit., p. 172.

“La critique est un jeu futile et complètement dépourvu d'importance. Comme d'ailleurs la culture et la vie sociale. Qui dévoile leur importance et leur futilité? La mort. C'est dit d'une manière odieuse, mais franche.”

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, *NON*, ed. cit., traduction du roumain par Marie-France Ionesco, p. 87.

²³ *Ibid.*, p. 88.

²⁴ *Ibid.*, p. 220.

²⁵ *Ibid.*, p. 274.

²⁶ Dans une lettre adressée à la fille du philosophe Mircea Vulcănescu, datée de janvier 1968, Cioran esquisse un portrait du celui qui allait marquer la génération des années 1930, aux côtés de Ionesco, Eliade, Cioran, Noica. Le ton pessimiste cioranien s'y retrouve facilement, exprimant à travers ces deux notions, « *nenoroc – malchance* » et « *n-a fost să fie – il devrait en être ainsi* », la quintessence de l'esprit roumain, noyau d'une trace marquée par un fort aspect négatif. Deux termes chers à cette malédiction roumaine qui frappe Ionesco tout au long de son expérience dans le pays de naissance. Nous citons un fragment de la lettre publiée dans le *Cahier de l'Herne*, éd. cit., consacré à Cioran:

“Nous n'étions pratiquement jamais d'accord sur le rôle dévolu à notre pays, auquel, par masochisme ou Dieu sait quoi, je me plaisais à ne reconnaître aucun mérite, ni aucune chance. Pour moi, la donnée essentielle, le concept roumain par excellence était celui de *nenoroc*. J'y faisais allusion en toute rencontre, avec une insistance dont votre père ne pouvait pas me savoir gré. Je revins à la charge, dans une autre lettre, la dernière, que je lui écrivis pour le remercier d'une étude qu'il m'avait dédiée et où il citait forces locutions autochtones de sens et de sagesse, mais où, lui disais-je, il avait omis la plus importante, la plus révélatrice: *N-a fost să fie* – dans laquelle je voyais le résumé, la formule, l'emblème de notre destinée.”, p. 292.

²⁷ Monica Lovinescu, critique littéraire, écrivain, journaliste roumaine, née en Roumanie, en 1923, décédée à Paris, en avril 2008, fille du critique littéraire et écrivain Eugen Lovinescu, était avant tout une fervente opposante au régime communiste, qu'elle avait fui en 1947, s'installant à Paris. Licenciée ès Lettres de l'Université de Bucarest, elle a poursuivi une vaste activité littéraire publiant sous des diverses pseudonymes, dont Monique Saint Côme ou encore Claude Pascal. Elle anime, en parallèle de son activité littéraire, des émissions radiophoniques pour l'Office de Radiodiffusion Télévision Française et surtout Radio Europe Libre, la seule source de contact direct avec le monde culturel et artistique de l'Europe de l'Ouest qui se réjouit d'un succès incontestable en Roumanie, essentiellement dû à l'impossibilité, de la part des communistes, de censurer la réception du poste Europe Libre. Elle reste, avec son mari Virgil Ierunca, l'une des voix les plus retentissantes contre le régime

oppressif communiste et le manque de liberté culturelle, politique, sociale. Très proche des Ionesco, le couple occupe une part incontestable dans l'exil et la diaspora culturelle roumaine à Paris, dans la deuxième partie du XX^e siècle.

²⁸ Eugène Ionesco en dialogue avec Monica Lovinesco, dans *Întrevederi cu Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Ștefan Lupășcu și Grigore Cugler / Entretien avec Mircea Eliade, Eugène Ionesco, Ștefan Lupășcu, Grigore Cugler*, Editions Cartea Românească, p. 143.

“Le monde a été pour moi horreur et miracle. Quelques fois il trouve son équilibre dans l'œuvre d'art, d'autres fois il n'y a point d'équilibre. Lorsqu'il trouve son équilibre il est meilleur, mieux réussi, et je pense avoir agi ainsi dans les dernières peintures [...]. Un contraste entre lumière et obscurité. Il existe d'ailleurs, des tableaux plus précis, plus infantiles, où je peins des soldats noirs du démon affronter des soldats blancs, aux épais blanches, les autres ont des épais rouges ou noirs. C'est-à-dire cet étonnement que je me trouve dans ce monde et que le monde est ainsi. Et cette joie d'être a toujours été contrastée, contredite par l'horreur, le tragique, la peur”.

²⁹ Eugène Ionesco, *La Quête intermittente*, ed. cit., p. 10.

³⁰ *Ibid.*, *Entre la vie et le rêve*, ed. cit., p.39.

³¹ *Ibid.*, *Journal en miettes*, ed. cit., p. 57.

³² *Ibid.*, *Entre la vie et le rêve*, ed. cit., p. 82.

³³ *Ibid.*, p. 86.

³⁴ Eugène Ionesco, lettre à Tudor Vianu, datée à Vichy, le 5 novembre 1942. Voir *Scrisori către Tudor Vianu*, ed. cit., vol. II (1936-1949).

“J'aime aussi, pourtant, énormément la mer (peut-être suis-je un tempérament avec beaucoup d'éléments féminins); si j'habitais en bord de mer, ou si je naviguais longtemps sur la mer, peut-être que je m'habituerai à la mort, je l'accepterais, je la désirerais; je sentirais que la mort est une restitution, une intégration dans le cosmos.

Je n'aime point les montagnes: elles sont le symbole d'une vitalité, d'une volonté sans ordre pour vivre, d'une révolte exténuante. La montagne est sublime et idiote. La montagne est quelque chose de très mauvais. [...] N'étant pas « parfait », mais n'étant pas non plus un homme des montagnes, vital, téméraire, rebelle, libertaire, mais un anarchiste, féminin, chaotique, désagréable, oisif – je préfère la mer.”

³⁵ *Ibid.*, p. 169.

³⁶ *Ibid.*, *Passé présent Présent passé*, ed. cit., p. 58.

³⁷ *Ibid.* *Un homme en question*, ed. cit., p. 24. Entretien avec Philippe Sollers et Pierre André Boutang, diffusé par FR3 en juillet 1978. Repris dans l'ouvrage cité.

³⁸ *Ibid.*, p. 54-55.

³⁹ *Ibid.*, *Le roi se meurt, Théâtre complet*, ed. cit., p.749.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 758.

⁴¹ *Ibid.*, p. 766.

⁴² *Ibid.*, p. 751.

⁴³ *Ibid.*, dialogue avec Hervé Gauville, intitulé « Ionesco par lui même », publié dans *Libération*, 2 mars 1983, texte repris également par Emmanuel Jacquart dans l'édition du *Théâtre complet*, paru dans la Bibliothèque de la Pléiade, p. 1863.

⁴⁴ *Ibid.*, *Journal en miettes*, ed. cit., p. 129.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 148.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 150.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 213.

⁴⁸ Erasme, *De praeparatione ad mortem / La préparation à la mort*. Nous avons cité la version traduite par P. Sage et présentée par Claude Blum, reproduite dans Erasme, *Eloge de la folie; Adages; Colloques; Réflexions sur l'art, l'éducation, la religion, la guerre, la philosophie; Correspondance*, Editions Robert Laffont, Collection Bouquins, p. 854.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 854-855.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 854.

⁵¹ Eugène Ionesco, *La quête intermittente*, ed. cit., p. 149.

⁵² Erasme, ed. cit., p. 871.

⁵³ Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, ed. cit., p. 26.

⁵⁴ *Mon Dieu, faites que je crois en Vous !*

⁵⁵ Eugène Ionesco, *EU (MOI)*, ed. cit., p. 166. Article publié initialement dans la revue « Herald », mars 1934, p. 10.

“Et pendant ce temps, nous parlons de la mort, de la peur, du cataclysme, sans plus avoir le sens de la mort, de la peur, du cataclysme. Parce nous faisons de la littérature, la mort, la peur, le cataclysme, sont devenus des choses communes, des choses usées, des modes et des prédilections littéraires, des cartouches à blanc.”

⁵⁶ Eugène Ionesco, *Le blanc et le noir*, ed. cit., p.52.

⁵⁷ *Ibid.*, *Un homme en question*, p.24. La mort et la condition tragique de l’homme rapprochent la pensée nihiliste cioranienne. Ionesco explique son refus profond vis-à-vis de la mort:

“Deux choses sont inacceptables: d’être né, d’exister et ensuite de mourir. On ne peut pas être sans exister. D’être né, et ensuite de mourir. Je n’ai pas demandé cela, et je ne l’accepte toujours pas.” Ces propos font l’objet d’un entretien qu’Eugène Ionesco a eu avec Pierre-André Boutang et Philippe Sollers, paru initialement dans *Tel Quel*, hiver 1978.

⁵⁸ Eugène Ionesco, *Un homme en question*, ed. cit., p. 94.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 131.

⁶⁰ Mircea Eliade, *Fragments d’un Journal III 1979-1985*, traduit du roumain par Alain Paruit, Editions Gallimard, 1991, p. 225.

⁶¹ *Ibid.*, *Journal en miettes*, ed. cit., p. 213.

⁶² Mircea Eliade, *Fragments d’un Journal III 1979-1985*, ed. cit., p. 39.

2. Les voix de l'obscurité communiste et totalitariste ou les rencontres occidentales d'une vie: Eliade, Cioran, Şora

On ne sait pas qui donne et qui reçoit.¹

O existență care nu ascunde o mare nebunie n-are nici o valoare.²

Le pire mutisme n'est pas de se taire, mais de parler.³

Consacrer sa vie à une cause, lutter pour une idée, sous toutes les formes possibles, nécessite autant d'efforts que les pulsations que nous procurent la force d'éviter l'ignorance, ou bien la force de montrer une farouche opposition à toute convention issue de l'absurde humain.

Poussées par des raisons utopiques, par des circonstances favorables à un épanouissement personnel ou bien par des raisons intérieures profondes, les voix qui se substituent à des échos dénonçant l'injustice humaine, les « tempêtes » idéologiques qui transforment les individus, sont issues – du moins en ce qui concerne les aspects anachroniques de nos recherches, de ce qu'Oswald Spengler nommait la *pseudomorphose historique*⁴, ce concept par lequel il désigne l'influence et la domination d'une culture sur une autre culture et, par extension, l'étalement jusqu'aux aspects historiques, linguistiques, sociaux. Fortement attaché aux valeurs roumaines, réfractaire à une culture roumaine jugée « mineure », Cioran a choisi « l'exil parisien », qu'il a embrassé pendant plus d'un demi-siècle, sous les auspices de l'aphorisme dicté par une profondeur intérieure atavique. Ionesco, quant à lui, voit son exil comme un retour naturel aux sources, retraçant la continuité vers un accomplissement intérieur. Bien que foncièrement attaché au pays maternel, Ionesco éprouve plus tardivement une attraction incontestable, un véritable retour naturel vers l'esprit roumain auquel il reste lié, non seulement à travers la foi, la religion orthodoxe, mais aussi à travers une cause – combattre l'enlèvement métaphysique, totalitaire, la propagation communiste générale – dont il ne s'est jamais éloigné en tant que défenseur et porteur de parole incontestable.

Soumis depuis l'existence de l'humanité à une permanente injustice, l'homme s'est retrouvé perpétuellement en conflit, sous toutes ses formes. Les mouvements

totalitaires, par les traumatismes qu'ils ont causés, pourraient être associés à des guerres engendrant incessamment des conséquences négatives sur la liberté de l'individu. La torture, la censure, la surveillance permanente, la trahison, la menace constante de la peur, ne sont-ils pas autant des preuves d'une barbarie perpétuée par l'homme envers l'homme, une autre forme de guerre tacite massivement pratiquée par le communisme?

Dans la vaste entreprise analytique qu'il consacre à l'intense relation entre la littérature et le journalisme – cette « symbiose » ne concerne-t-elle pas le regard attentif qu'Eugène Ionesco porte à la politique, jouant jusqu'au bout son rôle de porte parole active contre l'abrutissement massif imposé par les régimes communistes et la privation de la liberté sous tous ses aspects? – Philippe Baudorre dévoile la détermination avec laquelle l'homme en guerre, « malgré l'horreur, le danger, l'écrasement des consciences face au danger, à l'absurde, à l'indicible, malgré la censure, officielle ou intérieure » laisse sa main écrire « au quotidien, pour lui, pour ceux qui sont loin et qui, sans ces mots, ne comprendront jamais ce qu'il a vécu ». ⁵ Or la guerre qui pousse l'homme à laisser des traces sur le papier n'est-elle pas aussi la guerre de Camus, de Ionesco, de Noica, de Cioran?

La guerre qu'ils respirent et qu'ils vivent intérieurement n'est-elle une autre forme de guerre, tout aussi intense, injuste et cruelle, censée « condamner le combattant au mutisme »? « Que peut être la littérature dans ces situations extrêmes? » se questionne pertinemment Philippe Baudorre. Se substituer à la fronde générale et devenir synonyme avec le combat, le même mené par François Mauriac ou par Albert Camus. Le même qui confère à Alexandr Soljenitsyne ou encore au dissident roumain Paul Goma l'espoir et la force de dénoncer l'indicible, d'exprimer l'inimaginable.

En Roumanie, la fin des années 1920 est marquée par le rapprochement des jeunes intellectuels parmi lesquels figuraient Emil Cioran, Mircea Vulcănescu, Mircea Eliade, Constantin Noica, regroupés, par la suite, autour d'un mouvement qui s'est ensuite distingué, comme étant directement issu de cette « jeune génération », le groupe « Criterion ». Réunis spirituellement dans les pages de la revue « Gîndirea » ⁶, dans laquelle ils avaient débuté, les jeunes futurs écrivains d'expression française entament une vaste campagne d'attaques, menée contre les « fossiles » de la littérature roumaine contemporaine, empressés par un ineffable désir d'affirmation, constamment nourri par le célèbre professeur de philosophie Nae Ionescu. Tranchant

avec un non-conformisme typique aux poussées juvéniles dans les préceptes littéraires « rouillées », les nouveaux cabotins intellectuels poursuivent leur mouvement révolutionnaire littéraire et philosophique dans les pages de la revue « Cuvîntul »⁷, agissant sous les auspices d'une manifestation baptisée « Criterion ». C'était une première « manifestation unanime » des futures voix de l'exil parisien contre le conformisme spirituel et le conventionnalisme littéraire. Mircea Eliade, le leader incontestable des intellectuels bucarestois, reste une première référence dans l'authenticité de cette époque « existentialiste », marquée par des esprits tourmentés, sous les signes de « l'impatience métaphysique ». Eliade se souvient dans les pages de son *Journal de la furie et de l'acharnement* placés derrière le nihilisme cioranien ou l'angoisse ionescienne:

“Quand j'étais jeune, mes camarades et moi avions des discussions sans fin sur la fatalité inhérente aux civilisations mineures, provinciales, qui veut que leur génie créateur s'exerce en pure perte à redécouvrir des idées, ou des réalisations techniques, déjà découvertes et utilisées ailleurs depuis longtemps, tout comme si quelqu'un réinventait la bicyclette vingt ou trente ans après qu'elle eut commencé à être fabriquée en série en Occident. Mais encore plus tragiques est la destinée des individus ou des nations dont le génie propre s'épuise en créations et découvertes faites *avant l'heure*, et beaucoup trop tôt.”⁸

L'atmosphère créée autour de ce mouvement intellectuel spirituellement dirigée par les quelques personnalités ayant, par la suite, constitué « l'élite » de la diaspora littéraire roumaine de la capitale française, a également été reprise par des chroniqueurs français. Un tel exemple est le « moderniste » Paul Morand. Il crayonne un bref aperçu de ce groupe de jeunes intellectuels dirigés, avec Eliade, spirituellement et indéniablement par la personnalité de Vulcănescu, véritables messies pour « ces jeunes revenus de l'étranger [qui] redoutent un nationalisme étouffant et voudraient sauver la culture internationale et la libre discussion des idées; leur action artistique est grande et la tenue de leur journal tout à fait remarquable; l'un des plus importants d'entre eux, M. Vulcănescu, est un néo-thomiste orthodoxe ».⁹

Ayant activement mis en scène les idées issues de la « nouvelle vague intellectuelle » sous les commandes du leader Mircea Eliade, cette manifestation culturelle était vouée à une existence courte de seulement deux ans, le véritable protagoniste spirituel du mouvement étant « l'incommensurable » Mircea

Vulcănescu. Cet esprit « hors normes » accablait les jeunes « criterioniens » pas autant par « le torrent de connaissances et de pensées », pas par leur « irruption », que par « leur source ». Poussé par un respect sans bornes qu'il voue à la personnalité de Vulcănescu, le philosophe Constantin Noica, qui fait lui-même partie des sages inspirés et nourris par la justesse de cet esprit éclairé, dresse un portrait digne de celui d'un anachorète prêchant la vérité absolue:

“L-am ascultat întâia dată în iarna 1928-29, la A.S.C.R. Când am ieșit de acolo cu prietenul A. Acterian, care mă îndemnase să viu pentru a vedea un om deosebit, era și altceva decât omul deosebit care ne copleșise pe amândoi. Un om, fie și deosebit, are un contur și o măsură. El n-avea măsură. Își spunea gândul [...] și, în clipa când voia să se oprească, venea ceva dindărătul gândului. [...] Ceva din neștiutul spiritului nu înceta să se refacă. M-a izbit de la început acest adevăr din el, mai adânc decât el, și nu am întâlnit pe nimeni în viață cu atât de mult rest ca Mircea Vulcănescu. În primele rânduri când l-am reîntâlnit, am fost surprins să văd că nu șovăie să stea îndelung de vorbă cu noi, atât de tineri și de necopți cum eram. Era ca și cum ar fi avut nevoie de solicitarea noastră. În realitate, nu reprezentam o solicitare pentru el, ci eram un pretext. Avea nevoie de alții. Am simțit-o ca o slăbiciune a sa, și poate că așa era. Trebuia să scoată la lumină, din zăcămintele ființei sale, tot ce era îngropat acolo.”¹⁰

Mircea Vulcănescu aurait pu laisser des traces encore plus profondes dans le destin d'une Roumanie complètement égarée – socialement et politiquement, suite à la guerre, culturellement, suite au départ de certains intellectuels vers l'exil ou la disparition dans les prisons communistes des autres – s'il n'avait pas pris, comme la plupart des esprits illuminés de cette époque, « le chemin de l'élimination » des terribles bagnes dont les communistes commencent à faire les premières expériences et d'où il n'allait plus jamais ressortir vivant. Condamné à des lourdes années de prison après l'arrivée des communistes, il purge sa peine dans la célèbre « prison intellectuelle » d'Ajud, depuis laquelle il continue à conférer auprès des autres détenus, jusqu'à ce, suite aux conditions inhumaines de détention, il trouve la mort, à la fin de 1952. Véritable outil d'extermination orienté envers l'élite roumaine, estimée comme étant un élément « gênant » dans la propagation de la doctrine communiste, les prisons politiques ont constitué, en Roumanie, l'hécatombe principale des années 1950. Après la guerre, les perspectives de l'avenir étaient difficilement envisageables

par les voix de l'obscurité communistes. La liberté, sous toutes ses formes, devenait synonyme de l'exil. Pour ceux qui avaient échappé à la guerre, qui n'avaient pas pris le chemin de l'exil, et qui « avaient encore quelque chose à dire » dans leur langue et dans leur propre pays, le chemin passait d'abord par les prisons communistes, et par les goulags.

L'exégète roumain Ovid Crohmălniceanu explique la révolte sous l'emprise de laquelle la « nouvelle génération » agit, en la plaçant dans un contexte social et politique extrêmement fragile et chaotique, aggravé par la crise économique de l'époque. L'incompréhension dans laquelle ils baignent réside dans le « drame d'être éduqués dans le climat spiritualiste de l'époque ». Ainsi, les « impératifs moraux » étaient assimilés à des « hypocrisies bourgeoises », la permanente offensive qui allait guider Ionesco même plus tard étant « une forme de protection contre un monde vieilli et timoré ».¹¹

L'inéluctable « dérapage » s'est produit lorsque l'attitude nihiliste menée à l'encontre des doctrines telles – le positivisme, le rationalisme, l'évolutionnisme – a légèrement contourné vers le fascisme et sa « branche » nationaliste roumaine, le « légionarisme ». Résultent les attitudes purement fascistes et souvent antisémites adoptées notamment par Cioran et Eliade, qui ont poursuivi leurs carrières tardives en France, animant des vives polémiques telles la polémique lancée par Alexandra Laignel-Lavastine¹² portant sur le passé de ces voix roumaines, dans une jeunesse beaucoup trop éloignée du succès littéraire français.

Riche en rencontres, malgré une apparente liberté retrouvée à l'abri d'un occident épuré de toute idéologie, « l'exil roumain parisien » prend des racines pendant la période de l'entre-deux-guerres, notamment à la fin des années 1930, lorsque l'ouverture culturelle et artistique balkanique s'orientait vers l'épicentre de l'esthétique. Pour la plupart des « émigrés politiques », le destin a tracé une voie qui « coupait court » avec leur pays d'origine, bien que le déclin social, culturel et politique s'avère être plus rapide et dramatique dans l'Europe Orientale. Le processus de reconstruction s'accélère et au fur et à mesure le creux entre les deux « Europe » ne fait qu'élargir le camp des « exilés » retrouvés dans une solidarité exemplaire, autour de la « ville des lumières ». Dans ce sens, l'Occident – après la capitale française, des émigrations massives auront lieu vers les Etats Unis, Canada, mais aussi vers d'autres pays européens – se transforme en terre d'accueil pour tous les réfugiés politiques poussés à bout par les régimes totalitaires à fuir leurs pays et à

porter le témoignage de cette cruelle réalité dissimulée par l'épaisseur du « Rideau de Fer ». En février 1974, depuis les terres américaines où il était devenu le célèbre historien des religions que nous connaissons à ce jour, Mircea Eliade notait dans son *Journal* le souvenir de cet exode:

“Les réfugiés que j’ai connus à Paris entre 1945 et 1956, quels que fussent leur âge ou leur profession, avaient, si l’on peut dire, un autre idéal: ils s’étaient enfuis de Roumanie avant tout pour témoigner en Occident de la situation qui y régnait, et pour lutter en vue de la libération du pays. Parmi les réfugiés de fraîche date, il s’en trouve très peu pour croire encore qu’une prise de conscience de l’« opinion publique internationale » ou que le combat pour la reconquête des libertés » déboucheraient sur des résultats concrets. Dans leur immense majorité, ceux qui ne croient pas au miracle ne croient plus en rien.”¹³

Ayant marqué la scène littéraire à partir des années 1950 dans une facture dramaturgique totalement atypique, le style ionescien ouvre la pléiade des opposants roumains qui poussent à travers la parole le bouclier idéologique et lancent l’offensive censée faire réagir la conscience humaine sur une réalité bien souvent tombée dans l’oubli et dans l’ignorance: la prolongation inconsciente de l’autoritarisme. Unis par un vif esprit critique et une volonté de couper avec la tradition littéraire – jugée trop conservatrice –, prônant une ligne artistique mineure, archaïque, soudée par un souffle trop faible pour distinguer des vraies valeurs, des vrais symboles, les jeunes issus de la « nouvelle génération » inondent les universités européennes dans les années 1930.

Ayant grandi dans un pur esprit littéraire occidental, « la crème » des intellectuels se lance dans des fastidieuses entreprises de recherche sur des sujets de thèses complexes qui aboutiront – non pas aux thèses de doctorat avancées au début – mais à des vastes entreprises littéraires – roumaines dans un premier temps, françaises par la suite.

Par leur apparence, ces travaux laborieux relèvent de l’absurdité créatrice, puisqu’ils aboutissent à une ample accommodation sociale et artistique dans la langue et le pays choisis. Blague à part, « les missions doctorales » relèvent – exception faite par le philosophe Mihai Șora, qui achève son doctorat et débute aux éditions Gallimard¹⁴, à Paris – des préoccupations adjacentes aux recherches et aux études doctorales. Ainsi, Ionesco¹⁵ se dédie-t-il à une ample entreprise de traduction et de

critique littéraire reliant ses deux langues et ses deux littératures, mélangée à un parcours diplomatique entouré par une atterrante incertitude professionnelle, jusqu'à la fin des années 1940 (pour ses années passées auprès de la Légation Roumaine installée à Vichy), Eliade traverse-t-il une histoire personnelle parallèlement à ses recherches sur le mysticisme oriental aux Indes¹⁶ – reprise dans un envoûtant roman¹⁷ –, Cioran s'initie-t-il avec du zèle à un enrichissant « parcours géophysique » de la France profonde, à bicyclette, en parallèle avec l'immense « chantier » littéraire auquel il s'adonne, en passant progressivement du roumain – qu'il abandonne complètement à la fin des années 1950 – au français.

A l'opposé du cosmopolitisme occidental au milieu duquel trouvent refuge Ionesco et Cioran, le futur spécialiste dans l'histoire des religions, l'éternel « adolescent myope » Mircea Eliade, est porté par le destin à se lancer, à partir de 1928, aux Indes Orientales, dans des travaux ascétiques portant sur le yoga et l'orientalisme hindou. Revenu en Roumanie en 1932, Eliade, poussé par un pur esprit dilettantiste, poursuit ses monumentaux travaux sur le mysticisme oriental, enseignant la philosophie à l'Université de Bucarest. Maître incontestable des jeunes intellectuels, Eliade enchante et accapare cette génération par son érudition et par ses idées novatrices, fraîches, qui allaient le propulser plus profondément dans la « recherche religieuse » et, plus tardivement, dans une carrière universitaire en France – qui coïncide avec le passage définitif au français. Lancée dans une Roumanie effervescente, couronnée par des prestigieux honneurs littéraires, la carrière littéraire et universitaire d'Eliade prend la direction des universités américaines, à partir de la deuxième moitié des années 1950. Nous pourrions pertinemment nous demander quel chemin Eliade aurait-il pu prendre si son existence avait été enracinée dans l'espace « clos » de la Roumanie. C'est par ailleurs ce qui le pousse à se demander lui-même, sur le hasard « responsable » en quelque sort, du détour que son chemin a finalement pris, en passant par la mémorable figure du professeur de philosophie Nae Ionescu et son incessante influence sur la « nouvelle génération » de jeunes intellectuels: « je ne cesse de penser à ce que j'aurais subi si j'étais resté en Roumanie, professeur et écrivain; si cette *felix culpa* n'était intervenue: mon adoration pour Nae Ionescu et toutes les conséquences néfastes (à l'époque, en 1939-1940) de cet attachement ».¹⁸ Par ailleurs, cette présence à multiples visages allait fasciner et influencer non seulement Cioran, Eliade, Ionesco, mais d'autres intellectuels roumains, parmi lesquels l'ami de jeunesse de Ionesco, Mihail Sebastian. Ce dernier n'hésitait pas à

l'apprécier dans les pages de son *Journal*: « este fără îndoială cel mai interesant și mai complex om pe care l-am cunoscut; asta în ciuda tuturor celor ce s-au întâmplat și se vor mai întâmpla – în stare să mă edifice asupra valorii lui morale, dar nu și să mă dezamăgească în ce privește calitățile lui de inteligență ». ¹⁹ Le choix de l'exil n'a certainement pas été le résultat d'un égoïsme balkanique terni par une fausse euphorie occidentale, mais bien l'acceptation d'une continuité inhérente à toute volonté humaine capable de « faire bouger les montagnes » dans une idéologie ombragée par le déclin.

Avec le prix de la liberté – et quel prix dur à encaisser par ceux qui croyaient encore vouloir et pouvoir se lancer dans la performance littéraire et culturelle – les voix qui choisissent les échos autochtones se verront immergées dans un état d'aphasie totale. Constantin Noica ²⁰, Mircea Vulcănescu, ou encore Mihai Șora, pour ne nommer que quelques-unes parmi les présences les plus marquantes, ont été placés sous une « haute surveillance attentive », entièrement décourageante et défavorable à la création, les incitant constamment à une tactique défensive, produit pur de la censure communiste, celui de l'« esquivé littéraire ».

Des destins accomplis, des chemins coupés, des voix anéanties; était vraiment celui-ci le visage apocalyptique d'un non-accomplissement humain, culturel, ontologique? Certainement pas si l'on considère l'attitude pessimiste cioranienne, opposée à tout ordre logique, humaine, celle d'une existence atavique solitaire veillée par les murs du cadre « nécessaire » pour « rater sa vie ». La force de la sagesse, de la sérénité, d'une patience travaillée par la prolifération violente de l'exploit physique et psychique rend l'esprit humain parfois impénétrable, intouchable, pousse l'être humain vers l'accomplissement des exploits inimaginables, tout comme témoigne le parcours de Mihai Șora. Désarmé devant une telle preuve de sagesse, Cioran le qualifiait ainsi:

“M.S. – le seul sage de ma génération. Sa sagesse lui vient sans doute de naissance, mais les événements y ont contribué en une bonne mesure. S'il était resté à Paris, il aurait écrit des livres, fait une carrière universitaire, en somme il aurait eu une existence quelconque; là-bas, durant vingt ans de silence, et quel silence!, il a compris des choses qu'il n'aurait même pas pu deviner s'il était resté ici. Quand on nous a dit qu'il a raté sa vie, on dit une bêtise. Nous autres, qui avons l'air d'avoir réussi, c'est nous qui avons raté la nôtre, et il est très vrai que, par rapport à lui nous sommes des déçus.” ²¹

Cette réalité dure, caustique, ce sentiment du « raté », de l'« éternel étudiant », du « métèque » sont amplement édulcorés par la fulgurante notoriété ionescienne – dont il sera la victime à de nombreuses reprises – sur laquelle le dramaturge a insisté et dont il s'est sinueusement servi afin d'enfiler le costume du « grand défenseur idéologique ».

La chute du communiste impliquera également une vive activité éditoriale, animée par le feu d'une liberté acquise avec des sacrifices suprêmes, la cage ayant grandement ouvert sa porte envers la liberté de l'expression. Réduites au silence par cinquante ans de dictature et de censure, toutes les voix, dans une étouffante effervescence, viennent soutenir les voix ionescienne, cioranienne, toutes les voix de l'exil, à travers la multitude des journaux intimes, des témoignages que les presses libres laissent paraître. Les frères Acterian, Jeni Acterian, le philosophe Petre Tuțea – que Ciorandésignait amèrement « le philosophe sans œuvre » –, Constantin Noica, Mihai Șora, ou tant d'autres voix anéanties, mais retrouvées à travers des témoignages restés tellement longtemps sous le mutisme de la censure communiste, le plus souvent maquillées par des subterfuges linguistiques afin de vaincre la censure et essayer de faire « passer le message ».

Dans les recherches qu'il a consacrées à la double identité ionescienne, Matei Călinescu analyse l'appartenance roumaine de l'écrivain estimant qu'il « redevenait, dans la France gauchiste, sinon roumain, du moins un exposant de la mentalité roumaine anticommuniste, un adversaire de la discrimination fondée sur des bases sociales, un personnage de plus en plus désavoué dans la France des intellectuels “progressistes”, un “réactionnaire” ». ²²

Même lors de l'ainsi dite « libéralisation culturelle », un climat politico-social de douceur communiste entre les années 1964 et 1971, il y a certes eu un apaisement de la censure, la quasi ouverture vers les horizons occidentaux ne favorisant pas pour autant la liberté espérée par un peuple entier, assombri dans l'immensité idéologique marxiste et staliniste russe.

L'ignorance dans laquelle les partisans de la même voix anticommuniste auraient pu tomber n'a pas aboutit à aveugler l'intelligentsia roumaine, exilée, sur une situation pourtant réelle vis-à-vis de l'attitude d'une âpre virulence prônée par les communistes sur les écrivains restés en Roumanie. En ce qui concerne Eugène Ionesco, le dramaturge reste en contact permanent avec le monde au-delà du Rideau

de Fer à travers des témoignages « chauds et bouleversants » venus de l'Est, constatation faite également par le critique Matei Călinescu, émigré à son tour, aux Etats Unis, après avoir quitté la Roumanie dans les années 1970, laissant derrière une féconde activité roumaine critique et littéraire, afin de poursuivre les recherches académiques de l'autre côté de l'Atlantique :

“Il était sans doute au courant des souffrances de ses anciens amis, désavoués naguère, qui se trouvaient indistinctement jetés pour de nombreuses années dans les sinistres prisons politiques communistes, tout comme il n'ignorait point les souffrances parfaitement imméritées de la famille de sa femme, Rodica Burileanu, ou les tourments de bien autres personnes qui n'avaient jamais été engagées politiquement et qui étaient maintenant persécutées uniquement pour avoir fait partie, même indirectement, de la détestable classe « bourgeoise » et pour ne pas avoir « adhéré » (comme des coquillages, comme des huitres) au nouveau régime et à son idéologie.”²³

Ayant sympathisé avec la politique bien avant son installation définitive en France, Ionesco manifeste ses premières prises d'attitude envers le climat politique roumain, tourné vers un radicalisme de droite, pour devenir un partisan actif et fervent du monde politique.²⁴ Abordée comme un « divertissement » d'esprit, la politique reste pour Ionesco un domaine pris très au sérieux pour lequel il n'hésite pas à engager son nom lorsqu'il s'agit de la défense des droits de l'homme, dont il s'est toujours proclamé l'ambassadeur.

Les prises de position anticommunistes engagées par Ionesco et par les autres voix de l'exil ne passent pas sans faire des échos dans les pays critiqués et désignés du doigt auprès de l'opinion publique. Malgré l'entreprise géante de « maquillage littéraire » que les dictatures réactionnaires mettent en place afin de garder les masses avec le masque sur la figure, les messages venus du « monde extérieur » arrivent à percer la censure. En permanente veille censée épurer l'espace social, culturel, politique roumain des influences apportées de l'Ouest, qui risquaient ainsi de « perturber » le quotidien « mirobolant » roumain, la censure communiste est capable d'inimaginables mises en scène appuyées essentiellement sur la tromperie massive et l'avancement des contrevérités. Le prix payé par ces voix équivaut à un lourd tribut supporté au détriment de l'œuvre. Ainsi, les « peines » prononcées à l'encontre des contestataires pouvaient-elles aboutir à des interdictions totales de certaines œuvres :

romans remaniés, pièces de théâtre interdites, ou largement modifiées, afin de s'intégrer parfaitement dans la direction idéologique voulue par le pouvoir. Pour clore ce processus de cosmétisation artistique et littéraire, l'étape finale pouvait coïncider, comme c'était le cas pour la plupart des voix de l'exil, à l'interdiction totale de l'œuvre ou de toute citation portée à l'auteur en cause. Un double risque partagé entre l'acteur principal – l'auteur – et ceux qui le citaient ou « utilisaient » son œuvre.

Ionesco était loin d'être le seul à être banni de la scène littéraire et théâtrale roumaine, envahie exclusivement par des auteurs agréés par le Parti Communiste. Dans une note datée début janvier 1976, Sanda Stolojan précise :

“On lui a apporté que ses livres ont été retirés du stand roumain à Vienne, à cause de ses différentes prises de positions anticommunistes. Les relations de Ionesco avec la Roumanie sont pareilles à une route devenue impraticable, défoncées par le passage de l'histoire de ces trente dernières années.”²⁵

Bien qu'une longue partie du chemin vers l'exil avait été partagée par la plupart des « jeunes tourmentés » issues de la « nouvelle génération », les rencontres les plus marquantes dans la vie de Ionesco – qui se prolongeront à travers l'exil – s'effectueront autour des années universitaires bucarestoises, avec les salons littéraires de l'époque, consacrés à changer et marquer les esprits, à inculquer de nouvelles valeurs à cette « nouvelle Roumanie littéraire », avec les réceptions noyées dans le faste et dans l'opulence gastronomique, très à la mode parmi une classe politique attirée, plus que jamais, par la fraîcheur de la jeunesse. La jeunesse, n'était-elle pas l'espoir du pays, la conviction étalée avec une véhémence shopenhaurienne par le professeur Nae Ionescu, dont la voix, reprise par Eliade dans son *Journal*, acclamait que « les jeunes ont toujours raison »?²⁶

Le rapprochement envers les autres étudiants roumains vient de soi, l'élite bucarestoise étant facilement repérable. Les rencontres ne tardent pas à se multiplier et à se consolider, la fusion avec la diaspora roumaine connaissant une véritable accélération après le retour définitif de Ionesco en France et les deux années passées au sein de la Légation Roumaine auprès du gouvernement installé à Vichy. Une époque marquée par des moments alliant clairvoyance et cécité, nostalgie et consolation dans un Vichy comparé à une « fange ». Est-ce une prolifération matérielle inconsciente de la vase, de l'envasement métaphysique? L'isolation vichyssoise le pousse vraisemblablement à écrire à Tudor Vianu – l'infatigable ami et

témoin des états d'esprit ionesciens – et de lui confesser « am rămas tot un “băiat frământat” », ou encore « m-am ramolit, de când sunt la Vichy am uitat franțuzește și românește ». ²⁷

Les trois voix roumaines marqueront l'Occident autant qu'elles seront marquées par les voix de l'Occident. Elles s'approchent véritablement, à une époque qui est encore très éloignée, des années euphoriques bucarestoises qui ennobliront et distingueront cette « nouvelle génération » dont chacun des trois faisait si fièrement partie. Des orgueils aiguisés, des personnalités déterminantes, des vanités singulières garderont les trois jeunes écrivains à une distance imposée par le respect et la différenciation personnelle. Dans une égale mesure, ces mêmes raisons se confondront avec des parcours familiaux et personnels bien profonds et différents qui déboulonnent intérieurement et qui provoquent des ruptures intimes profondes, avec des convictions politiques bien discernées, avec des scissions obsessionnelles pénétrantes, oscillant entre l'angoisse et le pessimisme. Ces trois destins différents bien que proches, seront engloutis par le désir de la notoriété et de l'évasion, par un ineffable appétit de culturalité, éveillés par un pessimisme constant, par une angoisse incontrôlable, ou bien par un sentiment d'insuffisance intérieure, approchés par l'antisepsie psychologique de l'exil.

Poussé par la même force acérée qui l'a consacré dans ses débuts incendiaires d'avec le *NON*, Eugène Ionesco consacre, dans le chapitre « De l'identité des contraires » du même essai, quelques pages mordantes à la personnalité de Mircea Eliade et à la facture dilettantiste qui marque ses débuts littéraires, couronnés par l'expérience artistique, mystique, mais surtout amoureuse, des Indes. Suivent également des détribulations sous le même ton piquant détrônant l'image accablante que le « Capitaine » ²⁸ avait parmi les jeunes de la « nouvelle génération »: « Les tribulations bruyantes du Capitaine de notre génération ne m'ont jamais inspiré confiance et de fait l'éléphant a accouché d'une souris. J'ai toujours eu l'intime conviction qu'il serait recalé à un examen de passage destiné à établir des vraies valeurs. [...] Intellectuel médiocre, [...] il est en outre dépourvu d'intelligence. Il constitue pour nous un cas intéressant de confusion mentale ». ²⁹ La voix devient encore plus caustique, l'accent contestataire porte sur la légitimité tacite du statut de « Capitaine »: « Il a voulu guider les esprits, être le chef de sa génération et il l'est devenu alors qu'en fait de guide il ne fait que brasser du vent et gesticuler en restant sur place. Un guide, peut-être, mais sur des chemins qui ne mènent nulle part ». ³⁰ Un

sens de contradiction prépondérant ouvrira également par ailleurs cette initiation vers l'antagonisme absolu, vers une adoption de deux points de vue concomitants qui remettent en question le sérieux de l'entreprise critique ionescienne. On retrouve la même intonation, cette fois-ci en pleine défensive, qui laisse découler une lancinante angoisse et une faiblesse obscure: « J'ai peur de mécontenter tout le monde: je tremble et j'ai honte à l'idée que je pourrais être désagréable. En revanche, je suis parfaitement capable d'accomplir, avec une candeur enfantine, des actes de la plus grande méchanceté, contraires à tout morale intime envers ceux qui me sont les plus proches et c'est avec une sauvagerie imbécile que j'ai sacrifié mes amitiés les plus nécessaires, mes intérêts les plus profonds à une misérable petite satisfaction de vanité ». ³¹

Si l'exil parisien avait rapproché les trois écrivains roumains plus que jamais, la jeunesse bucarestoise avait permis à ces trois personnalités différentes de s'affirmer indépendamment. Derrière des orgueils littéraires et des vanités bien définies, ces égos profonds n'ont jamais réellement trouvé le rapprochement sincère des années parisiennes. C'est sans doute un léger décalage spirituel, un moins prononcé écart d'âge, ou encore une évidente dissemblance intérieure qui marqueront une hostilité vaniteuse ouverte – notamment de la part de Ionesco envers Eliade. Lors de son entretien ³² avec Benjamin Ivry, Cioran évoque sa rencontre avec Eugène Ionesco, son penchant vers la religion et surtout la hantise perpétuelle de son angoisse:

“Je suis venu à Paris en 1934. S'il faut rater sa vie, c'est mieux de la rater à Paris qu'ailleurs. Il faut choisir l'endroit où on veut rater sa vie. J'ai connu Ionesco quand nous étions étudiants. Il a toujours été attiré par la religion. Il n'est pas croyant, mais il tenté par la foi. Il est hanté par l'idée de la mort. Il ne peut pas l'accepter. Il abolit l'idée de la mort. Il ne peut rien faire. C'est un homme angoissé. Son angoisse est sa maladie. L'angoisse est au cœur de ce qu'il a écrit. Il est plus religieux que moi, qui n'ai jamais été tenté par la foi. Ionesco est toujours sur le point de l'être. Jeune, il était déjà angoissé.”

Sanda Stolojan, héritière d'une longue tradition diplomatique, nous partage le retour en arrière d'un Ionesco plongé dans la recherche de la jeunesse, du début de ses relations avec Eliade et Cioran: « A l'époque, les deux étaient de droite et moi j'étais de gauche, maintenant nous sommes tous au centre ». ³³

L'amitié qui lia les trois roumains et qui sera parsemée, par des moments, d'une intensité moins forte, due, entre autres, à des orgueils bien définis, à l'écart physique qui éloignait les leaders de cette nouvelle génération, mais aussi à des petits conflits littéraires, débutera dans une Roumanie en pleine effervescence culturelle, en plein essor artistique, comme Cioran l'évoque dans son ébauche, le portrait sur Mircea Eliade, « porte étendard officiel »³⁴ de la nouvelle génération:

“J’ai rencontré Eliade pour la première fois vers 1932, à Bucarest, où je venais de terminer de vagues études de philosophie. Il était alors l’idole de la « nouvelle génération » – formule magique que nous étions fiers d’invoquer. Nous méprisions les « vieux », les « gâteaux », c’est-à-dire tous ceux qui avaient dépassé la trentaine. Notre maître à penser menait campagne contre eux ; il les démolissait un à un, il frappait, presque toujours juste, je dis « presque », parce que, parfois, il se trompait, comme cela lui arrivât lorsqu’il attaqua Tudor Arghezi, grand poète, dont le seul tort était d’être reconnu, consacré. La lutte entre générations nous apparaissait comme la clef de tous les conflits et le principe explicatif de tous les événements. Être jeune c’était, pour nous, avoir du génie automatiquement. Cette infatuation, dira-t-on, est de tous les temps. Sans doute. Mais je ne pense pas qu’elle ait jamais été poussée aussi loin qu’elle le fut par nous. En elle s’exprimait, s’exaspérait une volonté de forcer l’Histoire, un appétit de s’y insérer, d’y susciter, à tout prix du nouveau. La frénésie était à l’ordre du jour. [...] L’unique obsession que je lui connaisse et qui, à vrai dire, s’est usée avec l’âge, est celle du polygraphe, donc de l’anti-obsédé par excellence parce qu’il est avide de se précipiter sur n’importe quel sujet par une inépuisable soif d’exploration.”³⁵

Paris – épice de l’Occident, cet oasis culturelle et artistique dans laquelle on rêve de se noyer, le cadre propice à l’épanouissement artistique, à la quintessence de la beauté, de l’esthétique, du chic, ce paradis des « illusions qui dévorent »³⁶ attira les voix roumaines comme dans un mirage, comme dans un tourbillon. Est-ce qu’une amitié comme l’attachement qui avait lié les trois esprits issus de la « nouvelle génération » était le fruit d’une solidarité consolidée par l’exil? La même hostilité d’un exil que les trois roumains avaient ressenti pleinement au début de leur arrivée à Paris? Plusieurs réponses pourraient être envisageables: tout d’abord Cioran affichait un profil très solitaire étant la victime des interminables insomnies dans sa jeunesse roumaine, ce qui l’avait plus ou moins obligé d’opter pour une existence retirée.

Ionesco était sans doute celui qui se sentait le moins éloigné de l'espace roumain, qu'il détestait essentiellement à cause de son père, puisque les seuls vrais liens qui le tenaient encore attaché à la Roumanie étaient les « camarades de lettres ». Certes, il y avait rencontré sa femme, mais désormais sa femme avait appris à devenir « française » comme Ionesco avait réappris à le re-devenir également. Quant à Mircea Eliade, la détermination avec laquelle il s'était penché sur la rédaction de son œuvre et la chasse à la gloire annulaient tout ressentiment vis-à-vis d'un pays qui s'éloignait progressivement dans ses démarches professionnelles. Certes, la rencontre des trois compatriotes pendant les années universitaires bucarestoises s'était solidifiée en France, et, malgré la forte personnalité individuelle et des orgueils bien encastrés dans le chemin de chacun, ils ont suivi des routes différentes tout en accomplissant leur destin.

Les mêmes signes d'interrogation pourraient prendre contours autour de la fulgurante ascension de Beckett – qui allait figurer avec Ionesco parmi les avant-gardistes du théâtre moderne – arraché à son Dublin natal, par ses qualités d'étudiant remarquable, afin de représenter « Trinity College » de l'Université de Dublin lors de l'échange universitaire avec l'« Ecole nationale supérieure » de Paris. Son épanouissement avait sérieusement démarré à Paris, après la rencontre avec James Joyce et l'introduction dans son cercle artistique.

Le rapprochement de la figure maternelle est un élément d'une importance majeure dans la formation intérieure de Ionesco, qui, tout comme son ami proche Cioran, accablé par le sentiment de la filiation maternelle³⁷, se libère sous la forme d'une voix qui crie dans le néant, angoissée. Le cadre monacal de la famille Cioran, imposé par l'éducation et la rigueur familiale, est loin du dérèglement familial dans lequel Ionesco se plaçait lui-même. Manifestant un attachement sans équivoque au pays de sa mère, Ionesco opte en toute évidence, bien qu'inconsciemment, pour la France qui est le pays de ses grand-parents maternels. Sa mère, Thérèse Ipcar est née dans la même ville où Ionesco soutiendra le baccalauréat, à savoir Craiova, en Roumanie.

Le retour aux origines est accentué par ce besoin inhérent à la nature humaine, c'est-à-dire l'incapacité de rompre perpétuellement avec sa terre, avec le paradis de l'enfance, source de lumière, de mysticisme, d'un monde intérieur unique. Accablant sentiment immanent à toute « étrangéisation », le complexe du « métèque », terme aussi cher à Cioran – qui a si durement résisté à la tentation de retourner au pays, aux

sources – nous suit et nous envahit au fur et à mesure que les années nous écrasent, comme un compte à rebours, comme la vacuité paisible d'une clepsydre qui laisse s'entrevoir, à travers le verre, les derniers fils de sable. Le refuge social est synonyme d'un enfermement dans « la cage » qui rappelle les origines. Cioran, Ionesco, et d'autres exilés occidentaux, qui ont fuit un pays avant de fuir un régime totalitariste, ou tout simplement une Roumanie engloutie dans la vase de l'histoire, gardent, malgré l'ascension sinueuse et ferme sur les pics de la littérature occidentale, l'habitude acquise et tellement nécessaire, de se retrouver, de plonger dans l'atmosphère familiale et chaleureuse des rencontres roumaines dans cette immense pépinière culturelle que Paris incarne incontestablement.

D'où ce besoin vital pour une reconnaissance mondiale? Et pourquoi Paris? Aurions-nous connu les formes rondes et aigues que Brâncuși nous a dévoilées en recréant l'art moderne? Aurions-nous su retrouver notre propre condition absurde dans les mises en scène de Ionesco, aurions-nous perçu le suicide de la même manière après les divagations cioranienne, influencées par les digressions nietzschéennes? Un Paris flétri³⁸, loin de cette ville tumultueuse d'auparavant, éclairée par les lumières des projecteurs, ce Paris avec son bruit dans le Landerneau artistique et culturel, elle aussi oubliée par le temps, altérée par le quotidien, loin derrière la cité de l'exil, celle qui abritait tellement de voix acharnées.

Le penchant pour la langue et la civilisation française, mais surtout pour l'espace culturel français est le point déterminant dans le parcours et le destin de la « génération 1930 ». Le train qui avait porté Ionesco, Cioran, et Șora à Paris « portait » le même nom, celui d'une bourse accordée par l'Institut Français de Bucarest. Le but final était donc d'arriver « à tout prix » en France, et si parmi les trois jeunes, le besoin de s'évader était profondément et foncièrement enraciné, le but académique planait dans un brouillard épais, comme le témoignage de Cioran nous laisse entendre³⁹.

L'esprit « révolté » derrière le *NU*⁴⁰ des années 1930, semble s'être éloigné de l'époque « nihiliste ». A l'instar de son ami Cioran, « philosophe du pessimisme », Ionesco marque un écart notable creusé entre la jeunesse roumaine et la maturité française qui semble être à la fois profond et plat. Une poussée ineffable de rébellion, ainsi qu'une incompréhension générale caractérisent les débuts littéraires incendiaires des deux esprits roumains. L'« intensité » cioranienne se détache pourtant du « vide ontologique » ionescien. Le témoignage de Cioran vis à vis de l'écart entre les

premiers livres roumains et son vrai premier livre pensé et écrit en français traduit cette distance marquée par un bilinguisme volontairement choisi. Ainsi, les rapports entre ces moments marquant les débuts des deux styles littéraires « procèdent d'une même vision de la vie, d'un même sentiment de l'être ». Ce sont des cris esseulés qui trahissent une représentation extrêmement pessimiste de la vie. Ces écrits « expriment la réaction d'un marginal, d'un pestiféré, d'un individu que rien ne rattache plus à ses semblables ». Pris par le même besoin d'une frétilante intensité spirituelle, Cioran « s'ouvre » en toute franchise : « Cette vision ne m'a pas quitté. Ce qui a changé, c'est ma façon de la traduire. Avec l'âge – et c'est la grande honte de la vieillesse – on n'adhère plus à ses idées avec la même intensité. Dans ma jeunesse, ce qui n'était pas intense me semblait nul. Ce n'est pas un hasard si mon premier livre fut une explosion. Le néant était en moi, je n'avais pas besoin de le chercher ailleurs. Déjà le pressentiment m'en était venu enfant, à travers l'ennui, facteur de découvertes abyssales. Je pourrais citer avec exactitude le moment où j'eus la sensation du vide, l'impression d'être éjecté du temps. Je n'ai jamais cessé d'éprouver ce vide, il est devenu pour moi une rencontre presque quotidienne. Ce qui est capital c'est la fréquence d'une expérience, le retour insistant d'un vertige ». ⁴¹

Toujours la même furie « contre l'humanité, contre ceux qui instituent l'ordre » ⁴², éprouvée par Ionesco également, foncièrement causée par l'inconfort intérieur chez l'un et par une haine envers l'image parentale du père chez l'autre. C'est vraisemblablement ce qui pousse Sanda Stolojan à se demander « pourquoi Eliade est-il si roumain », à chercher une explication pour le détachement éliadien de la « cause roumaine ». La réponse réside dans son inlassable activité devant une vaste entreprise productrice. Eliade demeure plus roumain que quiconque « parce qu'il ne voit de vocation de salut que dans la culture – pas dans la religion, ni dans l'engagement total, humain, pour une cause morale ». Stolojan poursuit son « enquête » sur « l'usine » critique et littéraire éliadienne: « Son appétit de culture est son but principal: produire des livres, des articles, des mémoires... Il ne s'est donné à rien sinon à l'étude. Il n'a jamais été atteint par un drame, une souffrance réelle, une interrogation existentielle. De son séjour en Inde il a tiré des sujets de thèse, des idées des romans. Tout cela et son envie de s'imposer en France – tout cela c'est de l'essence pure du roumanisme »! ⁴³

Le « sacré » et « l'angoisse », deux notions tout aussi proches qu'antagoniques, rapprochent Ionesco davantage de Eliade et de Cioran. Derrière et

loin des querelles littéraires, noyées par des vanités qui souvent éloignent des amis proches, les trois roumains restent unis par les mêmes idées, animées et poussées par la passion et par la folie qui les poussent à libérer leurs affres intérieures. A cet égard, Ionesco déclarait à Marie-Claude Hubert que « nous appartenons au même pays; nous avons les mêmes origines, quoique je m'en défende et que je repousse la Roumanie où j'ai vécu des choses très éprouvantes dans ma famille, parmi mes camarades, dans cette atmosphère « nazifiante » qui existait vers 1935; malgré tout cela, il y a un fond commun qui me rattache à ce que des Roumains pensaient par ailleurs, en dehors de la politique, et c'est pour cela que j'étais assez près quand même, sans le savoir, sans trop bien m'en rendre compte, d'Eliade et de son sens du sacré ». ⁴⁴ Ou encore cette alliance tacite qui l'attache encore plus à Cioran, à son esprit pessimiste souvent trompeur, à ce « quelque chose en lui qui ressemble beaucoup à une attitude roumaine », car « il y a chez Cioran, cet appel du néant et cette peur du néant qui est mon angoisse permanente ». ⁴⁵

Il n'existe nul doute quant à la pérennité d'une permanente prise de position ionescienne contre toute forme d'utopie intellectuelle communiste, contre l'inexistence de la liberté sous tous ses aspects. *Rhinocéros* en parle de la manière la plus profonde et directe qui puisse exister, la pièce prend la forme d'une métaphore à la fois épouvantable, dans un style pur kafkaïen, vibrant témoignage qui résiste dans le temps, qui continue de crier. Toute nouvelle association est une nouvelle piste de lancement, l'exemple du CIEL (le Comité des intellectuels pour une Europe des libertés) dont Ionesco accepte d'être le dirigeant à la fin des années 1970, car « il est vraiment engagé, il a le vent en poupe et il fonce » ⁴⁶. Fuir à tout prix cet amalgame de « charme, vulgarité et désolation » ⁴⁷ afin de pouvoir dénoncer, réagir, prendre position.

L'oppression et l'évidence froide devant la peur se font sentir plus cruellement dans un exil qui reste surveillé de très près malgré l'apparence d'une liberté totale, hélas ce n'est qu'une légère et invraisemblable liberté, car « les yeux et les oreilles » sont omniprésents. L'oppression communiste appliquée par tous les moyens rend la réalité encore plus cruelle. Elle pousse les limites de l'exil au-delà de leurs limites. Des scènes découpées du quotidien et des témoignages faits à cet égard n'en manquent point. Nous retenons surtout ceux de Sanda Stolojan, impuissante devant une telle réalité: « Il se confirme que les autorités roumaines n'aiment pas le geste de mon frère. Hier, en plein Paris, dans un café où je portais un paquet à une personne

aimable, prête à faire une commission pour Bucarest, j'ai été mise brutalement en face de la « Securitate » : un personnage était là, « directeur dans un ministère », qui a parlé des choses et d'autres, puis la mise en garde s'est précisée : il a dit « Il ne faut pas que D. demande l'asile politique – on lui permettra de partir légalement – il doit d'abord rentrer à Bucarest où un passeport lui sera remis ». L'agent était bien renseigné sur la famille de mon frère; il a parlé de la petite fille si gentille... il serait dommage qu'elle ne puisse continuer ses études... » et de l'autre frère « pour lequel les voyages à l'étranger seraient définitivement exclus... » et il a ajouté en soupirant : « vous avez peut-être oublié comment les choses se passent... ». Ce rappel soudain de la *peur* dans laquelle nous avons vécu là-bas m'a atterrée. Vivre en exil à Paris aujourd'hui c'est aussi encourir ce genre de rencontre voilée de menaces, par un inconnu, destinée à encourager nos actions. Ils voudraient qu'on se tiennent tranquilles, qu'on ne se préoccupe plus de la Roumanie devenue leur propriété réservée ». ⁴⁸

C'est la même voix qui parle inlassablement et dont l'écho résonne sans que personne puisse l'entendre. Une métamorphose kafkaïenne qui touche cette fois-ci au règne animal, à la même stupéfiante « rhinocérite » :

“Je lui parlais. C'était encore un homme. Tout d'un coup sous mes yeux, je vois sa peau qui durcit et s'épaissit d'une façon effroyable. Ses gants, ses chaussures deviennent des sabots ; ses mains deviennent des pattes, une corne lui pousse sur le front, il devient féroce, il fonce avec fureur. Il ne sait plus, il ne peut plus parler. Il est devenu rhinocéros. Tout d'un coup. Je voudrais bien faire comme lui. Mais moi, je ne peux pas.” ⁴⁹

Le hasard – parfois n'arrange-t-il pas si bien les choses ? – encore lui, arrachera Mihai Şora aux toutes les tentations culturelles occidentales pour l'exiler à Bucarest autour d'une prodigieuse et admirable fécondité éditoriale tandis que la conviction de l'utilité dans et pour la culture poussera Constantin Noica à croire dans « la culture de performance » pratiquée sur les hauteurs de « l'école de Păltiniş ». Suivi de près par la « Securitate » à son domicile même, le philosophe a continué son activité littéraire dans le cadre serein des hauteurs du village de Păltiniş, en Transylvanie, où il recevait les visites de ses disciples.

Parallèlement, Ionesco embrasse une culture qui est loin d'être la sienne, dans un pays qu'il estime hostile et qui lui est hostile. Il tâche à se faire entendre à travers une voix formée en Roumanie, enragée par son climat socio familial austère,

travaillée dans la liberté totale d'un Occident de plus en plus politisé, qui fait couler la même encre ternie par la voix d'un Şora, d'un Noica . Pour eux, le destin avait réservé un autre sort. Peut-être y avaient-ils contribué. Cependant, ils ont choisi de réagir à leur façon, de s'unir à la culture comme ils l'ont entendu. Épuisée par un passé chargé, tourmentée par les remous de la sphère d'influence orientale et occidentale, la Roumanie n'a jamais connu les frissons d'un regroupement puissant durci par la solidarité. Un regroupement tel la « Charte 77 » ou « Solidarnosc ». Les Roumains n'ont signé ou adhéré, sous le régime communiste, à aucune liste montée contre toute sorte de persécution physique et intellectuelle. En échange, la lutte que certains d'entre eux ont mené depuis « le balcon de l'exil », – Sanda Stolojan, Monica Lovinescu, Virgil Nemoianu, Paul Barbăneagră – douloureusement affronté tous les outils et les moyens déployés par les communistes. Ils avaient tous choisi l'exil; ils ont tous décidé de « couper les fils » avec la Roumanie sans pour autant abandonner leur pays; ils ont tous prôné le français comme langue d'écriture, bien que le bilinguisme disparaisse et les deux langues ne deviennent qu'une seule langue de combat.

Marie-France Ionesco explique le rattachement que son père à inlassablement porté à « sa Roumanie », ensevelie par les horreurs du régime politique: « Ce qui le rapprochera de la Roumanie et l'attachera de plus en plus à elle, ce seront le malheur et les souffrances de ce pays sous le communisme. S'il fut si présent et si engagé contre ce totalitarisme-là c'est aussi en raison de ses liens avec la Roumanie où tant de ses amis (et ennemis aussi, peu importe) ont été emprisonnés, persécutés ou réduits au silence tandis que d'autres de ses amis, eux, s'étaient « arrangés » ou avaient pactisé avec le communisme ». ⁵⁰ Ionesco n'est pas resté proche de la Roumanie et des difficultés que les Roumains traversaient notamment à partir de la fin des années 1970, lorsque le régime politique avait commencé à montrer son visage le plus monstrueux, uniquement pour des raisons qui lui rappelaient ses origines roumaines. Nous avons bien vu que la liaison paternelle avec ce pays ressuscitait des moments plutôt douloureux dans la mémoire de Ionesco, qui garde une image négative du pays constamment associé à l'image du père! La solidarité issue de son humanisme reste la preuve la plus marquante que l'homme partage la souffrance, la douleur, vainc le mal, triomphe sur l'injustice.

Les figures majeures de l'exil roumain dans la capitale française, dont Ionesco, poussé par le même esprit de solidarité, faisait partie intégrante, « dérangent » les

dirigeants roumains à Bucarest. A cet égard, le régime politique roumain déployait des forces considérables pour abbatre les voix de l'exil, pour lutter contre ceux qui agissaient au nom du respect fondamental des droits de l'homme et pour préserver la même fausse image que ce même régime politique désirait offrir aux pays occidentaux à l'égard de la Roumanie. Les articles signés par Ionesco à partir de la deuxième moitié des années 1970 se sont intensifiés. Les prises de position à l'égard des dissidents roumains rejoignaient celles orientées vers les opposants des autres pays de l'Est. Guidés par un idéal commun, celui de la liberté suprême, de la justice, Doina Cornea ou encore Paul Goma⁵¹ étaient des « ennemis » déclarés du régime politique roumain qu'ils contestaient en allant jusqu'à commettre des sacrifices inimaginables au nom de la liberté de la parole. Aux yeux de ces dissidents opprimés, l'Occident ne se montrait pas sous l'apparence édénique d'une terre promise, il incarnait la seule solution concevable afin de libérer la parole, afin d'exprimer librement la vérité sur cette grande « farce » – cette fois réelle – dont le communisme était l'acteur principal. A la censure utilisée sur une grande échelle par le régime roumain, les voix de l'obscurité communiste opposaient la force de la raillerie et de l'humour.

Dans un article publié dans le journal « Le Monde » du 9 mars 1979, sur le dissident roumain Paul Goma, « le Soljenitsyne roumain » et sur la publication de son livre *Le Tremblement des hommes*, ample vision documentaire sur la vie roumaine derrière le Rideau de Fer, Ionesco témoigne sur une réalité tragique concernant le sort de tous les écrivains tyrannisés par l'autorité communiste. Plus perçante qu'un couteau, la peur éprouvée même depuis un Occident libre est bien présente et palpable. Mais la solidarité est toujours présente et le cas de Paul Goma confirme cette mutualité: « Si Goma n'est par mort en prison, c'est peut-être grâce aux interventions des écrivains de l'Ouest, américains, anglais, français, allemands de l'Ouest qui de loin l'ont soutenu et qui de loin ont manifesté pour lui. Si Goma se trouve en ce moment en France, c'est grâce à l'opinion publique internationale, elle peut encore faire des choses l'opinion publique, mais nous-mêmes, en grande partie, avons peur, malgré l'abri dans lequel nous nous trouvons. Nous n'avons pas le véritable courage de Goma et des dissidents soviétiques, il faut que nous soyons nous-mêmes frappés pour le conquérir ». ⁵²

Dans la même direction et orientation anti totalitaire, les témoignages authentiques et virulents du patriarche roumain orthodoxe, Père Calciu, figuraient

parmi les cris poussés contre le despotisme et la dictature. La position de Mircea Eliade au milieu de l'élitisme américain et son soutien apporté aux dépositions issues de l'admirable courage du Père Calciu s'inscrivent dans l'incessant combat mené en Occident pour faire parler de la Roumanie et de l'oppression communiste. Dans une note datée fin avril 1979, consignée scrupuleusement dans son *Journal*, Eliade précise:

“Le soir, Brutus me téléphone de New York: il me demande de présider le comité roumano-américain pour la libération du Père Calciu. Le patriarche et les deux métropolitains se trouveraient aux Etats-Unis, pour expliquer et illustrer la « liberté religieuse » en Roumanie. Ce détail m'humilie et m'exaspère: l'Eglise elle-même persécutant les derniers chrétiens et acceptant d'être l'instrument de la terreur. J'accepte, évidemment, cette présidence. Cela me coûtera probablement un arrêt de ma « récupération » en Roumanie, mais je ne pouvais pas faire autrement.”⁵³

Pendant plusieurs décennies, une erreur d'ordre biographique à l'égard d'Eugène Ionesco et son année de naissance a constamment été alimentée par de nombreux exégètes et analystes de l'œuvre ionescienne. En effet, certaines opinions penchent unanimement pour une année erronée, avancée intentionnellement par le dramaturge, qui aurait voulu se rajeunir de trois ans afin d'importer le statut adulateur de « créateur de théâtre de l'absurde », attribution qui de toute façon semble être aussi aberrante que vague et qui ne convient absolument pas ni à Ionesco, ni à Beckett. Ionesco a expliqué à plusieurs occasions la véritable origine de cette controverse, qui, en réalité, était le fruit d'une erreur commise par les rédacteurs d'une édition du dictionnaire « Larousse », dans les pages de laquelle on avait avancé l'année de naissance du dramaturge, placée ni plus, ni moins, en 1912. Toujours est-il que Ionesco, après avoir pris connaissance de ladite erreur, avoua n'avoir pas réagi avec promptitude, laissant se perpétuer cette confusion pendant une période de temps suffisamment étendue. Martin Esslin reprend également cette fausse date dans le premier essai auréolé d'authenticité, son *Théâtre de l'absurde*.⁵⁴ En ce qui concerne les années de naissance des jeunes intellectuels roumains qui ont choisi d'écrire en français, Ionesco étant un cas « à part », si l'on considère que le français était sa langue maternelle, le « chef » de la génération, comme était nommé Mircea Eliade devançait Ionesco de seulement deux ans. Quant à Cioran, il était le cadet de Ionesco

de deux ans, suivi par le philosophe Mihai Şora, né en 1916. Dans une intervention qui viens s'ajouter à celles des autres roumains du cercle parisien Ionesco crayonne une esquisse – dont l'exactitude est soumise aux aléas d'une époque disparue dans l'anachronisme et dans le passé – sur la personnalité de Mircea Eliade et la façon dont cet esprit érudit a influencé la jeune génération, malgré une insignifiante différence qui séparait cet âge tendre de celui des autres:

“Je connais Mircea Eliade depuis la préhistoire. Il était très vieux, car il avait 22 ans et moi très jeune car je devais en avoir 19. Je veux dire que je l'ai connu personnellement à l'âge de 20 ans mais en fait, je connaissais son nom depuis plus longtemps, depuis que j'avais 16 ans, et que j'étais au lycée. Lui, il était étudiant et déjà célèbre. [...] Lorsque j'avais 16 ans environ, Eliade était déjà un érudit. C'était encore l'époque où l'on pouvait être érudit à 20 ans. Les disciplines de l'esprit étaient moins diversifiées et une culture d'ensemble pouvait encore être possible. C'était notre désir à tous de tout connaître. Mais cela était irréalisable pour moi et j'essayais de me contenter d'avancer un peu dans la connaissance de purs domaines littéraires. J'aurais bien voulu savoir autre chose. Mircea Eliade avait une puissance encyclopédique très grande; il nous a conseillé à nous autres qui en étions dépourvus de lire quelques livres fondamentaux. C'est ainsi que j'ai pu connaître Chamberlain, Spengler, Papini, Unamuno, Keyserling, Berdiaev, Maritain, et quelques autres auteurs et d'œuvres essentiels. Mais c'est l'absolu qui nous hantait tous, adolescents que nous étions, et qui nous semblaient à la portée de Mircea Eliade que l'on considérait comme un génie ou un initié. [...] Il nous semblait, à l'époque, que nous ne pouvions accepter que d'être des dieux, tellement la condition humaine nous semblait médiocre, bornée, insuffisante. Mircea Eliade, lui-même, au lieu d'être un initié, s'est limité, s'est résigné à n'être qu'un érudit, un grand érudit, mais rien qu'un érudit. Eliade nous a fait espérer que l'est s'ouvrirait aux sources de la connaissance et de la sagesse orientale ; mais l'Orient s'est perdu.”⁵⁵

Lorsque les souvenirs s'amassent dans la mémoire affective et la remuent, l'esprit s'oriente vers cette infatigante présence qu'est Rodica. Elle reste de nouveau, dans son ombre, ce témoin d'une vie pleine d'accomplissements, de réussites, mais aussi d'échecs, de joies et de tristesses, de nostalgies, de regrets, de tous ces regrets qui sont présents, qui creusent dans la conscience et qui fustigent l'esprit avec les souvenirs de la jeunesse: « Tristement, tristement, je me tourne vers ma femme, je lui

dis: « Nous avons été jeunes autrefois ». Mais elle, toute souriante, me répond: « Oui, nous avons été jeunes ». Sans mes regrets. Pourtant, je n'étais pas toujours heureux dans ma jeunesse. Je l'ai été dans mon âge adulte et presque vieux, aussi. Mais encore, dans quel mélange, quelles angoisses se mêlaient à mes bonheurs. A, hélas, hélas, dis-je. J'ai un tel désir de voir Eliade, Mircea Eliade, que je ne reverrai plus, hélas, que je ne verrai plus ».⁵⁶

Certes, les jeunes intellectuels avaient plus que jamais besoin de suivre des modèles, de se plier à ce qu'on leur prêchait, qu'il s'agisse de l'« authenticité » dont parlait Vulcănescu, d'une purification intérieure, ou d'une perception prompte de la réalité. Nul ne pensait, à cette époque en pleine renaissance culturelle et philosophique, que ce nouvel essor allait se perdre dans des méandres idéologiques difficilement contrôlables. Chacun avait compris à constituer sa protection selon les directions imposées par sa propre conscience, tributaire, elle aussi, des hasards de cette phase sociale où confusion et excitation se confondent avec la révolte et « l'impatience ». Si dans une manière habituelle les modèles, que ces « voix de l'obscurité » ont consenti à suivre, se sont identifiés à des noms lourds, tels Mircea Eliade, Mircea Vulcănescu ou encore Nae Ionescu, c'est aussi un signe d'empressement vers une autre facture d'affirmation, un consentement tacite, une réponse à une incitation plénière.

Galvanisée par la perpétuation appuyée de nouvelles valeurs, la voix qui anime ces jeunes moralistes indociles maintient une tonalité grave et insolite, affectée à cette rébellion d'« enfants terribles », l'étiquetage que Vulcănescu colle à ses disciples. Par ailleurs, dans la conclusion de la chronique dans laquelle il salue et soutient l'arrivée de Eugen Ionescu sur la scène littéraire roumaine, Mircea Vulcănescu nous met en garde sur la virulence de cette voix qui allait se confondre constamment avec celle de l'insoumission, lorsqu'il affirme avec conviction et franchise qu'« Eugen Ionescu este, fără îndoială, un copil teribil. Dar e un fiu spiritual al lui Mircea Eliade. Al lui Mircea Eliade, care nu încetează din 1927 să predice tineretului autenticitatea, adică situarea în evenimentul pur și lepădarea de orice prejudecăți a eului: valori, semnificații etc. Eugen Ionescu e din cei care au urmat îndemnul lui Mircea Eliade până la capăt și care au făcut tabula rasa de toți idoli simțirii și gândirii lor, pregătindu-se unei primiri imediate și inefabile a realității ».⁵⁷

A travers la langue du « pays patriarcal », langue de ses débuts littéraires et de son enfance, langue dans laquelle il fait les premiers pas dans la carrière

dramaturgique, Eugène Ionesco a constamment affiché une opiniâtreté et une obstination sans limites, qui se sont également poursuivies dans ses deux existences – roumaine et française. Avec la même combativité, autour de sa voix se sont réunies celles d'autres acteurs et militants mettant la parole au service de la délivrance humaine.

¹ Léon Bloy, *Un mendiant ingrat, Journal 1892-1895*, Editions Mercure de France, 1946.

² Cioran, dans *Pe culmile disperării / Sur les cimes du désespoir*, Editions Humanitas, 2006. « Une existence qui ne cache pas de grande folie n'a aucune valeur », p. 12.

³ Sören Kierkegaard, *Traité de désespoir*, Gallimard, 1949.

⁴ Oswald Spengler, *Le Déclin de l'Occident*, tome II, Librairie Gallimard, 1948, p. 173.

⁵ Philippe Baudorre, *La Plume dans la plaie*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2003, p. 11.

⁶ « La Pensée ».

⁷ « Le mot ».

⁸ Mircea Eliade, *Fragments d'un Journal II 1970-1978*, traduit du roumain par C. Grigoresco, Editions Gallimard, 1981, p. 13.

⁹ Paul Morand, *Bucarest*, Editions Plon, Paris, 1990. Voir le chapitre « Foyers spirituels », p. 207-215.

¹⁰ Constantin Noica dans l'introduction qu'il signe pour la trilogie du philosophe Mircea Vulcănescu, *Dimensiunea românească a existenței, (La Dimension roumaine de l'existence)* « Pentru o nouă spiritualitate filosofică » (« Pour une nouvelle spiritualité philosophique »), ed. cit.

« Je l'ai écouté, pour la première fois, l'hiver 1928-29, à l'A.S.C.R. Lorsque j'en sortais, accompagné par l'ami A. Acterian, qui m'avait incité à y aller pour voir un homme distingué, il y avait également autre chose, à part l'homme distingué qui nous avait accablé tous les deux. Un homme, soit-il même quelqu'un de distingué, a un contour et une limite. Lui, il n'avait pas de limite. Il exprimait sa pensée [...] et, lorsqu'il voulait s'arrêter, quelque chose derrière sa pensée surgissait. [...] Quelque chose de l'ignorance spirituelle ne cessait pas de se rétablir. Dès le début j'ai été frappé par cette vérité qui existait en lui, plus profond que lui, et je n'ai jamais rencontré personne dans ma vie portant autant de trace, que Mircea Vulcănescu. Les premières fois lorsque je l'ai de nouveau rencontré, j'ai été surpris de voir qu'il n'hésite pas à rester parler avec nous pendant longtemps, aussi jeunes et inexpérimentés que nous étions. C'était comme s'il avait besoin de notre sollicitude. En réalité, nous ne représentions une sollicitude pour lui, mais un prétexte. Il avait besoin des autres. Je l'ai senti comme une faiblesse inhérente à sa personnalité, et peut-être en était-il ainsi. Il devait sortir à la surface, depuis les gisements de son être, tout ce qu'il y était enterré. »

¹¹ Ovid.S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale, (La littérature roumaine pendant l'entre-deux-guerres)*, ed. cit., vol. I, p. 106.

¹² Il s'agit de l'ouvrage critique d'Alexandra Laignel-Lavastine *Cioran, Eliade, Ionesco, l'oubli du fascisme*, ed. cit.

¹³ Mircea Eliade, *Fragments d'un Journal II 1970-1978*, ed. cit., p. 170-171.

¹⁴ Il s'agit du livre de début signé par le philosophe roumain, Michel Sora, *Du Dialogue intérieur. Fragments d'une anthropologie métaphysique*, publié aux Editions Gallimard, en 1947.

¹⁵ Ionesco se dévoile tout en entier dans *L'Homme aux valises*. Il explique à Claude Bonnefoy la personnification de ses personnages, notamment dans la pièce mentionnée:

« Je vois, je revois des personnages que je connais, que j'ai connues, qui ont été très liées à ma vie: mon père, mes grands-parents, ma mère, la deuxième femme de mon père, etc. Ces personnages agissent dans mes rêves ou bien je suis à leur recherche. Il y a aussi les anciens amis, et le souvenir du pays d'origine d'où je suis parti quand je l'ai pu, en 1942, m'évadant sous prétexte d'études. », *Entre la vie et le rêve*, ed. cit., p. 182.

¹⁶ Dans son *Journal*, Eliade se questionne pertinemment sur son expérience exaltante hindoue, clef de toute une vie:

« L'influence de ce voyage avant d'avoir vingt-deux ans. Quelle aurait été ma vie sans l'expérience de l'Inde au début de ma jeunesse? Et l'assurance que j'ai depuis – que, quoi

qu'il arrive, il existe toujours une grotte dans l'Himalaya qui m'attend...", *Fragments d'un Journal I*, ed. cit., p. 102.

¹⁷ Mircea Eliade transpose son expérience orientale dans un captivant récit lyrique, *La Nuit Bengali*.

¹⁸ Mircea Eliade, *Fragments d'un journal III 1979-1985*, ed. cit., p. 169.

¹⁹ Mihail Sebastian, *Jurnal 1935-1944*, Editura Humanitas, p. 30.

"Il est sans doute l'homme le plus intéressant et le plus complexe que j'aie connu. Ceci malgré tout ce qui s'est passé et tout ce qui se passera – censé m'édifier en ce qui concerne sa valeur morale, sans me décevoir en ce qui concerne ses qualités intellectuelles."

²⁰ Constantin Noica avait été condamné à vingt cinq ans de prison en 1958, peine réduite à six ans suite à l'amnistie générale signée par Gheorghe Gheorghiu Dej, condamnation entraînée par un vif échange épistolaire avec Cioran, donc avec « l'Occident ». En 1970, à peu près à la même époque Noica se lançait dans le recrutement des « 22 », les disciples roumains attentivement choisis pour « faire de la performance culturelle », animant en même temps « L'école de Păltinis », Cioran notait dans ses *Cahiers*:

"J'ai vu pas mal de mes compatriotes qui ont fait des années et des années de prison. Ils n'en gardaient un souvenir ni bon, ni mauvais. A la vérité, cette épreuve, n'en fut pas une pour eux, puisqu'elle ne les avait pas marqués profondément. Aucune œuvre n'en est surgie. Constantin Noica, philosophe, n'en parle jamais dans ce qu'il écrit, n'y fait aucune allusion. Six ans au bagne ne l'ont pas transformé intérieurement. On dirait qu'en allant de prison en prison il a fait du tourisme involontaire. Comment expliquer ce phénomène? S'agit-il d'insensibilité? D'une psyché débile, ou simplement de cette passivité qui résulte d'un esclavage séculaire? Je crois plutôt qu'il faut incriminer le frivole scepticisme national, qui se refuse à approfondir, à intérioriser la sensation.", p. 863.

²¹ Cioran esquissant peut-être un des seuls portraits représentatifs, profonds, véritablement authentiques de Mihai Şora (n.1916), le philosophe roumain très proche du couple ionescien pendant les années boursières parisiennes. Ayant dirigé pendant de nombreuses années la prestigieuse collection de livres « Biblioteca pentru toți »/ « La Bibliothèque pour tous », Şora a été le ministre de l'enseignement dans le premier gouvernement postrévolutionnaire communiste, en Roumanie. Cioran, *Cahiers*, ed. cit., p. 457.

²² Matei Călinescu, *Ionesco, Recherches Identitaires*, Editions Oxus, p. 31.

²³ *Ibid.*

²⁴ Eugène Ionesco explique à Claude Bonnefoy:

"Je suis, j'ai toujours été préoccupé, bouleversé, obsédé par la politique. Nous vivons tous sur plusieurs niveaux de conscience. J'ai passé ma vie moi aussi dans le divertissement, à avoir des soucis, des passions politiques tout en sachant que la politique n'est pas la chose la plus importante, que l'important c'est le problème de l'être.", *Entre la vie et le rêve*, ed. cit., p. 118.

²⁵ Sanda Stolojan, *Au balcon de l'exil roumain à Paris*, ed. cit., p. 22.

²⁶ Mircea Eliade, *Fragments d'un Journal I 1945-1969*, ed. cit., p. 432. Eliade note, le 26 juillet, à Paris:

"Nae Ionescu avait l'habitude de dire: « Les jeunes ont toujours raison ». Ou « j'approuve ce que vous faites parce ce que vous êtes jeunes ».

²⁷ Eugène Ionesco, lettre à Tudor Vianu, signée à Vichy, datée le 5 Novembre 1942. Voir *Scrisori către Tudor Vianu*, édition établie par Maria Alexandrescu Vianu, et Vlad Alexandrescu, annotée par Vlad Alexandrescu, ed. cit., vol. II (1936-1949).

"Je suis toujours resté un « garçon agité ». Je me suis ramolli. Depuis que je suis à Vichy j'ai oublié le français et le roumain."

²⁸ Il ne s'agit pas, bien évidemment, du surnom homonyme sous lequel le leader du mouvement légionnaire de la « Garde de Fer » – Corneliu Zelea Codreanu – était également connu, mais d'une sorte de pseudonyme auréolant gravitant autour du nom de Mircea Eliade, un des aspects « l'ayant imposé » en tant que « Capitaine » étant l'âge de ce dernier. Mircea Eliade était né en 1907, donc deux ans avant Ionesco, quatre ans avant Cioran et neuf ans avant Mihai Şora.

²⁹ Eugène Ionesco, *NON*, ed. cit., p. 184.

³⁰ *Ibid.*, p. 185.

³¹ *Ibid.*, p. 129-130.

³² Cioran, *Entretiens*, ed. cit., p. 209.

³³ Sanda Stolojan, *Au balcon de l'exil roumain à Paris*, ed. cit., p. 21.

³⁴ Eugène Ionesco, *NON*, ed. cit., p. 175.

³⁵ Emil Cioran dans *Mircea Eliade*, Cahier de l'Herne, Editions de l'Herne, 1978, p. 257.

³⁶ Dans une lettre adressée à Cioran et Sanda Stolojan, citée par celle-ci dans son journal, *Au balcon de l'exil roumain à Paris*, Constantin Noica justifie son refus pour le passeport qu'on lui proposait, jugeant l'Occident "ce monde de lumières, de bruit et d'images, dans lequel vous vous perdez à poursuivre des illusions qui vous dévorent", Sanda Stolojan, ed. cit., p. 108.

³⁷ Dans ses *Cahiers*, Cioran note, en apprenant la nouvelle de la mort de sa mère:

"Tout ce que j'ai de bon et de mauvais, tout ce que je suis, c'est de ma mère que je le tiens. J'ai hérité de ses maux, de sa mélancolie, de ses contradictions, de tout. Physiquement, je lui ressemble trait pour trait. Tout ce qu'elle était s'est aggravé et exaspéré en moi. Je suis sa réussite et sa défaite", ed. cit., p. 426-427.

³⁸ Ionesco décrit dans ses croquis quotidiens, à la fin des années 1980, un Paris fade, un Paris pâle, à contre-courant de la cité de la gloire et de la lumière artistique de jadis, à un moment de son existence qui reflète plus qu'un état d'âme, une identification intérieure à l'image même de la ville qui l'a rendu célèbre:

"Dans cet horrible Paris, dans cet invivable Paris, et dans ce quartier insoutenable. Ce quartier, le fameux Montparnasse, des dizaines de cinémas, des dizaines de boîtes de nuit, des dizaines de restaurants, pleins d'innombrables touristes, bourgeois, goinfres, gais par-dessus le marché, et toute cette populace hostile, agressive, une jeunesse insolente, désinvolte, qui serait supportable si elle n'était pas agressive. [...] Que j'aimais cette ville, quand j'étais jeune. Elle était tellement vivable et vive, cette ville, avec une autre jeunesse au visage plus détendu, plus intellectuelle la foule, plus élégantes les femmes, plus soignés les hommes, toujours un peu insolente, c'est vrai, mais c'était une insolence de charme. On pouvait si agréablement y vivre. Elle me semblait être une sorte de paradis: « Paris Reine-e-e du monde, Paris c'est une blon-on-de. » Ce qu'on chantait Paris. J'ai connu Paris tout jeune, je venais de la campagne et ceux qui avaient connu Paris avant moi étaient encore plus enthousiastes que les gens de ma génération. Oui, comme ça devait être beau quand Paris était plein de jardins. Paris, aujourd'hui l'anti-paradis, le purgatoire ou bien l'enfer. Paris c'est la dureté même du monde ; pour retrouver un endroit où l'on puisse vivre il faut chercher ailleurs, dans des petites villes de la Suisse allemande, ou dans les villes baroques ou rococo de Bavière. Paris, se dégrade de plus en plus. Ouille, ouille, ouille. Je suis pris au piège, j'ai tant voulu y vivre et, hélas, « écrire ». J'ai écrit, ce que j'ai écrit, j'ai eu les satisfactions que demandait ma vanité et, avec ça, aussi les amertumes. Comme j'ai mal choisi. Il y a un certain temps j'aurais pu m'en sortir, aujourd'hui je n'ai plus d'issue, je n'ai plus la clef, la clef des champs. Ô vastes champs parfumés, ô vastes champs fleuris... Je pleure, je cris, je suis damné ; ouille, ouille, ouille...", Eugène Ionesco, *Un Homme en question*, ed. cit., p. 160.

³⁹ Dans un entretien accordé à Lea Vergine, Cioran explique: "... je vins à Paris comme boursier du gouvernement français. J'étais un ami du directeur de l'Institut Français de Bucarest qui m'envoya à Paris pour faire ma thèse de doctorat. Depuis lors j'ai pratiquement rompu avec la Roumanie. La thèse je ne l'ai pas encore passée, mais mon directeur était intelligent ; et puisque j'avais parcouru toute la France à bicyclette, il me dit quelque chose de formidable : « Il vaut mieux faire la France à bicyclette qu'une thèse de doctorat. » Je suis donc resté à Paris et je n'ai rien écrit en français jusqu'en 1947, lorsque j'ai commencé le *Précis de décomposition*, publié en 1949. ", Cioran, *Entretiens*, ed. cit., p. 133.

⁴⁰ Eugène Ionesco, *Nu/ Non*, ed. cit.

⁴¹ Cioran, *Entretiens*, ed. cit., p. 150.

⁴² *Ibid.*, p. 279.

⁴³ Sanda Stolojan, ed. cit., p. 101.

⁴⁴ Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco par Marie-Claude Hubert*, Editions du Seuil, Paris, 1990, p. 235.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 236.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁷ Cioran, *Cahiers*, ed. cit., p. 147

⁴⁸ Sanda Stolojan, ed. cit., p. 69.

⁴⁹ Eugène Ionesco dans *Présent passé Passé présent*, ed. cit., p. 120.

⁵⁰ Marie-France Ionesco, ed. cit., p. 74.

⁵¹ Ionesco décrit les atrocités subies au quotidien par Paul Goma, depuis la Roumanie, son cas ayant attiré une surveillance prolongée de la police secrète roumaine même à Paris, où il avait trouvé exil parmi les écrivains roumains. Eugène Ionesco décrit son cas dans un article publié début mars 1979, repris dans *Un Homme en question*, ed. cit., p. 202-204:

“Paul Goma est l’auteur de plusieurs livres: *La Cellule des libérables*, *Elles étaient quatre*, *Gherla* (où il raconte ses prisons), puis *Dans le Cercle*, tous chez Gallimard. Aucun de ses livres n’a pu paraître en Roumanie, la censure les ayant interdits. Convoqué, tantôt par les policiers qui le torturaient, tantôt libéré et convoqué chez les plus hautes autorités du Parti et du gouvernement qui lui font des promesses, qui veulent le gagner, Goma ne cède ni aux injures, ni aux menaces, ni aux coups, ni aux promesses. Le ministre de l’Intérieur le convoque, se jette sur lui, lui arrache la barbe. [...] En Roumanie, aucun homme parlant, effacé et silencieux n’est à l’abri définitif de ce qu’on appelle la justice socialiste. Quiconque peut être arrêté, sans savoir pourquoi. Car tout le monde est coupable. Puisque tout le monde est coupable, puisque tout le monde est en danger, il vaut mieux parler, sortir, de ce socialisme du silence.”

⁵² Eugène Ionesco, *Un Homme en question*, ed. cit., p. 204-205.

⁵³ Mircea Eliade, *Fragments d’un Journal III 1979-1985*, traduit du roumain par Alain Paruit, Editions Gallimard, 1991, p. 25.

⁵⁴ Martin Esslin, *Théâtre de l’absurde*, ed. cit., p. 127.

⁵⁵ Eugène Ionesco dans *Eliade*, Cahier de l’Herne, ed. cit., p. 268-269.

⁵⁶ Eugène Ionesco, *La quête intermittente*, ed. cit., p. 148.

⁵⁷ Mircea Vulcănescu, *Dimensiunea românească a existenței*, (*La Dimension roumaine de l’existence*) « Chipuri spirituale românești – Pentru Eugen Ionescu » (« Portraits spirituels roumains – Pour Eugen Ionescu »), ed. cit., p. 166 :

“Eugen Ionescu est, sans doute, un enfant terrible. Mais c’est un enfant spirituel de Mircea Eliade. De Mircea Eliade, qui ne cesse depuis 1927 de prêcher auprès de la jeunesse l’authenticité, c’est-à-dire l’emplacement dans l’événement pur et la délivrance de tout préjugé du « moi » : valeurs, significations etc. Eugen Ionescu fait partie de ceux qui ont suivi l’exhortation de Mircea Eliade jusqu’au bout et qui ont fait table rase avec tous les idoles de leur sentiment et leur pensée, tout et s’appêtant à un accueil immédiat et ineffable de la réalité.”

3. L'exil ou l'éloignement d'un pays hostile et l'épanouissement culturel dans le pays de l'enfance

Etre arraché au sol, exilé dans la durée, coupé de ses racines immédiates, c'est désirer une réintégration dans lers sources originelles d'avant la séparation et la déchirure.¹

Sans la culture, et la liberté relative qu'elle suppose, la société, même parfaite, n'est qu'une jungle. C'est pourquoi toute création authentique est un don à l'avenir.²

În fiecare om o lume își face încercare.³

Dans une acception globale, le chemin vers l'exil, avec ses détournements, ses particularités, ses conséquences, ses douleurs, entraîne une chute vertigineuse de la « victime » dans un oubli quasi total. Sous le signe d'un bannissement entraînant l'annihilation physique se cache, bien souvent, une réalité qui révèle dans une autre dimension un renouvellement, un recommencement. Analysé dans un sens purement abstrait ou bien dans une dimension ontologique connectée à une réalité palpable, choisi ou forcé, l'exil abat, neutralise, dévaste. Chez Ionesco, l'exil prend une ambivalence apodictique, corollaire rectiligne et naturel de l'interdépendance roumaine et française.

Au long de ce chapitre nous suivrons le « parcours du combattant » Ionesco depuis la pénombre d'un véritable premier retour dans la patrie de la mère et jusqu'au début théâtral parisien. Le contexte familial cosmopolite dans lequel Ionesco naît obligera l'écrivain à se partager pour toujours entre la Roumanie et la France, entre la langue paternelle et celle maternelle, les incursions personnelles affectives dans le passé étant pleines d'intensités et d'images éparées, à la fois légèrement effacées et profondément ancrées dans la mémoire affective.

Le chemin vers l'« exil parisien » – bien qu'il s'agisse du pays de l'enfance, la France est à la fois terre de l'exil, mais aussi terre du propre pays – commence à se délimiter plus précisément vers la fin des années 1930, quand l'époque des tumultueux préliminaires littéraires était déjà bien lointaine. L'ignorance culturelle et littéraire dans laquelle les Balkans tombaient était placée sous le signe de la minorité politique et sociale qui caractérisait chacun des pays de l'Est. D'ailleurs l'isolation

géographique, politique et historique de cette « île latine entourée de pays slaves » constituait une conséquence directe de la superficialité culturelle et littéraire que la Roumanie affichait, sous une domination russe de plus en plus pesante et accablante, qui allait se transformer dans une censure culturelle totale vers la fin de l'époque communiste.

Après l'examen de baccalauréat passé en 1928, le futur dramaturge entame des études en lettres qu'il finit quatre ans plus tard, lorsqu'il décroche son diplôme de licence, ce qui lui permet par la suite d'enseigner. Nous supposons que ses études universitaires sont suivies par un service militaire probablement de courte durée. La période consacrée à la réalisation du service militaire était considérablement réduite pour les étudiants. Si nous tenons compte des notes de Mircea Eliade, Ionesco aurait dû effectuer son service militaire en 1934⁴. Les études universitaires consacrées à la langue et à la littérature française propulsent Ionesco vers une carrière d'enseignant qu'il commence à exercer à partir de 1934, année couronnée par le succès et l'antipathie littéraires que *NON* lui apporte. Le fil d'Ariane auquel Ionesco s'attache porte le signe de l'Institut Français de Bucarest, véritable ouverture pour le jeune écrivain, éreinté par une pesante atmosphère générale qui règne en Roumanie, cadre hostile à toute activité, en totale contradiction avec ses convictions et ses ambitions. Le fascisme est en pleine montée, les proportions du mouvement de la « Garde de Fer » dépassent les limites légères qu'il avait connues pour se projeter dans une réelle et inquiétante dimension politique. Le climat social et politique qu'il est obligé de traverser est surchargé par l'hostilité familiale paternelle, le seul refuge qui lui permet de ne pas sombrer c'est Rodica, sa femme. Autour de Rodica, Ionesco retrouvera non seulement la femme qui l'accompagnera tout au long de sa vie, mais également le cadre chaleureux de sa famille, que Ionesco adopte et qui remplace progressivement le « vide » familial que le dramaturge éprouve dans l'absence de ses propres parents.

L'année 1936 restera gravée par le mariage avec celle qui ne le quittera plus, mais également par la disparition d'une mère ayant désespérément tenté une réconciliation avec son époux et des retrouvailles dans un climat familial auquel Ionesco avait toujours rêvé et qu'il n'a jamais connu avec ses parents. Les faibles liaisons familiales cesseront définitivement d'exister avec la disparition de sa mère, Thérèse Ipcar, les seules attaches avec la Roumanie s'identifient désormais par le rapprochement d'avec la belle-famille Burileanu, un nom qui faisait écho dans la capitale roumaine de l'époque. Bien que l'indifférence de Ionesco à l'égard de la mort

de sa mère semble parrainer celle du héros camusien, Meursault, le vide creusé est comblé par le réconfort qu'il retrouve auprès de sa belle famille. L'appel que la patrie de l'enfance lui lance se fait ressentir de plus en plus, la destination finale coïncidant avec le but de quitter à tout prix l'exil roumain.

Ce désir est constamment alourdi par la même ébullition sociale et politique dans laquelle s'inscrivent les années 1930; l'acuité visuelle que « la rhinocérite » révèle à travers les esprits les plus brillants de l'époque se prolifère rapidement. Les troubles sociaux sont en directe concordance avec les troubles politiques. Le gouvernement libéral mené par l'illustre avocat Gheorghe Tătărescu dissout le Parlement tout en proposant des élections libres fixées pour la fin de l'année 1937. Sur le plan littéraire, cette même année sera également un millésime prodigieux, où l'on remarque la publication d'un des livres les plus mémorables de la jeunesse littéraire bucarestois, l'implacable *Lacrimi și Sfinți*⁵, œuvre d'une importance majeure signée par un inlassable contestataire, nommé Cioran.

Dignes de la naïveté éprouvée par les locuteurs d'une voix radiophonique derrière laquelle Orson Welles annonçait « l'invasion en masse des extraterrestres » lors d'une sombre fin de 1938 – le jeune réalisateur britannique avait adapté avec la troupe de théâtre « Mercury » le roman de H.G. Wells, « La Guerre des Mondes » pour la radio américaine CBS mettant en scène un véritable moyen de « fausse manipulation » –, les myriades roumaines demeurent impuissantes, envoutées par le mouvement fasciste devant lequel Ionesco refuse de s'incliner.

C'est à partir de ce moment-là que les événements allaient s'enchaîner avec une vitesse fulgurante, l'installation au pouvoir du roi Charles II aboutissant à l'ablation totale des partis politiques roumains et l'instauration d'une dictature royale quasi militaire, radicalement anti-démocratique, avec un gouvernement placé sous la tutelle de l'Église Orthodoxe, entièrement contrôlée par le roi. Quelque part dans le sud de la Roumanie se dressait, la même année, la « Colonne sans Fin » que l'espace infini des formes géométriques et l'intemporalité avaient inspirée Constantin Brâncuși, à une époque toujours aussi bouillonnante.

Les tragiques campagnes menées contre la communauté juive commençaient à se faire sentir en Roumanie également, les spéculations liées à la descendance juive maternelle de Ionesco et ses conséquences, à savoir la nécessité de quitter la Roumanie suite à l'impossibilité d'attester juridiquement ses origines non juives restant à ce jour des simples suppositions dont Eugène Ionesco a été la victime dans

de nombreux travaux de recherches visant à déstabiliser son nom et à remettre en question la véracité de ses prises de position anticomunistes⁶.

Resté dans une quasi ombre auprès de la critique roumaine jusqu'en 1934 qui correspond à la parution du fulgurant *NON*, Eugène Ionesco représente désormais un nom dans le monde littéraire bucarestois, ce qui lui facilite amplement la sélection auprès de l'Institut Français pour une bourse d'études portant sur trois ans – la porte d'évasion tant recherchée. Le thème des travaux de recherches avancé par Ionesco auprès de l'Institut Français est le thème d'une des obsessions précoces et tardives qui hante la vie de Ionesco, thème récurant et omniprésent dans son œuvre: « la mort ». Ses recherches portaient plus exactement sur « Le thème du péché et de la mort dans la poésie française depuis Baudelaire ». Une sorte de voyage initiatique indispensable à la vocation française littéraire ionescienne, à l'affirmation tant recherchée, en plein milieu d'une dangereuse contamination que les disciples faisant partie de la « jeune génération » partagent sous l'accablante domination de l'intransigeance manichéenne du professeur Nae Ionescu, zéléteur du mouvement légionnaire et admirateur fervent de son leader charismatique. En effet, quelle orientation choisir quand la déroute collective bouleverse l'échelle des valeurs, lorsqu'en début de l'année 1939 Hitler se voit accorder par le magazine américain *Time* le titre de « homme de l'année 1938 ».

L'importance diplomatique et internationale de la Roumanie prend ampleur lorsqu'en 1938, l'Etat Français érige le simple statut de la « Légation Roumaine » en France – où Eugène Ionesco même allait occuper le poste de secrétaire culturel, cette position ainsi que l'activité durant les deux années passées en poste lui attirant de nombreux reproches incriminant un passé collaborationniste – au rang d'Ambassade, le premier représentant de l'Etat Roumain en France étant le libéral Gheorghe Tătărescu, orientation politique qui ne déplaisait point à Ionesco, devenu de plus en plus impliqué dans la scène politique internationale roumaine, bien qu'il s'identifie depuis déjà longtemps à une France qui est foncièrement « la sienne ».

“Plus un système est parfait, rond, admissible, vraisemblable, logique, cohérent, plus il est irréel, artificiel. Tous les systèmes sont donc artificiels, éloignés de la réalité. Si on veut, on peut choisir un de ces systèmes (deux ou trois courent actuellement le monde), une de ces images ou explications qui nous conviendrait le mieux: mais je hais le cosmos fasciste, je n'aime et n'admire point le cosmos communiste, et je me demande vraiment si je leur préfère les libéralismes, ces pis-aller!”⁷

Le climat difficile de cette époque-là brise la vision paradisiaque que Ionesco s'était créée autour d'un Occident désormais en proie au désastre, au chaos et à un manque absolu de perspective dans l'avenir. Ces moments de déroute le pousseront à écrire dans son journal, sous une note nostalgique, quasi rétrospective, qui reprend ce sentiment envahissant de transmutation métaphysique: « Je n'arrive pas à m'expliquer comment j'ai pu accepter d'arriver à avoir trente ans, trente-cinq, trente-six ans. Je ne comprends pas comment j'ai pu m'empêcher de ne pas essayer d'empêcher cette catastrophe. Cela m'a-t-il pris dans mon sommeil, ai-je été inconscient? M'a-t-on enivré? La métamorphose inverse: je deviens chenille ». ⁸

Une première coupure dans le parcours français surgit avec le début de la guerre et la capitulation française de l'été 1940 qui déterminera le couple Ionesco de prendre la décision de retourner en Roumanie, décomposée littéralement entre la Russie et la Hongrie, dirigée par la dictature du maréchal Antonescu. Par ailleurs, Ionesco regrettera cette décision suite à laquelle il se trouve bloqué dans une Roumanie en plein état de guerre, la confusion politique globale et le régime militaire particulier jouant en défaveur des plans imaginés par le couple Ionesco. Le désespoir s'intensifie au fur et à mesure que les possibilités d'évasion diminuent. Ionesco éprouve un sentiment d'enlissement encore plus profond, lorsqu'il se retrouve prisonnier pour une deuxième fois d'un pays avec lequel il avait depuis longtemps « coupé les ponts » dans des moments intenses et sans espoir, que Cioran avait symboliquement regroupés sous le titre de *Amurgul Gândurilor*⁹. Cette période se traduira par les efforts désespérés de cavale, couronnés tardivement par « l'exil définitif » qui débute en juin 1942. Aux côtés de sa femme, celle qui « veille en permanence à ses angoisses », le regret de regagner la Roumanie et d'avoir naïvement cru à une situation rassurante, se fait accentuer par le sentiment d'être le prisonnier d'un envahissement multiple: « Quelle idée nous avons eue de quitter la France. Nous aurions dû y rester, même s'il y avait l'occupation. Je m'en mords les doigts. Ici ne sommes-nous pas occupés? Doublement même, cent fois plus même. Je tente des efforts surhumains pour retourner là-bas, en tout cas pour partir d'ici ». ¹⁰

Etant sa propre victime pour une énième fois dans l'histoire à cause d'une position mineure la rendant quasi inexistante parmi les pays européens, la Roumanie que Ionesco quitte peu avant le début de la guerre est partagée entre les Soviétiques et les Allemands dans des buts purement stratégiques, la récupération de ses territoires

annexés par la Russie, d'un côté, pour les régions du nord de la Roumanie et par l'Hongrie, d'un autre côté, pour la Transylvanie¹¹.

Une situation fortement inquiétante qui ne fait qu'anéantir le moindre espoir de retour en France, que Ionesco garde innocemment durant ces moments troubles. Replié sur son activité d'enseignant, Ionesco fait l'amère constatation que l'état de guerre rend le quotidien encore plus difficile, obligeant les professeurs à « se prostituer », à s'éloigner de leur profession en donnant des cours privés, afin d'arrondir les fins de mois. Un sentiment d'impuissance dévastatrice s'empare d'un quotidien déjà sombré dans le désespoir. Le journal ionescien nous laisse supposer que les notes datent de 1940:

“Les professeurs sont mal payés, car tout va à l'armée et aux forces de l'ordre. Je donne des leçons de français à la maison. Hier, j'ai gagné une somme assez bonne; puis je suis allé chez le coiffeur, il faisait beau, le soleil et la lumière entraient par les grandes fenêtres de la boutique du coiffeur. Partir... Suis-je encore assez jeune?... Me regardant dans la glace je vis que mes cheveux se faisaient encore plus rares sur le haut de la tête.”¹²

Synonyme d'humanisme, de liberté, d'une générosité unanimement adoptée par ses adeptes de plus en plus nombreux, prônant une idéologie censée combattre sous toutes ses formes les systèmes s'opposant à la liberté de l'homme, la gauche française se trouvait opposée, dans un antagonisme à la fois théorique et pratique, à la gauche stalinienne. Le démarrage du système socialiste que la gauche prônait en France était, au moins sur un plan doctrinal, à une distance exprimée en années-lumière des dictatures staliniennes et poststaliniennes que l'Est connaissait. L'opposition de ces deux mondes – réaliste et utopique – avait partagé l'Europe en deux, bien avant l'apparition du « Rideau de Fer » que les Soviétiques ont dressé et que Churchill annonçait, emporté par un implacable sentiment d'impuissance face aux Soviétiques et à leur influence, qui allait malheureusement profondément marquer la deuxième moitié du vingtième siècle. Ionesco exprime toute son hostilité face au socialisme russe et à l'échec auquel les pays de l'Est étaient promis:

“Je suis convaincu que la Pologne, la Hongrie, la Roumanie, la Bulgarie, la Tchécoslovaquie auraient pu réaliser le socialisme et construire un monde de joie au lieu d'être obligées d'installer des tyrannies sous-soviétiques dans leurs pays qui étaient imposées par l'immonde tyrannie russe. On ne peut en vouloir

au socialisme, mais on ne peut pas pardonner aux Russes de l'avoir défiguré et détourné."¹³

A partir de l'été 1940, tous les efforts qui animent Ionesco sont concentrés autour d'un seul objectif: regagner la France à tout prix. Un sentiment d'agressivité profonde envers la Roumanie s'intensifie avec la pérennité d'un nouvel exil au pays du père: « retourner en France c'est mon seul but, désespéré; là-bas encore, je peux trouver des gens de ma famille, de mon espèce; si je reste ici, je meurs aussi du mal de mon vrai pays; affreux exil ». L'hostilité roumaine rejoint le sentiment de solitude spirituelle que le dramaturge éprouve: « seul, seul je suis, entouré de ces gens qui sont pour moi durs comme pierre, aussi dangereux que les serpents, aussi implacables que les tigres ».¹⁴ Eloignement familial, éloignement culturel, isolation dans le même espace fermé, étranger à toute forme de culture, étanche à toute influence culturelle occidentale, la Roumanie réapparaît dans toute sa stérilité artistique.

Dans l'étude qu'elle consacre à Eugène Ionesco, Marie-Claude Hubert provoque le dramaturge sur l'influence que les pays slaves entourant la Roumanie auraient pu avoir sur les jeunes de la « nouvelle génération ». La réponse de Ionesco est claire et concise, notamment en ce qui concerne l'absence quasi totale des « littératures centrales et de l'est » et sur l'ouverture vers ces pays méconnus depuis la « capitale artistique et culturelle de l'Occident », Paris:

“On ne connaissait ni la culture bulgare, s'il en existe une, ni la culture yougoslave, tellement nous étions peu renseignés là-dessus. [...] Nous ne connaissions rien, non plus, ni de la littérature tchécoslovaque ni de la littérature polonaise. Pour ce qui est de la Russie, évidemment nous étions influencés, non par le « russisme », mais, comme tout le monde, par Dostoïevski, par Tolstoï, même par Tourgueniev. C'est à Paris que j'ai appris leur existence.”¹⁵

Amie proche de la famille Ionesco, et de toute la « jeune génération » roumaine exilée à Paris, Sanda Stolojan « se vêtit » dans des personnages dignes des pièces ionesciennes, étant le confident, le témoin, le psychiatre, immergé dans le labyrinthe des angoisses ionesciennes, du pessimisme cioranien et du dégoût occidental, éprouvé également par Constantin Noica dans ses rares visites parisiennes. Au début des années 1980, elle note dans son journal une des incursions ionesciennes dans le passé d'une Roumanie de plus en plus proche du cœur du dramaturge, usé par

le temps et rajeuni par l'infatigable entourage. Une descente dans les abysses du passé, déterrée par un des moments intimes avec lesquels Sanda Stolojan nous a tellement habitués, tout au long de ses inestimables témoignages, dont atteste la vive amitié qu'elle partage avec son compatriote et allié dans « l'exil parisien »¹⁶: « je me demande d'où je suis... je suis né à Slatina, mais je ne suis pas sûr d'être originaire de Slatina... je suis peut-être de Iasi... ou plutôt... je suis peut-être bulgare... je crois que je suis bulgare... quand je suis né, mon père était sous-préfet dans le chef-lieu de Slatina... il était partisan de Marghiloman... ensuite il a passé chez Averescu... il a toujours été avec le pouvoir... il était comme ça, toujours du côté du pouvoir... »¹⁷

Avec le même regard rétrospectif, Ionesco réunit des bribes, des souvenirs ensevelis, des douleurs cachées, afin de dévoiler des petites traces de douceur amicale, apportée par des amis oubliés dans le temps, dans une Roumanie qu'il s'approprie de plus en plus avec l'âge, comme lors d'un retour aux sources, aux sources perçues à un deuxième degré. Une amitié qu'il partage avec Arșavir Acterian, restée inaltérée par une distance devenue incommensurable. L'éloignement prend une double dimension, spatiale et temporelle. De nouveau, des images disparues dans la jeunesse roumaine ressortent cette sincère amitié avec la famille Acterian, les frères Arșavir et Haig. Ces quelques lignes que Ionesco adresse au cadet des frères Acterian rappellent l'intensité d'une amitié et un retour vers le passé:

“Fac « literatură și teatru » fiindcă asta a devenit meseria mea, mon gagne-pain. Din când în când o scrisoare a unui prieten, a ta, este ca un surâs al cerului. Tu ai fost marea mea problemă, erai cel mai bun prieten al meu. M-a durut pe vremuri despărțirea noastră. Cred că pe nici un altul nu l-am iubit, urât, și iar iubit ca pe tine.”¹⁸

L'hostilité du pays du père est souvent temporisée par un attachement constant intérieur aux origines que Ionesco n'a nullement cessé de montrer, à travers des témoignages inhérents à une liaison incontestable à tout ce qui forme l'univers roumain qui l'entoure – la langue roumaine, les rites roumains – et surtout aux images perdues et retrouvées d'un Bucarest mystérieux qui reflète la richesse culturelle et l'abondance artistique d'une époque immergée dans l'anachronisme.

Les abondants journaux autobiographiques des frères Acterian, celui de Jeni Acterian, en égale mesure, nous apportent autant des preuves et des liens affectifs incontestables, autour de cette osmose entre le dramaturge et son pays d'origine. Dans

son *Journal*, tenu pendant plus d'un demi siècle, partagé entre deux périodes distinctes, Arșavir Acterian note des moments identifiants de cet attachement perpétuel envers la Roumanie de la jeunesse :

“C. evocă figura lui E[ugen Ionescu], așa cum i-a apărut la Kuala Lumpur. Făcea parte dintr-o delegație de scriitori francezi care se întorcea din Japonia în Franța. Trecând pe strada animată și luminată a orașului, el a exclamat: « E un soi de Calea Victoriei ». Bineînțeles, E.I. se referea la Calea Victoriei de pe vremea tinereții lui. Astăzi lumea a părăsit în bună parte această Cale, masându-se pe bulevarde. Ce e interesant e că, după câteva decenii bune de înstrăinare, E. nu găsește alt termen de comparație decât ceva din patria sa de origine.”¹⁹

L'antagonisme creux survenu par l'opposition des deux mondes parallèles – celui de l'enfance, tout d'abord, et celui de la plénitude culturelle – a été construit sur un schéma binaire. Notons l'incontestabilité paradisiaque d'une enfance noyée dans la béatitude et la placidité d'une innocence absolue. Ce cadre édénique est soudainement brisé par le moment crucial de la séparation parentale, ce qui entraîna l'adaptation forcée du jeune Ionescu à un quotidien éprouvant, parsemé par des poussées familiales diaboliques, à partir d'un âge beaucoup trop jeune. Le renouvellement « français » et le retour définitif en France a été indéniablement pour Ionesco une coupure avec un passé maussade. Cioran évoquait, à son tour, un passé similaire²⁰, tout en restant éveillé sur l'apparition fulgurante d'un passé aussi proche qu'éloigné, celui du pays de l'enfance, de l'adolescence, de la rencontre avec les premières lectures, premières influences artistiques. S'épanouir dans un contexte purement littéraire signifie également trouver un sens et croire dans « l'utilité du combat », s'approprier le but final comme une condition *sine que non* vers l'éveil, vers une conscience éveillée, vers le besoin de « faire partager aux autres l'étonnement, l'éblouissement d'exister, le miracle du monde et faire entendre notre cri d'angoisse à Dieu et aux hommes, faire savoir que nous avons existé ».²¹

La « renaissance française » et les efforts existentiels surhumains, que Ionesco a dû connaître afin de surpasser des difficultés financières non sans conséquences, avait prolongé, pendant un temps bien long et pénible, son statut « roumain ». En effet, Ionesco ne s'est vu accordé la nationalité française qu'en 1957, quand la consécration littéraire et le succès théâtral l'avaient déjà promu au rang d'« avant-gardiste ». Une reconnaissance tant attendue par Ionesco, contrairement à son ami,

Cioran, qui n'avait jamais éprouvé la moindre attention quant à adopter la nationalité d'un pays où il avait passé plus que la moitié de sa vie. Encore une fois, la langue française passait pour un éternel passeport dans ce pays que les deux roumains avaient choisi d'adopter. Un bref aperçu dans le quotidien français du couple ionescien, peu avant la fin de la guerre, nous offre une idée sur les conditions de vie de la famille – Marie-France était déjà née à cette époque-là –, installée désormais à Paris. Ionesco partage les détails ordinaires du quotidien avec toujours le même « correspondant » roumain, Tudor Vianu :

“Avem un mic apartament, rue Claude Terrasse, 38, în al șaisprezecelea, la Poarta Saint-Cloud, la rez-de-chausée. Avem două camere la stradă (două camere care fac una, de fapt, pentru că ușa mare, de sticlă, care le despărțea, a fost desființată), luminoase. Două în fund, obscure – acolo sunt paturile și cărțile. O bucătărie, o sală de baie. O bonă, o belgiancă cumsecade și proastă, ne servește și, grație ei, Rodica poate lăsa fetița și să iasă la cinema, la teatru, pe străzile Parisului: un Paris frumos ca un muzeu, care încă nu a revenit de tot la viață, care încă nu și-a regăsit sufletul.”²²

Encore une fois, « l'efficacité » de la diaspora roumaine parisienne s'est avérée essentielle, le nouveau talent étant salué unanimement par l'esprit critique français et roumain, étant également associé au mariage du hasard, de l'assiduité, de la technique théâtrale non conventionnelle. Ionesco revient à sa première langue, celle qu'il avait connue dans son enfance, celle qui allait l'accompagner jusqu'à sa mort. Avec un regard rétrospectif, il élimine les horreurs roumaines – jamais oubliées – connues dans un passé lointain, pour retenir une représentation paradisiaque de la France, pays d'une enfance encore plus lointaine: « Je me félicite, tout de même, d'avoir choisi la France et de m'y être installé. De temps en temps je me dis qu'il est impossible de vivre ailleurs. Je voudrais que le français fût parlé dans le monde entier. Il n'y a pas de langue plus belle. Je suis heureux d'écrire en français. La beauté des sites et des femmes, la beauté de l'écriture ».²³

Une éclosion cataloguée difficile, pour ne pas dire inconcevable, dans une Roumanie fanée culturellement, étouffée par l'histoire, qui a fait fuir tant d'esprits brillants. C'est envers ce pays que Ionesco s'est de nouveau retourné, afin de se réconcilier avec un passé chargé. N'allait-il pas vibrer avec son pays de naissance, dans une manière plus intense que jamais, pendant les événements qui annonçait la fin

inélucltable du régime communiste, qu'il avait tellement combattu? Se retrouver en France semble être l'équivalent d'un double effet. D'abord il y a l'effet du sentiment de sécurité. Ensuite, il y a celui d'une réconfortante sensation d'« être à l'abri », l'instinct inaltérable d'éveil étant, tout de même, l'aboutissement et la certitude d'une permanente et réelle prise de conscience unanime. Ionesco se confesse de nouveau à son propre journal intime, alternative vitale vers une évasion journalière devenu indispensable:

“Je me trouve en France qui est tout de même mon vrai pays puisqu'il est celui de mon enfance, à l'abri, un abri précaire, menacé, je n'ose sortir la tête, mais je suis heureux de ne pas être dupe. Quelques gouvernements, quelques groupes, quelques comités, quelques états-majors mènent les masses humaines au massacre.”²⁴

Sanda Stolojan reconnaît dans la personne de Ionesco la double polarité dans laquelle l'esprit s'identifie désormais: « son génie super-roumain a réussi le tour de force de s'exprimer en français », tout comme Cioran qui « a insufflé au style français classique une tonalité nouvelle, un scepticisme essentiel filtré par la culture occidentale ».²⁵

Le sentiment opprimant de s'appropriier une terre tombée dans l'oubli, ignorée d'une manière voulue et imposée, revient constamment au fur et à mesure que les années se gravent dans la vie. L'éloignement a un prix pesant qui exhume une possession immuable, inaltérée par le temps:

“Plus je vieillis, plus je me sens roumain. Les années me ramènent à mes origines et m'y replongent. Et ces ancêtres dont j'ai tant médité, que je les comprends maintenant, que je les « excuses »!”²⁶

La maturité parisienne se confond avec la jeunesse bucarestoise placées dans la même direction qui trahit une constance exemplaire. Un refus catégorique de se plier à l'opinion générale d'une époque révolue semble être à l'origine d'une forteresse intérieure qui entoure l'existence ionescienne alourdie par « une énorme fatigue psychique et physique portée sur les épaules ». Le procès de conscience global qui fustige la conscience ionescienne autour d'une introspection effectuée dans les pages du *Journal en miettes* reconnecte deux époques et deux réalités qui se distinguent et se confondent à la fois. Leçon d'auto-moralité ou simple compte rendu

personnel pour une liaison permanente avec le passé qui évoque également les sources d'une « rhinocérite » ? Ou simple recherche rationnelle pour une raison congrue liée à sa permanente dérélition: « Je crois avoir été d'une fidélité parfaite à moi-même. Je n'ai pas changé. Depuis que je me connais mes sentiments, mes pensées, mon être, présentent une espèce d'invariabilité que les événements, la vie, n'ont pu altérer. Je me reconnais dans ce que je pensais, ce que j'étais à dix-sept ans. Les sollicitations des hérésies et fanatismes qui se sont succédé ne m'ont pas séduit. Avant de pouvoir trouver les réponses, des raisons de mon inacceptation, je m'entêtais spontanément, sans argument, sans autres raisons que celle muette et profonde du cœur, quitte à donner plus tard les contre-arguments. J'étais ce que j'étais. Je suis ce que j'ai été. J'ai appris à être seul très tôt parce ce que je ne pensais pas ce que les autres pensaient. Ma nature profonde m'en empêchait. Mais la solitude n'est pas l'isolement, elle n'est pas une barrière me séparant du monde, elle est un bouclier, une cuirasse, qui peut défendre ma liberté, qui me permet de garder, malgré le brasier ardent dans lequel me plongent mes fureurs, mes répulsions, mes frayeurs, la tête froide. Je continue de m'entretenir par-dessus la barrière, avec les autres, dans la mesure du possible ». ²⁷

La profondeur de l'angoisse ionescienne – angoisse source à la fois de malheur, d'incertitude et de joie, de sérénité intérieure – réside dans la double impossibilité: celle de percevoir la notoriété comme besoin immanent existentiel, tout comme un refuge et un chemin bien défini vers l'échec intérieur. Nous retrouvons cette ambigüité profonde personnelle dans la voix ionescienne roumaine, celle qui allait annoncer ou glisser la velléité d'un besoin vital d'épanouissement: « Quand j'aurais tous les succès du monde, quand je serais l'étoile de la littérature universelle, quand ma bien-aimée m'aimerait d'un amour égal au mien et jusqu'à la mort, je serais tout aussi malheureux ». ²⁸

Lancé dans la conquête du monde occidental depuis son épiscentre culturel, Ionesco est tourmenté par une velléité dévorante d'affirmation artistique. Son parcours vertigineux et slalomé s'oppose diamétralement à celui cioranien, sur le plan professionnel et personnel à la fois. Derrière une vie familiale stable et équilibrée se profile une insatiable convoitise littéraire, contraire à l'ascèse affective et littéraire dans laquelle Cioran se réfugie. Cette surprenante tournure, dont nous ne remettons pas en question l'évidence, nous conduit à nous poser une question dont la réponse pourrait tomber sous l'incidence d'une même évidence: ne retrouve-t-on pas, dans la

ferveur ionescienne parisienne, la poursuite de la même tonalité roumaine dévoilant au public et à ses critiques la même appétence envers le succès et, par conséquent, envers la consécration littéraire? L'esprit négativiste acéré derrière l'envie indéniable de notoriété que Ionesco arbore dans sa jeunesse littéraire réapparaît lors des « débuts français », à une époque encore plus difficile que celle des années tourbillonnantes bucarestoises.

L'activité diplomatique littéraire que Ionesco mène auprès de la Légation Roumaine dans la France libre, à Vichy, reste appareillée dans un engrenage bureaucratique digne du monde kafkaïen, ce qui expliquerait la nécessité d'expansivité artistique dans le monde littéraire duquel Ionesco s'éloignera, afin de pouvoir parvenir à ses besoins quotidiens. Partagé civilement entre deux statuts contradictoires Ionesco poursuit pendant les années qui suivent, entre la fin de la guerre et jusqu'à la consécration de *L'anglais sans professeur*, sous le titre légendaire et hasardeux de *La Cantatrice chauve*, une mission de quasi adaptation française. Il continue à mener une activité littéraire principalement en roumain, dans un seul but primaire: celui de prolonger son « mandant » diplomatique et, par la suite, le séjour qui s'avéra être « définitif » dans le pays de son enfance. Il continue à vivre en France sous la nationalité roumaine, bien qu'il se mette à l'abri en prenant ensuite le statut d'apatride.

Nous ne pouvons pas dresser un bilan des années françaises vichyssoises et post guerre, sans porter la lumière sur une affaire concernant le dramaturge et la justice roumaine, affaire qui, au moins par son caractère, prédestinera l'avenir de Ionesco au monde du théâtre de l'absurde ubuesque, beckettien ou encore kafkaïen. Une minutieuse étude consacrée à cette condamnation et à ses sources a été brillamment menée par l'essayiste roumaine Marta Petreu²⁹. Dans l'élaboration des notes concernant cette affaire juridique, nous nous sommes appuyés sur les efforts de Marta Petreu, qui ont conduit à une enquête biographique méticuleusement dirigée. Une décision de justice à caractère plutôt burlesque émanant de l'absurdité communiste inflige à Ionesco une peine prononcée par contumace, dépourvue de sens et de fondement juridique, qui allait avoir des conséquences importantes sur le regard ionescien orienté vers « le pays du père ». Cette condamnation visait exclusivement la contenance des propos ionesciens sur la nation roumaine et son armée, propos prétendument diffamatoires, prêtant à une confusion totale, l'implication indirecte dans cette affaire de sa belle famille, notamment des frères de la deuxième compagne

de l'avocat Ionescu, n'étant point exclue, vu les positions dans des postes clés, que ceux-ci occupaient, et la fragilité de leur relations avec l'indésirable Eugène. Son père même lui reproche « d'avoir apporté des offenses à l'armée roumaine », devenue encore plus puissante, sortant d'une guerre opprimante et particulièrement meurtrière pour les troupes roumaines. Ce malentendu, digne du monde rocambolesque et absurde du théâtre ionescien, ou bien caragialein,³⁰ était une preuve parfaite de l'aberrante « machine » idéologique communiste. L'article « diffamatoire », daté 1945, portait le titre « Fragments d'un journal intime » avait été publié dans la revue littéraire *La vie Roumaine*, en mars 1946. La décision de justice allait être prise cette même année. C'était également le moment où George Enescu quittait définitivement la Roumanie, après un périple musical paneuropéen qui avait partagé sa jeunesse entre les plus prestigieuses orchestres aux Etats Unis, en Autriche, en France pour gagner la capitale française afin d'y faire l'éloge de la musique classique et de s'y exporter en tant qu'ambassadeur incontestable de la culture roumaine.

Une riche correspondance englobant les échanges épistoliers que Ionesco entretenait à cette époque avec l'esthéticien Tudor Vianu – qui a réuni avec succès une forte tendance littéraire vers « l'esprit classique » et « la réceptivité envers les nouvelles formes d'art » autour du « classicisme de l'idée de l'universalité »³¹ – le premier ambassadeur de la Roumanie libre en Yougoslavie, nous précisent les plans culturels et diplomatiques, que Ionesco élaborait autour d'une vaste campagne culturelle personnelle, sous une note générale réconciliant avec ses amis roumains de l'époque légionnaire desquels les différentes prises de positions l'avaient éloigné.³² Une parenthèse s'impose ici, afin de préciser que Tudor Vianu était l'un des membres – aux côtés des critiques Șerban Cioculescu, et Ionel Jianu – du jury qui avait récompensé, en 1934, le début retentissant de Cioran, de Ionesco et de Noica. Si, dans un premier temps, les membres du jury ont su différencier la qualité d'un travail tranchant, comme *NON*, de la pertinence des raisonnements y émis, ultérieurement, afin de ne pas tomber victimes d'une « solidarisation » avec les propos tenus dans *NON*, Tudor Vianu avait choisi de démissionner du jury, troublé par le paradoxe de la situation ainsi créée où « le sentiment de dignité critique »³³ avait été engagé.

Dans une lettre envoyée à Tudor Vianu d'un Paris éclatant et resplendissant qui contrastait d'une manière ostentatoire avec le Bucarest « tant détesté », Ionesco rédigeait un compte-rendu social, politique et moral, arrosé d'une note positiviste qui ressort davantage le climat parisien difficile, fortement menacé par les mouvements

d'avant guerre. L'écrivain n'avait pas encore francisé son nom, la lettre étant signée avec le patronyme et le prénom roumains :

“În sfârșit, după 22 de zile de « extaz », am început să ne mai calmăm și să ne mai aducem aminte că există și România. Sper totuși, că asta nu e încă faza preliminară a nostalgiei. Nu e prea vesel, e drept, ceea ce vedem în actualitatea franceză: deprimări, apeluri disperate la « unirea tuturor francezilor », lipsa de voință la unii sau o extraordinară voință de discordie la alții ; 50% dintre francezi « s'en fichent pas mal » [sic] de restul lumii și ceilalți au toți câte un plan personal de « redresare » a Franței. Fiecare plan e, de altfel, singurul bun și le exclude pe toate celelalte. Ca oameni ai lumii vechi ce suntem (vai, incorrigibili!) mergem la teatru, și am văzut de pildă, *les Parents terribles* de Cocteau, piesă care în entuziasmul meu non-negativist mi-a părut o capodoperă. Vă gândiți, desigur, că reapar în mine urmele învățaturii înalte dragomiresciene cu magnifica ei terminologie, dar puțin îmi pasă : nu mai este momentul criticii și al literaturii și nu mai urmăresc să fiu « lucid » cu orice preț. « Je peux me laisser aller... aux enthousiasmes faciles ». [sic] Si totuși, totuși – e bine să fii la Paris : teatrele și zidurile, străzile vechi există încă și rătăcind prin Montmartre îmi pot da iluzia că trăiesc fericita vreme a lui 1885, când murea Victor Hugo și se năștea simbolismul.”³⁴

L'activité ionescienne de la deuxième partie des années 1940 s'inscrit dans une direction culturelle et linguistique ambivalente, assombrie à maintes reprises par une précarité générale – conséquence de l'instabilité due à l'état de belligérance dans lequel la Roumanie et la France étaient engagées, mais aussi à des lourdes difficultés financières. Les efforts dirigés dans les deux sens – Ionesco est maintenant plus que jamais partagé entre les deux pays – portent sur des amples traductions littéraires des écrivains et des poètes roumains, sur des adaptations et traductions théâtrales, ou sur des simples « exercices de style » aboutissant à des pièces comme *La Cantatrice chauve*.

Le désordre instauré par la guerre, et ses conséquences politiques, financières, et sociales, a profondément ébranlé l'humanité. Ionesco se retrouve, donc, dans un pays qu'il souhaitait fortement retrouver, mais à un moment qui n'est absolument pas en cohésion avec ses projets, ses aspirations et ses velléités. Auprès de la Légation Roumaine, Ionesco est, plus que jamais, confronté à une profonde attitude générale, réfractaire à tout projet culturel. Heurté contre la bêtise humaine, enfoncée par la

perfidie, la mesquinerie ou la vanité professionnelle des roumains, qui représentent les intérêts culturels de la Roumanie en France, Ionesco est le seul à mener un combat perdu d'avance. Le manque de professionnalisme domine l'atmosphère qui règne dans cette branche diplomatique roumaine, où le népotisme est pratiqué sans aucune limite ou gêne, où les abus s'amoncèlent, à la même vitesse avec laquelle sont promus les non-valeurs. Difficile de trouver un « appétit culturel », dans ces conditions pénibles, bien que Ionesco prouve une constante applicabilité, retrouvée également dans les pages d'un journal tenu sans interruption pendant toute cette période.

Tudor Vianu est de nouveau le témoin et le confident d'un panorama parisien culturel et politique, dressée par Ionesco l'année même qui marque l'invasion et l'offensive allemande et le début de la guerre :

“Aș vrea să vă pot vorbi. Întâmplările din ultimul timp și cele ce se anunță cu iminență m-au aruncat în abisurile celor mai adânci deznădejdi ca să mă pescuiesc, apoi, renăscut dar mai mult năuc, într-o lume despre care nu știu dacă trebuie să cred că e preferabilă lumii abisale de care mă-nspăimântasem. Am făcut cunostință aici cu cei de la *Esprit* (cu Mounier și Touchard) și cu reverendul Boisselot, un tânăr dominican de la *La vie intellectuelle*. Mounier îmi pare « prea optimist » și *Manifestul personalismului* o încercare încă timidă, nu prea înaltă, deși plină de bunăvoință și bine orientată. [...] În orice caz, mișcarea de la *Esprit* ar merita să fie mai bine cunoscută în România; e destul de lucidă și, măcar în mică măsură, poate ajuta pe tinerii intelectuali români să nu recadă în gravele erezii antipersonalitate de care nu știu încă dacă s-au eliberat. Mounier și colaboratorii lui ar fi dispuși să scrie, de pildă, la *Revista Fundațiilor regale*. S-ar putea? Dar cred că cu impresarul Comănescu aș putea aranja asta? Trebuie să mărturisesc că bursa d-lui Dupront și ajutorul d-lui Ralea îmi îndulcesc infinit pesimismul meu privitor la tristul destin al culturii române. Totuși, lăsând gluma la o parte, impresia la Paris, printre câțiva francezi mai subțiri, este că politica germană de a izola Franța (și de a se « răfui » apoi cu ea, conf. *Mein Kampf*) reușește. Se presimte că Franța va face, până la urmă, noi concesii – poate ca să nu piardă pretenia șubredă a englezilor, dușmanii adevărați ai Franței. Cred că asistăm (și o spun sfâșiat) la declinul Franței, declin implacabil. Cred că englezii vor reuși să-și scape pielea. Dar Franța va fi sacrificată. Și cu ea omul. E sfârșitul spiritului francez – al spiritului. (Cred că tot ce face Anglia e să încerce să sară din trenul care deraiază. Dacă nu șchioapătă o să meargă pe jos).”³⁵

Ce silence apparent annonce la tempête qui se déchaîne vers 1950, Ionesco mettant les fondations de sa première *anti-pièce* bien avant, pendant la guerre, alors que son avenir était loin d'être défini. Il est impossible d'établir avec certitude les circonstances exactes dans lesquelles la pièce a pris contours, Ionesco lui-même se prêtant à une confusion, victime de la mémoire. Cependant, nous pourrions avancer, avec une certaine évidence, les années françaises passées autour de la « Légation Roumaine » à Vichy, comme étant favorables à l'adoption de la méthode d'apprentissage de l'anglais, dans laquelle Ionesco se lance, avant de tomber dans la mécanicité des répliques et des mots, qui allaient lui révéler le squelette de *La Cantatrice chauve*. Le destin de la pièce suit ainsi son chemin et arrive ensuite entre les mains de Monica Lovinescu, l'amie de longue date de Ionesco, qui en tant qu'assistante de Nicolas Bataille, lui soumet le projet théâtral audacieux de Ionesco. En ce qui concerne la consécration, quelques années allaient suffire pour l'arrivée au sommet au pied duquel le point de départ semblait être encore submergé dans les nuages.

Eugène Ionesco travaille et vit désormais à Paris. Ce n'est pas seulement la capitale française, celle de la « franco-roumanie », c'est surtout la capitale de la modernité littéraire, artistique, quintessence de cosmopolitisme et de non-conformisme culturel. Un pur scénario imaginaire, construit autour de la destinée que l'œuvre ionescienne aurait pu prendre dans un autre contexte et dans un autre coin du continent européen, – beaucoup moins appréciée par les artistes – dresserait de nombreux signes d'interrogation quant à l'impact sur le public large, certes au tout public, autre que celui des petits théâtres parisiens, sensible, appliqué, en quête de fraîcheur esthétique et de notes artistiques prônant une nouvelle harmonie. Certes, Ionesco n'a pas choisi Paris, il l'a tout simplement retrouvé; un hasard constructif qui allait l'imposer et le propulser sur la scène du théâtre de l'absurde parmi les dramaturges les plus notables. Cependant, si nous devons suivre la suite de son parcours universitaire, nous pourrions conclure que le déroulement logique des choses était en parfaite concordance avec celui pris par ses amis Cioran, Eliade, ou encore Mihai Şora. Il n'en est pas moins, lorsqu'il s'agit de Paris, en tant que destination finale, dans l'accomplissement de la notoriété pour des compatriotes comme Constantin Brâncuşi ou George Enescu. Nous pourrions continuer ce débat sur l'importance de la capitale française dans la vie de ces artistes qui se sont imposés

sur cette grande scène artistique qui commence à Paris. A cet égard, nous avons retenu ces quelques lignes que Cioran notait dans ses *Cahiers* depuis Paris, cette ville envôutante dans laquelle l'esprit peut vagabonder en paix. Cette pensée que Cioran nous livre concerne la personnalité de Mihail Sebastian, l'esprit formidable autour duquel la jeunesse bucarestoise avait pris une autre dimension. Ionesco et Cioran étaient très proches de Sebastian qui avait tragiquement trouvé la mort après la Libération. Voici un exemple évident de « silence », de « sacrifice » dont fait preuve cette voix infatigable. Après la guerre, Sebastian avait été nommé attaché culturel à Paris. Si le destin n'avait pas arrêté court cette vie, peut-être que l'exil roumain aurait « agrandi son camp » avec un autre nom. C'est ce que Cioran note en estimant qu'à Paris « il y eût fait une grande carrière car on imagine difficilement Roumain plus français que lui ». Le passage se poursuit avec la même déférence: « quel esprit fin ; quel homme admirable et ravagé! Et il est inconnu »!³⁶

Paris était prisé non seulement par les artistes venant des pays de l'Est, notamment par Kandinsky ou par Chagall, par l'arménien Adamov, mais également par ceux des autres coins occidentaux, tels le puritain introverti Beckett, qui fera la connaissance d'un autre compatriote³⁷ – James Joyce – à Paris même, par Picasso, ou par des américains comme Gertrude Stein ou encore par Hemingway.

Pour revenir aux acteurs du « nouveau théâtre », il reste évident que cette rencontre insolite, dans un Paris fortement balayée par la guerre, plus frais que jamais, soit due à l'incontestable statut de « alma mater », que Paris porte avec autant de dignité. Les tentacules d'une pieuvre de la taille de Paris sont, à la fois, source d'innombrables connexions artistiques et littéraires, mais aussi le piège qu'est celui de tomber dans une solitude profonde. Une constante tentation contraignait l'esprit créateur à tomber dans une dégradation inhérente aux pulsions intérieures dirigeantes.

L'anxiété exprimée à travers le théâtre, l'individu qui tombe en proie à la dérélition, le sentiment d'impuissance et de culpabilité, l'errance humaine qui rappelle la condition absurde de l'homme, voici quelques-uns des thèmes que Ionesco, Beckett ou Adamov abordent dans leur théâtre. L'éclectisme parisien charme les artistes, autant que leurs œuvres charment un public de plus en plus exigeant. D'ailleurs Ionesco se sentait redevable autant à ses metteurs en scène, qu'à ses acteurs fidèles et son public – allant d'une réticence impénétrable au tout début, jusqu'à une ouverture unanime et un accueil extrêmement favorable des pièces plus tardives. Reste pourtant l'incertitude, remarquée également par Matei Călinescu, portant sur le

bilinguisme affiché par Ionesco tout au long de cette période. L'application épistolaire avec laquelle il continue à garder des liens profonds avec certains de ses amis restés en Roumanie, ainsi que l'ampleur de l'entreprise journalistique, qu'il mène, depuis la France, nous laissent supposer que son entrain a une double offensive culturelle, roumaine et française, en égale mesure.

Bien que *La Cantatrice chauve* soit constamment mise en scène, à partir des années 1950, étant jouée par des jeunes troupes à la recherche de la nouveauté théâtrale, dans des petites salles de théâtre devant un public très réduit, il a fallu attendre la fin des années 1950, pour que Ionesco « s'envole » véritablement sur la scène théâtrale internationale, et que son nom prenne une dimension mondiale. Ce n'est qu'au début des années 1960 que la pièce *Rhinocéros* est mise en scène dans les plus prestigieux théâtres, notamment à l'Odéon et au Royal Court de Londres – cette dernière étant une mise en scène portant la signature d'Orson Welles – plaçant son auteur parmi les figures du théâtre moderne, comme le critique Martin Esslin le remarque dans sa complexe anthologie du « théâtre de l'absurde ». ³⁸

L'entreprise critique, que Ionesco avait développée en Roumanie, s'était poursuivie en France, afin de se transformer en une vaste activité théâtrale, menée essentiellement pendant une dizaine d'années, débutant avec la fulgurante entrée en scène de *La Cantatrice chauve*, en 1950 et jusqu'au milieu des années 1960, quant la plupart des pièces étaient déjà écrites. Cette période est également celle d'une importante activité de critique, à laquelle Ionesco n'a, par ailleurs, jamais renoncé, aboutissant, à l'initiation tardive à la peinture, dernière étape de conception artistique dans la vie du dramaturge. Sensible aux arts et aux lettres dès le jeune âge de l'enfance anthenaise – « monde du miracle ou du merveilleux » ³⁹ – Eugène Ionesco semble être voué à une carrière littéraire dès sa jeunesse, les influences subies par des lectures profondes, qui le bouleversent et qui stimulent son esprit critique, étant évidentes à travers ses écrits. Bien que le nom roumain du dramaturge, francisé après sa deuxième arrivée en France, soit essentiellement lié à une carrière théâtrale, aussi paradoxale que cela puisse paraître, le théâtre n'attire point le jeune Ionescu. Mêlé tardivement à l'univers dramaturgique, il allait déclarer à maintes reprises que le théâtre n'était qu'une « sortie », un « refuge », « une solution échappatoire » à un monde incompréhensible et absurde, un théâtre qui se voulait être « une parodie du théâtre de Boulevard ». Voici la position de Ionesco à l'égard de son théâtre, dans un article qu'il intitulait « *La Cantatrice vingt ans après* » : « J'avais oublié que mes

premières tentatives de jeunesse étaient théâtrales. Je n'aimais pas le théâtre, ou je croyais ne pas l'aimer. Maintenant encore je m'en méfie. J'aurais volontiers aimé un théâtre liturgique, cérémoniel, mais je n'y trouvais que la convention, surtout la convention boulevardière. C'est pour cela que ma première pièce, celle que l'on joue actuellement au théâtre de la Huchette avec *La Leçon*, *La Cantatrice chauve*, était une parodie du théâtre de Boulevard ».⁴⁰

Au début des années 1960, une lourde question commence à supplicier Ionesco, sur l'avenir de l'œuvre et l'assimilation de cette « illusion », celle « d'avoir fait quelque chose ». L'activité littéraire roumaine est déjà loin, et même les multiples interventions critiques, à l'égard de l'activité culturelle des écrivains roumains en France, pendant et après la guerre, avaient pris une distance considérable dans le palmarès de l'écrivain. Au sommet de sa carrière dramaturgique depuis une décennie, Ionesco répond à une enquête lancée par « l'Express », réponse qui figure dans ses *Notes et contre-notes* également. Son intervention apparaît dans la lumière d'un compte rendu, sorte de bilan qu'il dresse de cette féconde époque. Ses mots émanent d'un puissant besoin de se justifier, peut-être envers soi-même, révéler la complicité des acteurs et l'importance de tous les détails techniques derrière les dialogues :

“Je voulais, en me mettant à écrire, bien sûr, bien sûr, « faire du nouveau » ; mais que ce n'était pas là ma démarche, je voulais surtout dire des choses et je cherchais, au-delà des mots habituels ou à travers ou malgré les mots habituels, à les dire. On a trouvé que je faisais de « l'avant-garde », que je faisais de « l'anti-théâtre » – expressions vagues mais constituant bien la preuve que j'avais fait du nouveau. Le renouvellement technique? Peut-être dans la tentative d'amplifier l'expression théâtrale en faisant jouer les décors, les accessoires et par un jeu simplifié, dépouillé de l'acteur. Les comédiens ont su trouver un style plus naturel et excessif à la fois, un jeu se tenant entre le personnage réaliste et la marionnette : insolites dans le naturel ; naturels dans l'insolite. Dix ans... c'est trop pour savoir si l'on a fait vraiment quelque chose. Je ne le saurai donc jamais.”⁴¹

L'art est directement lié à la liberté de l'esprit, il engendre la liberté même. Il n'existe point de barrières, ni d'entraves à la création à travers l'art. Pourrait-on supposer que dans sa jeunesse Ionesco était le témoin d'un double exil? A l'exil imposé par l'isolement dans le pays du père vient s'ajouter la limitation de la création dans un pays subjugué par les cultures occidentales. Malgré les débuts roumains

couronnés de succès dans une « culture mineure », Ionesco s'est retrouvé confronté à écrire dans une langue qui n'était pas sa langue native, et qui engloutirait son instinct créateur.

D'un point de vue idéologique, humaniste, religieux et politique, Ionesco n'a jamais rompu ses liens avec la patrie du père, qu'il avait paradoxalement adoptée viscéralement. Poursuivant dans le même sens paradoxal sa révolte contre tout système totalitaire, Ionesco éprouve le même sentiment de solidarité avec la Roumanie qui le pousse à « redevenir Roumain ». Ionesco ne partage guère « l'opium des intellectuels » – le marxisme de plus en plus à la mode parmi les membres de l'intelligentsia parisienne de l'époque – qui produisait des monstruosité à visage humain en Roumanie. Conscient des douleurs engendrées par la réalité politique et sociale roumaine, Ionesco est subjugué par l'empathie qu'il ressent à l'égard de son pays de jeunesse, lorsqu'il souhaite retourner vivre en Roumanie dans une période où il avait déjà largement connu la gloire internationale.

¹ Cioran, *Précis de décomposition*, Editions Gallimard, 1949, p. 51.

² Albert Camus, *Actuelles II*, « L'Artiste et son temps ».

³ « En chaque homme un monde est mis à l'épreuve ». Le vers appartient à Mihai Eminescu (1850-1889), le poète national roumain.

⁴ Se trouvant à Paris, Mircea Eliade note dans son journal en août 1985, après avoir reçu la visite de l'écrivain Mircea Handoca: "Evidemment, je ne le reconnais pas. Il a cinquante-six ans, mais il en fait plus. Il m'apporte entre autres des copies d'anciennes lettres qui m'avaient envoyées Cioran et Dinu Noica et une écrite par Eugène Ionesco à Călărași (où il faisait son service national, en 1934)". dans *Fragments d'un Journal III 1979-1985*, ed. cit., p. 223.

⁵ *Des Larmes et des Saints*.

⁶ L'écrivain, l'essayiste et critique littéraire Marta Petreu dans son essai *Ionesco în țara tatălui/ Ionesco au pays du père*, mène une recherche appliquée sur l'identité roumaine de Ionesco, ses origines françaises, remettant en question certains aspects du passé roumain ionescien, ainsi que les années pendant lesquelles il avait travaillé auprès de la Légation Roumaine dans la zone libre française.

Marta Petreu, *Ionesco în țara tatălui*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2001.

Alexandra Laignel-Lavastine traite d'une manière subjective la jeunesse bucarestoise de Ionesco, les années roumaines qui ont précédé et suivi la montée du mouvement fasciste et la présomptueuse adhésion de Ionesco aux côtés de Cioran et d'Eliade au « Mouvement Légionnaire ».

Alexandra Laignel-Lavastine, *Cioran, Eliade, Ionesco: l'oubli du fascisme: trois intellectuels roumains dans la tourmente du siècle*, PUF, 2002.

⁷ Eugène Ionesco, *Présent passé, Passé présent*, ed. cit., p. 67.

⁸ *Ibid*, p. 41.

⁹ Cioran, *Le crépuscule des pensées*, livre publié en 1940.

¹⁰ Eugène Ionesco, *Présent passé, Passé présent*, ed. cit., p. 188.

¹¹ Ionesco résume d'une manière très laconique la situation de la Roumanie autour de 1940, prise entre les mains puissantes de l'Allemagne et de la Russie:

"En fait, la Roumanie est bien démembrée: la Bessarabie et une partie de la Bucovine occupée par les Russes, la moitié de la Transylvanie entre les mains des Hongrois et toute la jeunesse du pays en train de crever à la guerre.", *Présent passé Passé présent*, ed. cit., p. 266.

¹² *Ibid.*, p. 268-269.

¹³ *Ibid.*, p. 274.

¹⁴ *Ibid.*, p. 168-169.

¹⁵ Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco par Marie-Claude Hubert*, Editions du Seuil, Paris, 1990, p. 234.

¹⁶ L'exil porte dans la vie de Ionesco le signe sans équivoque d'une ambivalence que l'écrivain n'a jamais cessé d'expliquer. Nous faisons référence à ses multiples confessions dans ses journaux de jeunesse, tout comme les lignes tardives écrites vers la fin de sa vie, qui donnent à l'apparente ambiguïté identitaire ionescienne un double point d'appui. L'exil représente à la fois la liberté et la dépendance, l'épanouissement et le déclin. Dans son essai portant sur les recherches identitaires ionesciennes, Matei Călinescu identifie l'exil à la mémoire affective:

"La France était le pays de sa famille maternelle et en même temps le pays où se trouvait son paradis rural (La Chapelle-Anthenaise), perdu dans un passé irrécupérable, mais vivant dans sa mémoire. C'est au nom de cette France qu'il pouvait se sentir exilé dans son pays natal, surtout après que celui-ci fut pris d'un délire idéologique sanguinaire.", Matei Călinescu, *Eugène Ionesco, Recherches Identitaires*, ed. cit., p. 293.

¹⁷ Eugène Ionesco cité par Sanda Stolojan dans son journal *Au balcon de l'exil roumain à Paris*, ed. cit., p. 94.

¹⁸ Eugène Ionesco dans une lettre adressée à Acterian Arșavir, publiée dans *Cioran Eliade, Ionesco*, Editions Eikon, Cluj-Napoca, 2003, p. 140:

“Je fais « de la littérature et du théâtre » car ceci est mon métier, mon gagne pain. De temps en temps, une lettre reçue de la part d’un ami, de ta part, est comme un sourire tombé du ciel. C’était toi mon plus grand problème, tu étais mon meilleur ami. Notre séparation de jadis m’a fait mal. Je crois n’avoir jamais aimé, hai pour de nouveau aimer quelqu’un comme je t’ai aimé.”

¹⁹ Arșavir Acterian, ed. cit., p. 221. “C. évoque la figure d’Eugen Ionescu, telle qu’elle lui est apparue à Kuala Lumpur. Il faisait partie d’une délégation d’écrivains français qui rentrait du Japon. En passant par la rue principale de la ville, éclairée et animée, il a exclamé:

“C’est une sorte de Calea Victoriei (célèbre avenue bucarestoise sur laquelle se trouvent de nombreux bâtiments historiques et musés, notamment L’Athénée Roumain, le Musé d’Art, le Musé d’Histoire, le Théâtre Odéon, le Palais Royal, ainsi que de nombreuses maisons affichant un style architectural néoclassique, avec des vastes influences françaises, beaucoup d’entre elles ayant appartenu à la bourgeoisie roumaine) Bien sûr, E.I faisait référence à la Calea Victoriei de sa jeunesse. Aujourd’hui la plupart des gens ont quitté cette avenue pour les boulevards. Ce qui est intéressant c’est qu’après quelques bonnes décennies d’éloignement de son patrie, E. ne trouve aucun autre terme de comparaison qu’avec quelque chose venant de son pays.”

²⁰ Lors d’un entretien avec le critique Fernando Savater, initialement paru sous le titre « Escribir para despertar », dans le quotidien espagnol El País, datant du 23 octobre 1977, entretien réuni par les Editions Gallimard sous le titre *Entretiens*, ed. cit., Cioran partageait l’expérience linguistique éprouvée pour la première fois en France, associée à celle, innée, gastronomique, cette fois-ci, qui, lui parurent comme un éveil, comme une présence spirituelle unique:

“A Paris, je me suis rendu compte que manger est un rituel, un acte de civilisation, presque une prise de position philosophique... De la même manière, écrire, en français, a cessé d’être un acte instinctif, comme c’était le cas quand j’écrivais en roumain, et a acquis une dimension délibérée, tout comme j’ai cessé, aussi, de manger innocemment... En échangeant de langue, j’ai aussitôt liquidé le passé : j’ai changé complètement de vie. Même à présent, il me semble encore que j’écris une langue qui n’est liée à rien, sans racines, une langue de serre.”, p. 28-29.

²¹ Eugène Ionesco dans *Antidotes*, ed. cit., p.334.

²² Eugène Ionesco, lettre à Tudor Vianu, datée Paris, 19 Septembre 1945. Voir *Scrisori către Tudor Vianu*, édition établie par Maria Alexandrescu Vianu, et Vlad Alexandrescu, annotée par Vlad Alexandrescu, ed. cit., vol. II (1936-1949).

“Nous avons un petit appartement, au 38, rue Claude Terrasse, dans le seizième arrondissement, porte Saint-Cloud. Nous avons deux chambres éclairées qui donnent sur la rue (au fait il s’agit de deux chambres qui en font une, car la grande porte vitrée qui les séparait, a été enlevée). Au fond, deux chambres obscures – où se trouvent les lits et les livres. Une cuisine, une salle de bain. Une bonne brave et simple, une Belge, nous est utile et, grâce à elle, Rodica peut abandonner la petite afin de sortir au cinéma, au théâtre, dans les rues de Paris: un Paris beau comme un musée, qui n’a pas entièrement repris son rythme, qui n’a pas encore retrouvé son âme.”

²³ Eugène Ionesco, *Un Homme en question*, ed. cit., p. 103.

²⁴ *Ibid.*, *Présent passé, Passé présent*, ed. cit., p. 271-272.

²⁵ Sanda Stolojan, *Au Balcon de l’exil roumain à Paris*, ed. cit., p. 81.

²⁶ Cioran, *Cahiers*, ed. cit., p. 98.

²⁷ Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, ed. cit., p. 154-155.

²⁸ Eugène Ionesco, *NON*, ed. cit., p. 217.

²⁹ Voir l’article élaboré par Marta Petreu dans « Dosar Ionesco ». Dossier de presse sur la condamnation par contumace de Ionesco (après son article publié en mars 1946, dans la revue « Viața Românească ») pour avoir offensé l’armée roumaine in « Apostrof », n° 11-12, Cluj-Napoca, 2000.

³⁰ Nous avons francisé ce mot roumain émanant du nom de l'illustre dramaturge roumain, fin peintre de la société bourgeoise roumaine, auquel Ionesco s'intéressait particulièrement, Ioan Luca Caragiale.

³¹ Ovid.S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, (La littérature roumaine pendant l'entre-deux-guerres), ed. cit., vol. I, p. 175.

³² Eugène Ionesco, *Scrisori către Tudor Vianu*, (*Lettres à Tudor Vianu*), ed. cit., vol. II, p. 306-307.

³³ Voir Mircea Vulcănescu, *Dimensiunea românească a existenței*, (*La Dimension roumaine de l'existence*) « Chipuri spirituale românești – Pentru Eugen Ionescu » (« Portraits spirituels roumains – Pour Eugen Ionescu »), ed. cit., p. 166.

³⁴ Eugène Ionesco, lettre à Tudor Vianu, datée Paris, 22 novembre 1938. Voir *Scrisori către Tudor Vianu*, édition établie par Maria Alexandrescu Vianu, et Vlad Alexandrescu, annotée par Vlad Alexandrescu, ed. cit., vol. II (1936-1949).

«Enfin, après vingt deux jours d'extase, nous avons commencé à nous calmer, à nous réveiller et à se rappeler que la Roumanie existe encore. J'espère, tout de même, que ce n'est pas encore la phase préliminaire de la nostalgie. Ce n'est pas très gai, il est vrai, ce que nous voyons dans l'actualité française : des découragements, des appels désespérés à « l'union de tous les Français », l'absence de volonté chez les uns, ou la volonté extraordinaire de discorde chez les autres; 50% des Français « s'en fichent pas mal » du reste du monde ; et les autres chacun un plan de « redressement » pour la France. Chaque plan est, d'ailleurs, le seul fiable, et exclue les autres. En tant qu'êtres issus de cette vieille humanité que nous sommes (hélas, incorrigibles!) nous allons au théâtre, et nous avons vu, par exemple, les *Parents terribles* de Cocteau, pièce que j'ai trouvée un chef d'œuvre dans mon enthousiasme non négativiste. Vous pensez, bien évidemment, que resurgissent à l'intérieur de moi les traces du grand enseignement du professeur Dragomirescu avec sa magnifique terminologie, mais peu m'importe: le moment de la critique et de la littérature est passé et je ne compte plus être « lucide » à tout prix. « Je peux me laisser aller... aux enthousiasmes faciles ». Et pourtant, pourtant – c'est bien d'être à Paris: les théâtres et les murailles, les anciennes rues existent encore et errant dans Montmartre, je peux m'accorder l'illusion de vivre l'heureuse époque de 1885, lorsque Victor Hugo mourait et naissait le symbolisme».

³⁵ *Ibid.*, lettre à Tudor Vianu, datée Paris, 13 janvier 1939. Voir *Scrisori către Tudor Vianu*, édition établie par Maria Alexandrescu Vianu, et Vlad Alexandrescu, annotée par Vlad Alexandrescu, ed. cit., vol. II (1936-1949).

«J'aimerais pouvoir vous parler. Les événements de ces derniers temps, et ceux qui s'annoncent avec imminence m'ont jeté dans les abysses des plus profonds désespoirs, afin de me repêcher ensuite, ranimé, mais plutôt ahuri, dans un monde sur lequel je ne sais pas si je dois croire qu'il est préférable au monde abyssale qui m'horrifiait.

J'ai fait connaissance ici avec ceux de la revue « Esprit » (avec Mounier et Touchard) et avec le révérend Boisselot, un jeune dominicain de la revue « La Vie intellectuelle ». Mounier me semble « trop optimiste » et le Manifeste du personnalisme une tentative encore timide, pas trop élevée, quoique pleine de bienveillance et bien orientée; le révérend Boisselot est nettement mieux, mais il est trop désespéré pour un chrétien, et il me semble que son désespoir triomphe sur moi. (Si le désespoir peut triompher!) En tout cas, le mouvement autour de l'« Esprit » mériterait d'être mieux connu en Roumanie ; il est assez lucide et, au moins dans une petite mesure, il peut aider les jeunes intellectuels roumains à ne pas retomber dans les graves hérésies anti personnalistes desquelles je ne sais pas encore s'ils se sont libérés. Mounier et ses collaborateurs seraient prêts à écrire, par exemple, à la « Revue des Fondations Royales ». Serait-il possible? Mais je pense arranger cela avec l'imprésario Comărnescu. Je dois avouer que la bourse de monsieur Dupront et l'aide de monsieur Ralea adoucissent infiniment mon pessimisme à l'égard de la triste destinée de la culture humaine.

Cependant, blague à part, l'impression à Paris, parmi quelques français plus fins, est que la politique allemande d'isoler la France (et de la « combattre » ensuite, conformément à *Mein Kampf*) est en train de réussir. On pressent que la France fera, finalement, de nouveaux concessions – peut-être afin de ne pas perdre l'amitié instable des anglais, les vrais ennemis

de la France. Je crois que nous assistons (et je le dis lacéré) au déclin de la France, déclin implacable. Je crois que les anglais réussiront à sauver leur peau. Mais la France sera sacrifiée. Et avec elle l'homme. C'est la fin de l'esprit français – de l'esprit. (Je crois que tout ce que l'Angleterre fait c'est d'essayer de sauter du train qui est en train de dérailler. Si elle ne boite pas, au moins elle marchera).

³⁶ Cioran, *Cahiers*, ed. cit., p. 317.

³⁷ Déchirée par une vive passion qu'elle partageait entre l'art et les artistes proéminents de la capitale française, Peggy Guggenheim, inscrit son nom parmi les philanthropes les plus marquants du XXe siècle, manifestant une ardente affection pour l'art, qui avait donné un sens à son existence opulente. Ce qui a retenu notre attention pour le présent travail sont ses confessions recueillies dans plusieurs décennies qu'elle a partagés autour des plus notables des artistes et écrivains du XXe siècle. Ravagée par des passions qui l'avaient attachée à Samuel Beckett, Constantin Brâncuși, Jean Cocteau ou encore Max Ernst, elle note dans son ouvrage consacré aux coulisses de la bohème littéraire et artistique parisienne à l'égard de Samuel Beckett:

“Ever since his birth, he had retained a terrible memory of life in his mother's womb. He was constantly suffering from this and had awful crisis, when he felt he was suffocating. He always said our life would be all right one day, but if I ever pressed him to make any decision, it was fatal and he took back everything he had previously said. [...] He was never very animated and it took hours and lots of drink to warm him up before he finally unravelled himself. [...] He was extremely intellectual and abstract as a person and had an enormous passion for James Joyce, and had once been engaged to his daughter.”, *Confessions of an Art Addict*, The Ecco Press, USA, 1997, p. 50.

³⁸ Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, Editions Buchet/Chastel, 1977, p. 173.

³⁹ Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, ed. cit., p. 57. L'enfance prend la dimension d'un paradis terrestre duquel l'enfant est « chassé » brusquement vers « l'âge adulte ».

“L'enfance c'est le monde du miracle ou du merveilleux: c'est comme si la création surgissait, lumineuse, de la nuit, toute neuve et toute fraîche, et toute étonnante. Il n'y a plus d'enfance à partir du moment où les choses ne sont plus étonnantes. Lorsque le monde vous semble « déjà vu », lorsqu'on s'est habitué à l'existence, on devient adulte. Le monde de la féerie, la merveille neuve se fait banalité, cliché. C'est bien cela le paradis, le monde du premier jour. Etre chassé de l'enfance, c'est être chassé du paradis, c'est être adulte. On garde le souvenir, la nostalgie d'un présent, d'une présence, d'une plénitude que l'on essaie de retrouver par tous les moyens.”

⁴⁰ Eugène Ionesco, *Un Homme en question*, ed. cit., p. 186.

⁴¹ *Ibid.*, *Notes et contre-notes*, ed. cit., p. 329.

4. L'impact binaire français/roumain à travers le quotidien

Si par chaque mot nous remportons une victoire sur le néant, ce n'est que pour mieux en subir l'empire.¹

Pour désirer fondamentalement autre chose, il faut être désinvesti de l'espace et du temps, et vivre dans un minimum de parenté avec le lieu et le moment.²

Ecrire dans une langue étrangère est une émancipation. C'est se libérer de son propre passé.³

Parler une autre langue que la langue maternelle, voire plusieurs langues étrangères, équivaldrait à embrasser plusieurs religions à la fois. Pour un écrivain roumain, écrire dans sa langue maternelle impliquerait l'idée de « fonctionner comme un système, système qui pourrait suffire à lui-même, fonctionnant tel quel éternellement, dans sa relative autarchie ».⁴ Pour certains écrivains roumains, notamment Eliade et Cioran, écrire en roumain c'est rester enfermer dans un l'espace philosophique et linguistique d'un système clos. La nécessité d'écrire dans une autre langue que la langue maternelle, de préférence une langue qui facilité l'accès à un public international, vient non seulement d'un besoin d'affirmation et de consécration personnel, mais surtout d'une exigence pertinente personnelle: échapper à une langue, à une littérature et à une culture qui sont les « victimes » du caractère « mineur » de cette même langue. Certaines figures littéraires roumaines représentent des valeurs incontestables à l'intérieur du système formé par la langue et la littérature roumaine. Cependant ils tombent dans un anonymat absolu lorsqu'il s'agit de dépasser le cadre de la littérature roumaine. Irina Mavrodin se questionne pertinemment sur la cause qui nourrit ce besoin obsessionnel « de nous faire connaître en tant qu'écrivains dans d'autres pays ».⁵ Il n'y a aucun doute que Cioran, Eliade ou encore Ionesco n'auraient jamais connu la notoriété et le succès mondial qu'ils ont connus s'ils étaient restés « enfermés » en Roumanie, dans la langue roumaine.

Ce que nous allons poursuivre dans ce chapitre a comme point de départ le double échange linguistique qui suit au quotidien Ionesco. Sa longue jeunesse bucarestoise, ses débuts littéraires roumains, l'apprentissage et l'appropriation de la

langue roumaine auront un impact déterminant tout au long de son œuvre française. De nombreuses incursions linguistiques machinales dans la langue de sa jeunesse ne cessent pas de remplir le quotidien de Ionesco, ses journaux autobiographiques, ou encore ses moments privilégiés de rencontres avec d'autres franco-roumains, durant lesquelles le roumain se mélange tellement bien avec le français. Poussé à détester le pays de sa naissance jusqu'à vouloir d'une façon délibérée ignorer ses profondes origines roumaines, Ionesco donne au lecteur qui parcourt son œuvre le sentiment léger d'un éloignement dont il était lui même victime pendant sa jeunesse. Nous n'allons pas revenir sur tous ces éléments menant à tirer des conclusions « douloureuses » pour le parcours d'un combattant similaire à celui de Ionesco. Des réminiscences roumaines plus ou moins profondes ont alimenté la dualité dans laquelle l'œuvre du dramaturge a été traitée, interprétée. Au long d'une dramaturgie rédigée en français, souvent pensée en roumain, Ionesco poursuit des questionnements personnels auxquels il essaye de répondre, il effectue des processus d'introspection, d'analyse rigoureuse, il se remet incessamment en question.

Lorsque le jeune Eugène part pour rejoindre son père en Roumanie, en 1922, il est forcé d'apprendre une langue qu'il développera ensuite tout au long de sa jeunesse et dont il fera un usage littéraire digne de celui d'un locuteur natif. Eugène a treize ans lorsqu'il se met à apprendre une langue qui lui est complètement étrangère, malgré l'origine roumaine de son père. Lorsque Eugen Ionescu, le père, quitte le domicile conjugal en mettant sur le dos de sa femme les faits dont il se faisait coupable lui-même, commence pour Thérèse Ipcar et ses deux enfants – il s'agit de la sœur de l'écrivain, Marilina, avec laquelle le dramaturge gardera un lien épistolier très irrégulier – une période de grandes difficultés financières. Accablée par le quotidien devenu insurmontable, Thérèse Ipcar finira par envoyer les deux enfants en Roumanie, auprès d'un père à l'abri de tout souci financier. C'est à partir de ce moment précis que le jeune Eugen tombera sous le poids d'une haine déclarée manifestée contre son père, contre sa belle-famille et contre tout ce qui entoura l'univers de son père. Le dramaturge ne réussira jamais à assouvir cette haine contre son père, bien au contraire, la relation tendue père-fils ne fera que la nourrir, au fur et à mesure que les deux s'éloignent. Ionesco procède à son « passage » au roumain qui se déroule de la manière la plus naturelle possible au détriment d'une langue qu'il quittait progressivement et qu'il allait retrouver beaucoup plus tard, à un âge adulte. Eugène fait preuve d'une aisance linguistique particulière. L'adaptation à une langue

étrangère, qui se détache du même fond de latinité que sa langue maternelle – le français – se fait sans aucun problème particulier. D'ailleurs, Ionesco gardera de cette longue période de formation et d'apprentissage de la langue du père, un fond important d'expressions et de mots qui ressortent, dans des moments profonds de lucidité, d'un inconscient rempli des images et de connexions avec le passé. Il s'agit soit des mots intraduisibles en français, qui perdront leur signification primaire une fois adaptés à une autre langue et qui sont censés révéler un certain état d'âme, soit tout simplement des mots associés à une situation quelconque liée au passé, auxquels Ionesco fait souvent appel dans ses « évasions » quotidiennes face à son journal intime. Le naturel avec lequel ces mots roumains font leur apparition dans ses journaux est inhérent à ce bilinguisme actif, la facilité avec laquelle ces mots sont intercalés dans des phrases et des situations exprimées en français étant à la fois le signe d'une spontanéité linguistique et d'une conscience en permanence activée directement liée au passé. Avant son premier succès littéraire théâtral, Ionesco baigne dans une stérilité littéraire qui ne l'empêche de mener une ample activité de traducteur. Il travaille avec acharnement à la traduction de plusieurs œuvres roumaines en français, signées par des écrivains comme Urmuz, Dan Pavel, Mihai Ralea ou encore le dramaturge roumain Caragiale. Ce dernier préoccupe en particulier l'attention de Ionesco qui s'adonne avec Monica Lovinescu à la traduction de plusieurs pièces signées par Caragiale. Ce qui préoccupe notre attention dépasse le cadre primaire de la traduction. Ionesco interprète, innove, invente. C'est également cet aspect qui détermine Irina Mavrodin à se pencher sur l'entreprise traductrice ionescienne pleine d'originalité et d'insolite.⁶ Elle remarque l'abondance de certains mots « inventés » par Ionesco, ainsi que l'excellente « traduction et non pas adaptation » de la pièce roumaine. Parmi ces mots, nous citons: « bagabonds », « esercice », « ceinturion », « tripes-creuses ». Sans doute que Ionesco – nous n'excluons point, bien évidemment, la contribution capitale de Monica Lovinescu dans cette traduction – avait-il trouvé, grâce à son aisance vis-à-vis de la langue roumaine, un double sens: de la création et de l'inspiration.

Le changement linguistique qu'il sera obligé de suivre lors de son retour définitif en France se fera pratiquement naturellement, puisque malgré une importante pause faite dans sa langue d'origine, l'automatisme natif imposait le retour vers la première langue. Une riche activité littéraire en roumain a suivi pendant de longues années le séjour ionescien vichyssois (pendant la guerre) et parisien (pour les années

qui avaient précédé la guerre). La langue roumaine était ainsi devenue le pont de connexion entre la réalité environnante et une extrême et sincère relation qu'il avait développée et gardée avec les milieux bucarestois.

Les fortes amitiés développées en Roumanie allaient se poursuivre depuis la France dans une façon essentiellement épistolaire suivie avec plus ou moins de régularité. D'une importance incontestable sont, dans ce sens, les échanges épistolaires entretenus avec le critique roumain Tudor Vianu, que nous reproduisons à la fin de ce travail. Malgré son désir accablant de regagner la France, les liens forts tissés pendant la jeunesse roumaine étaient sans doute la seule vraie corde d'attache avec un pays qui lui tenait à cœur – ne serait-ce que par rapport à ces amitiés gardées tout au long de sa vie. Outre le caractère épistolaire de ses relations d'avec la Roumanie, il y avait également une intense activité littéraire critique que Ionesco entretenait depuis la France. Cette activité était placée sous le signe d'une constance professionnelle qui avait perduré jusqu'après la fin de la guerre et qui avait prolongé le contact au moins écrit avec la langue roumaine et l'actualité littéraire de l'époque.

Le poste que Ionesco occupe auprès de la Légation roumaine à Paris l'obligeait à rester en contact avec l'actualité roumaine de l'époque, dont il était informé avec régularité, et avec l'actualité française depuis la France, sur laquelle il informait le public roumain à travers des chroniques, des articles et des comptes-rendus littéraires.

Sur le plan personnel, Ionesco s'entretenait principalement en roumain avec la diaspora roumaine parisienne, sauf les fameuses conversions qu'il avait avec son compatriote, ami et confident, Emil Cioran. « Philosophe du pessimisme » comme Ionesco appelait familièrement son ami de jeunesse, Cioran n'avait-il pas fait un « pari avec la langue française », en refusant de s'exprimer ou d'écrire autrement qu'en français? Le cercle intellectuel roumain de l'époque était considérable et la cohésion avec laquelle se construisaient les relations était aussi authentique que celle qui réunissait Cioran, Eliade, Virgil Ierunca et Monica Lovinescu, l'éditeur des célèbres « Cahiers de l'Herne », Constantin Tacou, Sanda Stolojan, le sculpteur roumain Constantin Brâncuși, le dadaïste Tristan Tzara, Benjamin Fundoianu⁷, la chanteuse de musique populaire Maria Tănase⁸, ou encore d'autres artistes de l'époque qui se retrouvaient autour d'une oasis de « roumanité » dans la capitale française.

L'extériorisation des images et des scènes accumulées dans l'inconscient à certains moments de sa jeunesse est à la fois une poursuite vers une constante psychanalyse, que Ionesco effectue sur soi-même, et un rapprochement sur le plan imaginaire d'un passé qui cache une culpabilité spontanée. *Victimes du devoir* représente à la fois l'étonnement devant l'immensité universelle, devant le comportement des gens et une profonde « confession ». Sur le message dégagé par la profusion des personnages et l'intensité des scènes dans *Victimes du devoir*, Ionesco explique:

“C'est mon père qui voulait se quereller avec ma mère, au point qu'elle a voulu se suicider, ou qu'elle a fait semblant, parce qu'elle savait bien que mon père irait vers elle et l'en empêcherait. [...] C'est une feinte mi-consciente. [...] Et puis il y a le conflit avec mon père. En même temps, je ne l'aimais pas et en même temps, je l'aimais, je voulais me réconcilier avec lui.”⁹

A travers des bribes, des pensées, des états d'âme que Ionesco laisse souvent s'enchaîner dans un ordre aléatoire dans ses journaux autobiographiques, la facilité avec laquelle des mots roumains surgissent en plein milieu des phrases, des idées précises, fortement ancrées dans la mémoire affective, signe la présence constante de la langue roumaine au rang de la première langue appropriée. Toujours est-il que cette vraie langue maternelle n'a pourtant fait irruption dans la vie de Ionesco que très tardivement. Il s'avère extrêmement important de préciser que le dramaturge « renonce » définitivement à la langue française lorsqu'il arrive à Bucarest. Son âge (treize ans) reste cependant assez précoce pour qu'il rencontre des difficultés dans l'appropriation de la langue roumaine. Il est évident que le retour à la langue française, lors du premier retour en France, en 1938, s'avère plus « pénible » que l'appropriation de la langue roumaine quinze ans auparavant. Nous supposons qu'à Paris, lors de ce premier « renouvellement » avec la France, le dramaturge parle uniquement le roumain. Cette supposition est renforcée par le fait que l'entourage proche du dramaturge, à ce moment-là, était principalement constitué par des boursiers roumains. Cela va de soi en ce qui concerne sa future femme, Rodica, avec laquelle Ionesco parlait le roumain. Par ailleurs, en Roumanie, Ionesco reste en contact avec le français essentiellement grâce à la présence de sa mère, avec laquelle nous supposons qu'il parlait uniquement en français. Il est également très possible que

Thérèse Ipcar soit à son tour bilingue, sa naissance en Roumanie et son éducation, étant tributaires de la langue roumaine.

La prégnance de l'opposition parentale traduite par l'hostilité profonde ressentie auprès de tout ce qui représente le monde du père est évidente non seulement dans l'approche linguistique penchant vers le français, mais aussi dans les premières apparitions de la « fin ontologique », renforcées par l'absence ininterrompue du père et sa substitution par la figure de la mère:

“Je m'aperçois maintenant que je n'ai jamais pensé que mon père allait mourir. Je pensais avec effroi à la mort future de ma mère, c'était une angoisse, une obsession permanente, mais l'idée de la mort de mon père ne me passait jamais par la tête. Est-ce parce que je le voyais rarement, est-ce parce que je ne l'aimais pas ? Non, certainement, puisque je l'aimais et puisque sa longue absence créait en moi, en nous tous, un vide, un immense besoin, une blessure. Je ne pensais pas à sa mort parce qu'il me semblait, peut-être, fort au point d'être immortel.”¹⁰

La haine sans équivoque que Ionesco portait envers son pays de naissance se ressent à travers son œuvre entière. La persévérance avec laquelle il a essayé de fuir la Roumanie et de se réfugier en France s'explique pleinement. Pourtant, la langue roumaine qu'il a été obligé d'apprendre contre sa volonté, langue qui à travers une culture jugée « inexistante » l'a suivi comme un fardeau donnant naissance aux haines à la fois profondes et nourricières, a largement dépassé l'approche linguistique d'une deuxième langue. Ionesco change de langue en même temps qu'il change d'univers. Nombreuses sont les occasions pendant lesquelles les échanges linguistiques autour des réunions regroupant à un pourcentage fortement élevé des Roumains se poursuivent tantôt en roumain, tantôt en français. Surtout lorsqu'il s'agit d'échanger des mots avec des « métèques » ayant complètement rompu avec leur langue d'origine, comme c'était le cas de Cioran. Par ailleurs, l'admirable expérience que Cioran a faite à Paris, en adoptant une langue étrangère est résumée dans quelques lignes que nous citons. Elles sont révélatrices dans l'entreprise linguistique dont Ionesco et Cioran ont fait l'expérience dans les deux sens: « Ecrire dans une autre langue est une expérience terrifiante. On réfléchit sur les mots, sur l'écriture. Quand j'écrivais en roumain, je le faisais sans m'en rendre compte, j'écrivais tout simplement. Les mots n'étaient pas alors *indépendants* de moi. Lorsque je me suis

mis à écrire en français, tous les mots se sont imposés à ma conscience ; je les avais devant moi, hors de moi, dans leurs cellules, et j'allais les chercher ».¹¹

Menés par ce besoin profond d'être éloignés de la Roumanie, de la répudier sous tous ses aspects, les Roumains ancrés dans la « Franco-Roumanie » se réunissent comme à la sortie d'un labyrinthe. Une diaspora qui est terriblement partagée entre le sentiment profond de « l'émigré politique », du « métèque », de « l'apatride » ou encore d'un étranger accepté, assimilé par une société tant désirée. Une diaspora qui inspire souvent le sentiment d'une évasion restée impossible, autour d'un « ... Noël passé en milieu français », comme Sanda Stolojan évoque et où les Roumains ont l'habitude de réveillonner « en Franco-Roumanie, chez Maria B. avec les habitués ».¹² Ce sentiment partagé unanimement par Sanda Stolojan, gravitant autour des « ténors roumains » réunis pendant des grandes occasions où le français est remplacé presque naturellement par le roumain. De tels moments étaient souvent parrainés par le cinéaste Paul Barbaneagra, comme témoigne ce passage, autre moment inoubliable, « au balcon de l'exil roumain » parisien:

“L'autre soir, chez Paul Barbaneagra, soirée d'adieu pour Mircea et Cristinel Eliade. [...] Etaient réunies les étoiles: Ionesco, Cioran, Eliade et leurs amis intimes (Virgil Ierunca, Monica Lovinescu, Théodore Cazaban, ainsi que Sybille Cottescu, la sœur de Cristinel, Rodica, et Marie-France, Simone qui accompagnait Cioran pour une fois et quelques autres habitués des réunions chez Paul Barbaneagra). [...] Ionesco, Eliade et Cioran s'entretiennent en roumain.”¹³

L'intelligentsia roumaine baigne dans un milieu artistique purement français, occidental, qui attire toute la crème et la bohème européenne, loin de « l'école littéraire et artistique » instaurée auprès du célèbre restaurant bucarestois « Capșa » qui a vu « grandir » des générations entières, dont la génération de 1930, véritable centre culturel fréquenté par l'élite littéraire bucarestoise avec autant de fidélité qu'on fréquentait les célèbres cafés parisiens boulevard St Germain, *Café de Flore*, *Deux Magots*, l'atmosphère roumaine et l'union purement balkanique s'exportant avec encore plus d'effusion.

Accablé par le sentiment profond de haine, guidé par une volonté aveuglée par l'évasion, Ionesco ne retrouve pas pour autant la normalité qu'il était venu chercher en France. Partagé entre deux pays et deux langues, entre un père tyran et une « alma mater », entre une culture « mineure » ou « petite » et une culture « majeure »,

« profonde », chassé par une contamination politique et idéologique qui le dégoûte et l'effraie, il est accueilli par un pays avec lequel il se trouvait en plein accord. Pourtant, il n'y trouve plus sa place aussi confortablement. Inconsciemment, renoncer volontairement à parler une langue (pour Ionesco le roumain pourrait être considéré comme une langue maternelle) c'est en quelque sorte vouloir rompre avec le passé, avec le vécu, avec le père et avec le pays du père. En France Ionesco se confronte pourtant à des réminiscences « inconscientes » linguistiques du passé qui reviennent au long de son quotidien. L'obstination de renoncer à sa langue maternelle, comme c'était le cas de Cioran, et de refuser tout contact avec cette dernière c'est aussi vouloir à tout prix abandonner des expériences faites dans un passé éloigné. Bien qu'il soit parfaitement et légitimement partagé entre le roumain et le français, Ionesco tâche inconsciemment de « liquider » ce passé qui le relie au pays du père, sentiment si bien décrit par Cioran qui avoue ouvertement qu' « écrire en français a cessé d'être un acte instinctif, comme c'était le cas quand j'écrivais en roumain, et a acquis une dimension délibérée; [...] en changeant de langue, j'ai aussitôt liquidé le passé: j'ai changé complètement de vie; même à présent, il me semble encore que j'écris une langue qui n'est liée à rien, sans racines, une langue de serre ».¹⁴ Les années bucarestois restent cependant bien présentes dans l'esprit de Ionesco pour pouvoir se détacher entièrement du roumain. Même lorsqu'il s'agit de s'entretenir avec ses amis roumains francisés, notamment Eliade et Cioran, souvent le dialogue se poursuit en roumain.

Les Français gênent Ionesco. Les Français ne comprennent pas Ionesco. Toutefois, il se considère français lui-même, mais se sent également devenir de plus en plus roumain, il ne s'identifie plus aux valeurs prônées par une nation qui n'a jamais véritablement connu en pratique les théories marxistes, stalinistes, ou bien communistes. Il adopte une langue qu'il n'a jamais demandé d'adopter, dans laquelle il sent le besoin de purger, qui pourtant l'aide à exprimer des envies et des images difficilement exprimables dans sa propre langue, pour l'abandonner ensuite au détriment de celle-ci.

Son fort attachement à la politique ne fait qu'alourdir cette 'double appartenance, ses convictions profondes l'empêchent de retourner dans la « petite culture » dans laquelle il a fait ses débuts. Il se lance alors dans une « quête intermittente », une quête pour la Providence, menée par sa nature purement roumaine et orthodoxe. Se sentir « métèque » en France, tout comme se sentir « métèque » en

Roumanie, vivre en roumain en France, « respirer le français » en Roumanie; être attiré en France par le désir d'une gloire – qui le poursuit depuis la Roumanie – et qu'il n'a jamais réclamée, cette alternance pousse-t-elle le dramaturge à éprouver le sentiment de vouloir quitter le passé à tout prix? Est-ce un profond sentiment de « roumanité » contemporaine projetée dans l'intemporalité qui pousse le jeune débutant Ionesco à penser que « Français, peut-être eussé-je été un poète génial »?¹⁵

L'entraînement culturel au long de la « formation spirituelle roumaine » s'est déroulé à une époque en pleine effervescence sociale et politique, bien que souvent limitée au point de vue de la liberté, et à partir d'un âge estimé en pleine concordance avec les substitutions linguistiques exigées. L'une des raisons qui forcera Ionesco à renoncer volontairement au roumain, au moins pendant quelques bonnes années, était la profondeur avec laquelle le roumain s'était ancré dans cet esprit purement « anti-roumain ». La double accessibilité aux langues impose certaines auto-restrictions, surtout en ce qui concerne la langue roumaine, l'aversion éprouvée envers son père et envers la Roumanie, et en ce qui concerne le français, l'impératif de parler le roumain à partir du retour à Bucarest et par conséquent de se détacher du français. Ce détachement ne concernait pas la culture française et occidentale dont l'influence sur la culture roumaine reste sans équivoque. Dans le portrait que certaines circonstances littéraires imposent, Marie-France Ionesco apporte quelques précisions :

“Dès 1945, en fait, il sait qu'il ne retournera pas en Roumanie et il commence à quitter le roumain pour revenir au français. [...] Il continuera néanmoins à parler le roumain (bien, paraît-il) avec sa femme, avec ses amis roumains de Paris (à l'exception de Cioran, bien sûr!) et dans quelques rares interviews (à Free Europe, à Gabriel Liiceanu).”¹⁶

La même dualité comme point de départ dans la tentative critique littéraire rappelle cette « identité des contraires » à laquelle l'écrivain reste si fidèle: « ce qui me chagrine c'est qu'il ne peut exister que deux points de vue symétriquement, parfaitement opposés et que personne ne peut remédier à cette pauvreté de l'esprit humain, misérable esprit humain qui ne sait que duel ». ¹⁷ Une atmosphère familiale idéale dans un contexte social purement eidétique, dépourvu de toute conséquence idéologique, aurait-elle été propice à une aussi féconde et importante entreprise théâtrale et littéraire?

Des notes des fragments éparses oscillant avec des évasions dans la peinture, des sonorités se mélangent comme dans un kaléidoscope retentissant, notées autour d'une incursion à la fois réelle et onirique dans le passé: « Azi aici, mâine în Focșani; ce-am avut și ce-am pierdut; am fost în America, la Taipeh, la Hong Kog, în America de sud (mai toată America de Sud), au Sénégal, ai-je été au Liban, et en Tunisie, et en Norvège... »¹⁸; ou bien encore, retrouve-t-il l'alternance « présent-passé, passé-présent » dans un jeu de mots, auquel la langue roumaine se prête parfaitement: « commisération: commune misère; compassion: passion partagée, douleur partagée; compătimire, a pătimi împreună; pătir ensemble ».¹⁹ Ce mélange de français et de roumain a l'apparence d'un mystère: « je suis deux fois bilingue; je parle deux sortes de français; et je parle roumain comme j'écris le français, mais le français je le parle toujours comme le parlaient André Theuriet ou Alphonse Daudet; il faudra que j'élucide ce mystère ».²⁰

Nous avons dépassé de très peu le centenaire qui a marqué la naissance de Ionesco, la postérité littéraire célébrant cet événement un peu partout dans le monde, suivant l'universalité consacrée de l'auteur et l'impact que son œuvre a eu et continue à avoir sur tous les continents. La revue littéraire roumaine *Vatra*²¹ a consacré un numéro à Eugène Ionesco, lors du dixième anniversaire commémorant sa mort, avec les questions essentielles qui ont marqué toutes les recherches menées sur la vie et l'œuvre du dramaturge, touchant à la problématique que ce travail se propose également, l'identité et le bilinguisme ionesciens. Parmi les questions posées, la binarité identitaire Ionescu/Ionesco et la mesure dans laquelle Ionesco « appartient aussi à la culture roumaine ». Cette complémentarité reste sans équivoque, Ionesco dépasse le cadre d'une seule culture ou d'une seule littérature, il appartient à l'universalité, tout comme Shakespeare, tout comme Dostoïevski, ou bien tout comme d'autres esprits qui ont marqué plus qu'une culture, plus qu'une littérature, qui se sont exprimés non pas dans une seule langue, mais dans un ensemble unitaire. En répondant à ces questions, Irina Mavrodin identifie un Ionesco nommé pas son théâtre, crée par ses personnages, en France, en français, mais elle n'exclue en aucun cas l'existence roumaine ionescienne, ses années de formation, ainsi que ses débuts littéraires :

“Fără îndoială că Eugène Ionesco. Există și un Eugen Ionescu, fără îndoială: *Nu* este o carte importantă. Dar teatrul absurd pe care l-a inventat, el l-a scris în limba franceză și l-a impus în Franța. Cred că Eugen Ionescu aparține

atât literaturii franceze cât și celei române. O compartimentare este, cred, imposibilă. Scriitorul s-a afirmat în Franța, în climatul de acolo, și având șansa francezei, limbă universală, dar anii lui de formare majoră sunt cei din România.”²²

Gelu Ionescu – aucun lien de parenté avec le dramaturge – quant à lui, situe Ionesco dans la dimension littéraire française, la place qu’il lui accorde dans la littérature roumaine est bien réduite, le seul véritable lien entre la littérature roumaine et le jeune dramaturge de l’époque réside, dans l’opinion de Gelu Ionescu, dans le volume de début *Non*:

“Eugen Ionescu est auteur des œuvres de sa langue romaine – et elles appartiennent à l’histoire de la littérature de sa langue, et Eugène Ionesco est auteur des œuvres de sa langue française, ce qui les a rendus célèbres – et ces œuvres appartiennent à la littérature française. [...] Ce serait un mensonge de parler de dramaturge Ionesco dans l’histoire de la littérature romaine – et si un monographe français en parle, il ne fait que passer. De plus, ce livre de début – une tentative risquée, car il aurait pu être remplacé par des fragments de journaux et des réflexions qui contiennent quelques jeux absurdes, sur rien d’autre que dans la France de l’époque – a été traduit par Camil Petrescu ou Argezi. Mais, mieux traduit que absent...”²³

Est-ce la présence automatique des mots roumains la réminiscence d’une langue vivante, bien enterrée au fond de soi-même, un retour vers l’arrière, ou tout simplement un aspect inhérent du bilinguisme naturel dont Ionesco même parlait? Comme la présence du mot « țărâm » signalé dans les pages de sa *Quête intermittente*: « Je me sentirai chez moi, partout, dans l’Univers? Sur n’importe quel astre, sur n’importe quel țărâm. [...] Țărâm, mot roumain, notion intraduisible. Țărâm, planète? Lieu? Espace? Dans n’importe quel espace.”²⁴ Le passé bucarestois, les lectures et surtout les écrits datant de l’époque roumaine se retrouvent incontestablement dans un grand nombre des pièces et des fragments de journaux, comme Ion Vartic le remarque dans sa critique sur la genèse de l’œuvre ionescienne²⁵, avec l’analyse de *La Cantatrice chauve* en exergue, et la complicité onomastique Ionescu-Ionesco, le deuxième se retrouvant en entier, dans le premier.

Nous avons rapproché la personnalité du dramaturge irlandais Samuel Beckett de celle de Ionesco, à travers le bilinguisme qu’ils ont tous les deux traversé. Après avoir étudié l’italien et le français à l’université, Beckett choisit le français pour écrire

ses pièces de théâtre, tout en faisant lui-même les traductions de ses propres pièces en anglais. Ayant quitté l'Irlande avant la guerre, il avait décidé de rompre non seulement avec son pays, mais aussi avec sa propre langue qu'il jugeait insuffisante pour décrire ce que uniquement le français lui permettait de décrire. Aurait-il voulu ensevelir des aspects que seulement le passage vers une autre langue lui aurait permis d'enterrer? Pour Martin Esslin, qui consacre un chapitre de son anthologie portant sur le « théâtre de l'absurde » à Samuel Beckett, le choix de la langue française dans la rédaction de la partie capitale de son œuvre n'est que la suite d'un accomplissement, puisqu'il « sentait qu'il avait besoin de la discipline qui lui imposerait l'emploi d'un langage acquis. »²⁶ Esslin poursuit ses jugements, en estimant que « Beckett en choisissant une langue étrangère s'assure que son écriture reste une lutte constante, un combat douloureux avec l'esprit même de la langue. »²⁷

Cioran avait choisi Paris et le français pour donner vie à ses pensées dans un Occident qui se révélait en toute sa splendeur à ce « philosophe du désespoir » qui s'était forcé à vivre et écrire dans une langue étrangère, en refusant de continuer à parler sa propre langue. Eliade avait également choisi le français pour continuer sa monumentale entreprise sur l'histoire des religions, malgré son installation définitive aux Etats-Unis dans les années 1950, et sa constante activité académique poursuivie en plusieurs langues, parmi lesquelles le français détient la suprématie.

Après une enfance passée dans le nord de la France et baignée dans la langue maternelle, Ionesco abandonne temporairement le français, lors de son arrivée en Roumanie à l'âge de treize ans. L'immersion culturelle et linguistique dans cette langue riche parlée par un nombre limité de locuteurs devient totale pendant son adolescence et les premières jeunesses. Avec le retour définitif en France, à un âge bien mûr, Ionesco est amené à aborder de nouveau le français. Malgré une intense activité couronnée par la gloire littéraire, Ionesco n'abandonne pas pour autant le roumain, continuant à s'entretenir en roumain, à suivre sa correspondance en roumain, à traduire en roumain, bref, à pratiquer une langue qu'il ne quittera jamais et à travers laquelle il exprimera avec aisance « l'inexprimable ». Il n'y a peut-être que très peu de preuves d'un bilinguisme aussi actif et intime que celui expérimenté par Ionesco. Ce bilinguisme attache non seulement deux écrivains différents qui à la fin n'en font qu'un, deux époques littéraires distinctes, mais aussi deux pays, deux sociétés différentes.

¹ Cioran, *Précis de décomposition*, Editions Gallimard, 1949, p. 29.

² *Ibid.*, p. 50.

³ Cioran témoignant lors d'un entretien avec le critique Gerd Bergfleth, initialement paru en allemand sous le titre « Ein Gespräch – Geführt von Gerd Bergfleth », Konkursbuch-verlag Claudia Gehrke 1985, Tübingen, la version française ayant appartenu à Cioran, parue à l'Ire des Vents, à tirage limité, en 1987, ensuite à l'Herne, en 1988, la présente version faisant partie des *Entretiens* ed. cit., p. 143.

⁴ Irina Mavrodin, *Uimire și Poiesis*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1999, p. 175.

⁵ *Ibid.*, p. 177.

⁶ Voir le chapitre « A inventa o nouă limbă » (Inventer une nouvelle langue), dans *Uimire și Poiesis*, ed. cit., p. 135-142.

⁷ Benjamin Fundoianu, écrivain roumain d'origine juive, avait signé avec le pseudonyme littéraire Benjamin Fondane.

⁸ Maria Tănase était une chanteuse roumaine de musique populaire, une des voix les plus marquantes dans le folklore roumain. Elle s'était engagée à de nombreuses reprises, poussée par un humanisme farouche, avec George Enescu, dans le soutien des troupes roumaines sur le front, pendant la guerre, contre la propagation des idées fascistes étalées par le mouvement de la « Garde de fer » sa musique étant condamnée par le mouvement antisémite qui voyait en sa personne, vraisemblablement à cause de ses liens d'amitié avec des intellectuels roumains juifs de l'époque, un danger sur la voie d'expansion du mouvement. Le sculpteur Constantin Brâncuși, dont elle fréquentait l'atelier parisien dans les années quarante, trouvait une autre explication dans l'antipathie des légionnaires à l'égard de la chanteuse, dont le caractère anecdotique mérite une parenthèse: amatrice d'échecs, elle promouvait un comportement détachant un certain caractère exhibitionniste, voire pornographique, qui allait à l'encontre de la doctrine légionnaire, en se dénudant totalement face à ses adversaires lors des parties d'échecs.

⁹ Eugène Ionesco dans *Eugène Ionesco* par Marie-Claude Hubert, ed. cit., p. 242-243.

¹⁰ Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, ed. cit., p. 29.

¹¹ Cioran, *Entretiens*, ed. cit., p. 28.

¹² Sanda Stolojan, *Au balcon de l'exil roumain à Paris*, ed. cit., p. 192. Il s'agit du Noël de l'année 1983 et la Nouvelle Année 1984.

¹³ *Ibid.*, p. 12. La soirée en question se déroulait le 12 octobre 1975.

¹⁴ Cioran, *Entretiens*, ed. cit., p. 29.

¹⁵ Eugène Ionesco, *NON*, ed. cit., p. 268.

¹⁶ Marie-France Ionesco, *Portrait de l'écrivain dans le siècle (1909-1994)*, ed. cit., p. 74.

¹⁷ Eugène Ionesco dans *NON*, ed. cit., p. 128.

¹⁸ *Ibid.*, *La Quête intermittente*, ed. cit., p. 126.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, *Un homme en question*, p. 206.

²¹ *Vatra*, numéros 3-4, 2005.

²² Irina Mavrodin dans *Vatra*, numéros 3-4, 2005, p. 91. L'une des questions auxquelles les écrivains interrogés ont répondu portait sur la double identité Ionesco/Ionescu et la mesure dans laquelle Eugen Ionescu appartenait aussi à la littérature roumaine.

Voici la réponse d'Irina Mavrodin: "Sans doute Eugène Ionesco. Il existe, sans doute, un Eugen Ionescu: *Non* est un livre important. Cependant, le théâtre absurde qu'il a inventé il a été créé en français et imposé en France. Je pense qu'Eugène Ionesco appartient autant à la littérature française, qu'à la littérature roumaine. J'estime qu'une compartimentation est impossible. L'écrivain s'est affirmé en France, sous le climat français, ayant la chance de la langue française, langue universelle, mais ses années de formation majeure sont celles de Roumanie."

²³ Gelu Ionescu, dans *Vatra*, numéros 3-4, 2005, p. 88.

“Eugen Ionescu est l’auteur de ses écrits en langue roumaine – et ils appartiennent à l’histoire roumaine, et Eugène Ionesco est l’auteur de ses écrits en français, qui lui ont apporté la notoriété mondiale – et ceux-ci appartiennent à la littérature française. [...] Ce serait un faux de parler du dramaturge Ionesco dans une histoire de la littérature roumaine – et si une monographie française mentionne le *NON!*, elle le fait uniquement brièvement. D’ailleurs, ce volume de début a été traduit – une entreprise risquée, car seulement les fragments de journal et de réflexion qui contiennent certains jeux absurdes aurait été approfondis, personne en France n’ayant prouvé de l’intérêt pour ce qu’il y avait écrit sur Camil Petrescu ou bien Arghezi. Mais, il est préférable qu’il soit traduit qu’absent!”

²⁴ Eugène Ionesco, *La quête intermittente*, ed. cit., p. 114.

²⁵ Ion Vartic, dans Eugène Ionesco, *EU/MOI*, Editions Echinoc, Cluj, 1990, p. 230.

²⁶ Martin Esslin, « Samuel Beckett: la recherche du moi », dans *Théâtre de l’absurde*, ed. cit., p. 27-81.

²⁷ *Ibid.*

CHAPITRE III. Genèse littéraire. Rencontres virtuelles avec Ionesco

1. Poïétique littéraire et transgressions théâtrales

“Après tout, une œuvre d’art ne se réalise pas avec les idées, mais avec les mains.”¹

“L’œuvre d’art ne peut être ni l’expression d’un cas trop particulier, ni une répétition, ni imitation. Telle est sa loi paradoxale, tel est le paradoxe du critère artistique. C’est en soi-même que l’on trouve ce qui est profondément personnel et ce qui est impersonnel.”²

“L’art est à la fois humain et inhumain. Il exprime l’interrogation, la détresse et la joie de l’homme, c’est en cela qu’il est humain. Mais les interrogations, la détresse et la joie ne constituent que des matériaux avec lesquels on construit une sorte d’édifice. Il faut aussi, pour que l’édifice résiste à travers les âges, qu’il exprime son temps et aussi, au-delà du temps, ce qui est extra-temporel, ce qui est permanent. L’esthétique l’importe sur l’éthique et sur l’émotion.”³

« Chaque artiste possède une arme offensive lui permettant de brutaliser la tradition »⁴ affirmait Fernand Léger dans son essai consacré aux fonctions de la peinture. Par analogie, nous pourrions avancer, en toute légitimité, que l’œuvre ionescienne comporte les traces profondes de la brutalité avec laquelle « la tradition » a été contournée dans deux langues et deux littératures différentes. Si « les premiers signes d’impatience » ont fait leur apparition dans un incisif esprit critique au milieu d’une littérature en plein processus de renouvellement – celle roumaine dans laquelle Eugène Ionesco effectue son parcours initiatique en tant que critique et poète – une deuxième « révolution » coupe définitivement les liens avec la tradition. Celle-ci produira des effets après une période de réadaptation sociale, culturelle et littéraire – celle française, notamment après la fin de la guerre et une certaine amélioration financière du couple, qui avait connu des difficultés pénibles poussant le dramaturge à s’éloigner de l’écriture – lorsque Ionesco met en marche la machine de la géométrie dramaturgique.

Tributaire des conditions sociales, familiales et culturelles de l’époque qui circonviennent et influencent les intentions de son créateur, l’œuvre littéraire parcourt, tout au long d’un vaste processus de création, des étapes indispensables dans

sa genèse. Dans certains cas – comme celui qui vise notre travail, Ionesco et sa double identité – la genèse de l'œuvre est assujettie à un vécu qui se répercute à travers une composition, un tableau, une sculpture, bref, à travers un témoignage qui reflète le réel et irradie l'expérience.

Après son installation définitive à Paris, en 1942, Eugène Ionesco mettra presque huit ans – à peu près l'intervalle de temps qui s'était écoulé avant que Cioran ne donne sa première « production française », *Précis de décomposition* – avant d'engrener son mécanisme dramaturgique – auquel il avait déjà commencé à travailler. Il durera à peu près deux décennies, l'essentiel de la dramaturgie étant écrit bien avant la fin des années 1960. L'un des paradoxes incontestables qui plane sur la vie et l'œuvre ionesciennes réside dans l'attitude réfractaire que Ionesco éprouve à l'égard du théâtre dans son acception globale, répulsion qu'il poursuit inlassablement, le théâtre étant, avant tout, « une quête intermittente », « une solution échappatoire ». Bien qu'il déclare à de nombreuses reprises que c'est uniquement la littérature qui l'intéresse, il n'a jamais essayé de dissimuler l'aversion contre le théâtre – la véritable « cause » de sa notoriété!

Ce chapitre, à travers des témoignages ionesciens regroupés dans plusieurs journaux littéraires et volumes d'essais, qui reprennent la période bucarestoise et tous les éléments adjacents à la période d'entre-deux-guerres, développe une analyse sur la genèse de l'œuvre ionescienne, sur la façon dont le créateur construit son œuvre. Un premier aperçu sur les conflits intérieurs, les angoisses, les hantises obsessionnelles transposées dans les pièces de théâtre et dans l'intimité des journaux nous est donné par les commentaires que Ionesco apporte pour éclaircir certaines intentions retrouvées dans ses pièces. Ses précisions sont essentielles dans la compréhension du processus de création, tout comme le décortilage d'une personnalité à multiples facettes. *L'Homme aux valises* s'ouvre comme un premier exemple flagrant d'une tentative de fuite et de retrouvailles familiales:

“C'est mon adolescence, c'est même mon enfance. Je projette là le conflit que j'ai eu avec mon père et ses beaux-frères. La recherche qui anime la pièce est celle de l'identité de ma mère et des mes grands-parents, la recherche de ma propre identité. *L'Homme aux valises*, c'est aussi un cauchemar, celui du pays dans lequel je suis né et où, après une enfance passée en France, j'ai vécu mon adolescence et une partie de ma jeunesse. Je fais souvent le cauchemar que je retourne dans ce pays d'où j'étais parti – dont je m'étais évadé – pour des raisons

politiques parce que, à ce moment, l'extrême droite montait et accédait au pouvoir. Mais j'étais parti aussi à cause de mon père et de sa famille. Tout cela, conflit avec ma famille, recherche de l'identité des miens, présence du totalitarisme, se retrouve dans la pièce."⁵

La métamorphose idéologique à laquelle Ionesco assiste pendant sa jeunesse à une époque fragilisée socialement constitue la genèse de la pièce tragi-comique *Rhinocéros*. Partant d'une autre forme de contamination idéologique – le nazisme – des images consignées dans un journal constituent les premières ébauches de la pièce, qui fut accueillie avec enthousiasme par le public grâce à sa fausse note comique.

Les souvenirs roumains – « nous étions de moins en moins nombreux et je savais comment cela se passait: je leur donnais entre quatre et six semaines pour succomber définitivement, pour céder à la tentation, à la tentation de la force, pour trouver des excuses à leur peur, pour laisser tomber les bras, ne plus avoir à combattre, admettre intérieurement toutes les raisons des autres et devenir eux-mêmes comme les autres, dans un grand soulagement; ils devenaient des possédés » – alternent avec un réel étonnement – « je suis étonné de voir à quel point cela ressemble à ma pièce *Rhinocéros*; c'est bien cela la genèse de cette pièce. Ce n'est que tout récemment, en reprenant des pages anciennes de mon journal, que j'ai vu que je les appelais rhinocéros, ce que j'avais complètement oublié, et ce n'est que par un curieux hasard qu'il m'avait semblé retrouver le nom de ces adversaires ou de ces fanatiques imbécillisés. Ce fanatisme, délirant, existe encore de nos jours et ce sont les communistes et ce sont les gardes-rouges et ainsi de suite... Ce ne sont plus les nazis ».⁶

Dans son essai consacré au « théâtre de l'absurde », Martin Esslin associe l'écriture de Ionesco à la spontanéité et à l'intuition.⁷ Esslin fait une corrélation entre la première pièce ionescienne et la méthode de construction « empruntée » à une banale méthode d'apprentissage linguistique. Le dialogue et les répliques du manuel d'anglais figurent parmi les principales techniques de construction théâtrale. La même transgression dans le processus créateur est mise en exergue par la poïétique picturale, dont les secrets – qui portent les signes de la même simplicité dans laquelle la main joue le rôle principal – sont révélés par Ionesco à Marie-Claude Hubert:

“Je trace une ligne, par exemple rouge, sur une feuille de papier. Puis d'autres éléments s'ajoutent : une tête, une sorte de constellation de personnages.

Icare, par exemple, quand je l'ai commencé, je ne savais pas du tout ce que c'était. C'est après coup que je l'ai intitulé *Icare*. Mais enfin, je voulais faire un envol. Quelquefois il n'y a rien du tout. Là, dans *Une fleur et des figures*, il y a une fleur et puis des personnages autour.⁸

Le « poëin » se métamorphose en labyrinthe qui traduit l'inconscient ionescien. La force libérée par ses personnages est percutante et incisive et transmet une émotion digne des formes et des profondeurs de l'univers de Salvador Dali. Le thème du labyrinthe apparaît ici comme une forme d'incompréhension du monde, comme le refus d'un consentement, comme un étonnement perpétuel devant l'insolite de l'univers, devant le mystère du monde, cet « acte manque de Dieu »: « Le labyrinthe est une expression de mon inconscient. Il n'est pas délibéré, il n'est pas voulu, il n'est pas pensé. Il est l'expression de mon angoisse personnelle. Je ne sais pas moi même où je vais, où je suis, je ne sais pas ce qu'est ce monde. Je ne sais pas très bien où sont les gens. Le monde m'apparaît comme un immense chaos dans lequel je me trouve. Cela ne m'empêche pas de voir de façon claire, sur scène, c'est-à-dire sur un petit bout du monde, où placer les personnages. Je crois que c'est mon angoisse qui constitue elle-même les labyrinthes ».⁹

Ionesco tente d'envisager l'art comme un repaire immanent dans la société, comme un refuge dont l'homme moderne, enlisé dans la solitude, a besoin, autant qu'il a besoin de liberté ou bien d'humour afin de pouvoir s'échapper de la mécanique quotidienne, du « rocher quotidien » qu'on pousse à l'infini, des tonneaux qu'on remplit sans répit. L'acte créateur est perçu comme une tentative de « corrompre l'être humain », de le soumettre à l'évasion, de lui inculquer l'« ars » en tant que finalité sociale. Ionesco affirme ainsi que si « on ne comprend pas l'utilité de l'inutile, l'inutilité de l'utile, on ne comprend pas l'art; et un pays où on ne comprend pas l'art est un pays d'esclaves ou de robots, un pays de gens malheureux, des gens qui ne rient pas ni ne sourient, un pays sans esprit; où il n'y a pas l'humour, où il n'y a pas le rire, il y a la colère et la haine ».¹⁰

Fustiger l'esprit, remettre tout en question, tâcher d'éveiller la conscience – visée cioranienne par excellence – voici l'aboutissement de la réflexion ionescienne, car n'est-ce pas celui-ci le but fixé par le raisonnement dont l'acteur principal est la main créatrice? Se questionner de manière radicale sur une cause, une problématique, telle est la tentative que le créateur soumet à sa démarche, car « une œuvre d'art,

littéraire, dramatique, doit tout remettre en question: c'est son but et c'est sa fonction. »¹¹

Le processus de création repose chez Ionesco sur les techniques les plus insolites. Particularité adoptée unanimement par les dramaturges qui dénoncent le théâtre conventionnel et, implicitement, son contenu, et que Martin Esslin désigne laconiquement « théâtre de l'absurde », cette vision contemporaine sur la société moderne, avec ses maux immanents, consiste donc à « décliner les règles immuables de l'esthétique théâtrale », celles qui constituent « le carcan tyrannique ». ¹² C'est en partant de ce point précis qu'il faut considérer l'acte créateur comme intrinsèque à l'idée de refuser le schéma classique s'appliquant aux œuvres existantes. Par la force persuasive avec laquelle il brise les conventions du théâtre et de la critique, Ionesco peut être considéré un écrivain moderne, créateur d'une littérature qui se différencie de la littérature classique. Sa modernité réside dans la conscience avec laquelle il est à la fois le spectateur et l'auteur de son propre mécanisme de création. Définir les limites du territoire que le créateur s'accorde la liberté de modifier ou, encore, analyser le potentiel de réussite de cette méthode de décomposition orientée vers le processus de création sont quelques-unes des tâches que Irina Mavrodin se propose lorsqu'elle aborde la poétique littéraire et vise à l'intérieur même de l'acte de création. ¹³

Le nouveau style théâtral et, implicitement, la genèse de l'œuvre, se confronte à l'éloignement de la cohérence et demande une entreprise pragmatique fondée sur des nouvelles formules. Exprimer la réalité, suivre la logique et transgresser l'imaginaire à travers la complicité du langage n'est plus envisageable sans perception divergente de l'être et de sa condition tragi-comique. Sur le manque de substance du langage dans lequel ses personnages se perdent, Ionesco expose le sens de cette « solution échappatoire » à la rouille du langage:

“Dans *La Cantatrice chauve*, les gens ne s'entendaient pas. Leur langage, banal et creux, était celui des bourgeois de toutes les sociétés de gauche ou de droite. Ils avaient cassé le langage. [...] J'ai l'impression qu'on a cassé le langage conventionnel et qu'à travers ce faux langage, ces assonances, il y a une possibilité plus vraie de communication. [...] Tous les mots de toutes les langues, tous les mots avec lesquels nous parlons sont usés. Alors, on fait autre chose, on parle autrement. Des mots pour un autre, des mots désarticulés, et alors ce n'est plus que le ton avec lequel on prononce ce texte qui compte, le ton que

l'on obtient grâce à un texte désarticulé, grâce à des fragments de ces mots. C'est à travers cela qu'on peut communiquer, paradoxalement."¹⁴

L'acte créateur est le résultat d'un refus, des « formes traditionnelles du théâtre qui ont perdu tout sens parce qu'elles sont basées sur la foi en des hypothèses philosophiques en lesquelles il ne croient plus ». Faire de la littérature, faire du théâtre, faire de la peinture, mais surtout « faire du nouveau », telle est le but de l'entreprise ionescienne, confondue avec celui de l'artiste qui doit « être à la fois neuf et ancien ». Chercher l'insolite dans chaque structure, dans chaque construction, dans chaque message transmis à travers une émotion extériorisée.

Dans la morphogenèse de la peinture et de l'art graphique, Kandinsky prend « le point » comme élément constitutif essentiel. La ligne n'est que la liaison entre les éléments initiaux. La création théâtrale restructure le langage, dans une démarche architecturale qui oppose la construction à la déconstruction au sein même du langage. L'expression verbale se détache du langage rouillé afin de germer dans un autre type de langage, censé creuser des nouvelles traces dans le dédale métaphysique dans lequel l'homme est enfermé. Le créateur manipule le langage à sa guise. Il est le responsable du remaniement imposé par les valeurs qu'il apporte et qui sont le signe d'une « synthèse de collectif et d'individuel ». Ainsi, le créateur innove-t-il, change-t-il les structures afin de donner une autre forme à sa création. Ainsi, « un poète ou un écrivain voulant désarticuler le langage, le réarticule en fait et enrichissent le langage; ils nous rendent eux-mêmes plus libres dans la prison de notre condition terrestre ».¹⁵ Et c'est exactement ce que Ionesco tente de faire dans sa première « anti-pièce ».

Dans une autocritique issue d'un regard rétrospectif sur sa première pièce de théâtre française, Ionesco parle de ses premières intentions et de l'apparence comique de sa pièce: « Mon propos était de vider le contenu des mots, de désignifier le langage, c'est-à-dire de l'abolir. En écrivant la pièce qui s'appelle aujourd'hui *La Cantatrice chauve* (anti-pièce), spectacle qui paraît drôle et comique au public, j'avais proprement la nausée. J'essayais de trouver les clichés les plus écoulés, j'essayais d'exprimer l'absence ontologique, le vide, j'essayais, c'est-à-dire, d'exprimer l'inexprimable ».¹⁶

En arpentant les horizons créateurs de son œuvre, le lecteur découvre la facilité avec laquelle Ionesco se dévoile à travers ses pièces de théâtre, divulgue

d'innombrables moments intimes de sa vie face à ses journaux, étale sa solitude dans son unique roman. Toute son œuvre est une odyssée autobiographique qui nous facilite l'accès dans les méandres intérieurs d'une vie entière. En commençant avec les écrits incendiaires rédigés à l'époque de sa jeunesse bucarestoise, avec un esprit critique aiguisé apprécié par les plus fins exégètes roumains, en passant par le nouveau souffle qu'il donne au théâtre, Ionesco poursuit ses combats dans les journaux qui accumulent des bribes, des croquis, des pensées, de véritables « antidotes » à l'angoisse, à la peur, aux aléas d'un quotidien souvent difficile à supporter.

Les techniques de la construction représentent autant de façons d'élaboration créatrice que des visions théâtrales. Le bilinguisme, les fluctuations sociale et familiale, les changements subis tout au long de cette double jeunesse sont autant de facteurs autobiographiques amplement exposés dans ses œuvres, que des fondations indispensables à l'approche de certains des thèmes arborés. La construction technique des pièces repose sur plusieurs détails, dont notamment le thème choisi, le message engagé, ou encore l'aspect autobiographique que la pièce peut prendre. Seule la force des mots ou, au contraire, le vide hissé par un langage dépourvu d'essence, qui annule sa fonction basique – celle qui sert à communiquer – peut constituer le fondement d'une pièce, comme l'illustre *La Cantatrice chauve*, résultat hasardeux d'une entreprise purement linguistique lancée dans un but pur personnel par Ionesco. Rien n'aurait pu, mieux que le hasard, « arranger les choses » en ce qui concerne le simple choix du titre, qui vient compléter la façon purement aléatoire dans laquelle la structure de la pièce a été conçue: un amoncèlement de phrases qui se suivent dans une parfaite mécanique. Le manuel d'apprentissage en anglais, que Ionesco se met à parcourir dans un tout autre but que celui de trouver l'inspiration pour illustrer jusqu'où peut aller l'absurde du quotidien, est la condition *sine qua non* vers l'acheminement final, tout comme le titre de la pièce, choisi après un *lapsus linguae* d'un des acteurs lors des répétitions de la pièce. Aucun autre titre n'aurait autant éveillé la curiosité d'un public plus ou moins avisé quant au contenu et au message de la pièce, puisqu'aucune cantatrice, encore moins une cantatrice chauve, ne fait son apparition dans la pièce. Et c'est toujours en poursuivant le même hasard que *La Cantatrice chauve* est née.

Ionesco fut le premier à expliquer le processus de création et la façon totalement fortuite qui l'a emmenée à construire la pièce. Une première tentative bien

réussie pour un jeune écrivain à qui le « costume de dramaturge » était entièrement inconnu. Il mentionne à plusieurs reprises le fait que la composition théâtrale ne l'avait jamais tenté, les nombreuses critiques qui l'avaient consacré étant la preuve évidente d'un style qui ne semblait pas l'attirer. Dans son analyse portant sur la toute première pièce ionescienne, Gelu Ionescu¹⁷ prouve indéniablement que la pièce est composée sans le suivi d'un fil logique – celui de la passion – mais avec un refus, une négation. Gelu Ionescu pose un problème essentiel – d'ailleurs une des problématiques sur laquelle notre travail porte – le rôle de cette première anti-pièce sur l'ensemble de l'œuvre ionescienne. La genèse de l'œuvre théâtrale est amorcée par cet essai ludique – enchaînement des phrases d'une mécanique insolite – qui est devenu le divertissement éducatif que Ionesco s'était proposé d'écrire en ouvrant les pages de son manuel d'apprentissage de langue anglaise. *La Cantatrice chauve*, une sorte de « produit final » issu d'une méthode d'apprentissage vouée à l'échec par son interruption, « résultat d'une non-réussite »¹⁸, brise sans équivoque toutes les coutumes théâtrales et marque ce que Gelu Ionescu appelle la « dynamitation de la scène » où l'incompréhensible et l'abracadabrant se mélangent afin de créer dans un décor simple un jeu saugrenu dont le théâtre, paralysé dans son souffle désuet, avait tellement besoin. Eugène Ionesco rompt avec la tradition théâtrale en déconstruisant les conventions, les règles et toute la dialectique discursive afin de les reconstruire, enchevêtrant, autour d'une symphonie frôlant l'absurde, caricature et dérision.

Il n'y a absolument rien d'étonnant dans le fait que *La Cantatrice chauve*, en dépit de son échec initial et son détachement du théâtre classique, reste parmi les pièces les plus jouées du vingtième siècle. La problématique que Ionesco y déploie est celle de toute société, de tous les temps, délabrée par des clichés et des automatismes. Les aspects multiples sur lesquels il insiste touchent, à travers le langage employé et les nombreuses incohérences, à un malaise généralisé d'une société qui tend vers la perte. Le « vide » que Ionesco déplore est le même exprimé par l'amoncellement d'objets dans les *Chaises*. Brisant les conventions de la méthode conceptuelle théâtrale, *La Cantatrice chauve* est le premier signe ionescien sur la scène de l'avant-garde, qu'il n'a jamais cessé de s'approprier, bien avant Beckett, Adamov ou encore Genet. Et pourtant le génie ionescien n'aurait sans doute pas suffi pour que la pièce connaisse un tel succès et qu'elle devienne une pièce applaudie unanimement sur une large échelle et à travers toutes les scènes mondiales.

Le hasard qui se substitue à une « cause efficiente » dans la genèse de l' « anti-pièce » est doublé par ce que Ionesco nomme « une chance », celle constituée par un enchaînement de faits, d'hommes de lettres, de critiques, qui ont su saluer le souffle novateur et la charge symbolique de la pièce. Dans une note qui accompagne l'édition de la Pléiade de son « Théâtre complet », Ionesco apporte quelques précisions sur l'évolution et le destin de l'œuvre, de son œuvre, à l'occasion de l'anniversaire célébrant les quinze ans d'existence scénique de la pièce, jouée dans le petit théâtre de la Huchette, sans interruption, depuis 1957:

“Étrange, étrange, le destin de l'œuvre. Celui de *La Cantatrice chauve*, par exemple. J'ai l'impression que ce texte ne m'appartient plus. [...] Je suis plutôt tenté de croire au hasard, à la chance, si on peut appeler cela « chance ». S'il n'y avait pas eu un Queneau, s'il n'y avait pas eu Monique [Monica Lovinesco], s'il n'y avait pas eu Bataille, s'il n'y avait pas eu quelques critiques et journalistes parisiens, mon œuvre n'aurait pas été ; comme moi-même, je n'aurais pas existé si un hasard considérable ne l'avait pas permis. Il y aurait quelqu'un d'autre à ma place, bien sûr, cela serait revenu au même. Si les circonstances n'avaient pas joué en faveur de la *Cantatrice*, d'autres cantatrices auraient apparu à la place. Il se peut que nous soyons à peu près interchangeables.”¹⁹

Dans sa critique sur le théâtre analytique de Ionesco, Ion Vartic identifie dans la construction de l'anti-pièce *La Cantatrice chauve* la « station finale de la dramaturgie européenne ».²⁰ L'ébauche de la pièce, *L'anglais sans professeur*, nous révèle une structure très proche de la structure finale. Le laconisme des répliques, la mécanique dans laquelle elles s'enchaînent trahissent le même style.

En exerçant la critique littéraire ou picturale, pour se consacrer à une forme d'écriture et à un style qui ne correspondait pas à celui d'un rebelle amoureux de littérature, mais réfractaire au théâtre, Ionesco a habitué son public à un type de « journal intime » qui frappe autant par l'inconstance anachronique que par l'éclectisme. C'est exactement cette représentation que Ionesco nous dévoile dans sa prose intime et dans ses récits qui mélangent de très riches détails autobiographiques à des chroniques politiques, divergences littéraires ou encore réflexions sur divers thèmes. Par analogie avec un terme qui résume le mouvement scénique des *Chaises*, la genèse des journaux s'inscrit dans ce même « amoncellement » de notes, récits, mémoires, polémiques.

Ionesco s'appuyait sur la théorie selon laquelle « la valeur d'une œuvre réside essentiellement dans ce qu'elle a d'inexplicable », qui culmine avec la conclusion formulée par le dramaturge « pourquoi ajouter du chaotique au chaos? »²¹ dans *Antidotes*. Affichant un esprit critique très pointilleux à l'égard de la mise en scène de ses pièces, souvent mal interprétée ou adaptée par les metteurs en scène à leur guise, Ionesco n'hésitait pas à se lancer dans de véritables polémiques avec ceux-ci, afin d'éclairer certains aspects techniques dérivés de la genèse d'une pièce.

Dans une lettre adressée à Sylvain Dhomme, metteur en scène des *Chaises*, au Théâtre du Nouveau Lancry, Ionesco transmet des précisions capitales issues de son imagination. S'agissant de la pièce *Les Chaises*, ces recommandations aboutissent à cet « amoncellement » – jeu scénique essentiel dans la reproduction de la pièce. Est-ce également une légère allusion qui nous renvoie au roman ionescien *Le Solitaire* et à la vision d'un monde intérieur qui implose?

“Dans mon esprit, parfois, l'univers m'apparaît comme une image morcelée, un puzzle définitif, dont l'unité d'ensemble ne serait pas reconstituable. Il m'est incompréhensible. Il n'a pas de sens. Il est incohérent. Il est composé, ou décomposé en débris, restes d'une architecture non humaine, fermée à notre intelligence. Ce monde étrange, arbitraire, sot plutôt que dramatiquement absurde – va tout de même vers quelque chose, a une évolution ; ayant dit ceci je me rends parfaitement compte que je commence à lui donner une signification, un sens, puisque sens veut dire « direction ». Mais cette évolution ne me paraît être – et c'est là qu'elle devient perceptible – que l'achèvement de sa dissolution. L'univers va s'anéantissant: images sans suite, sons incompréhensibles, disparaissant, se perdant.”²²

N'est-ce pas toujours le même héritage de l'époque bucarestoise qui le confronte à la propagation des courants idéologiques ? L'expansion du pouvoir à travers la violence montre la façon dont chaque régime autoritaire transforme tout type de société en une virulente forme de tyrannie, aboutissement d'une utopie déjà existante en théorie tout comme en pratique. La construction théâtrale s'est fondée la représentation d'une notion, d'une réalité vécue ou purement imaginaire, bien que souvent, chez Ionesco, la réalité tangible soit préférée à fiction.

Suivant la tragédie shakespearienne, Ionesco se propose comme point de départ l'idée du pouvoir et de toutes les conséquences qui en découlent. Nous retrouvons également chez Ionesco la permanente domination de l'homme par

l'homme, le pouvoir abusif, la transformation jusqu'aux mutations en masse, la contestation du pouvoir politique, puisque « tout homme politique devient un monstre ». ²³ Ionesco nous fait part de la technique dont il s'est inspiré pour créer *Macbett*, adaptation de la pièce shakespearienne: « C'est en effet la première fois que j'adapte, d'ailleurs très librement, et que je pars d'une constatation. J'ai eu envie d'écrire une pièce « sur » la folie du pouvoir ». ²⁴

« Littérature et critique », « écrivain et exégète », voici une double opposition autour de laquelle Ionesco s'envase dans son style propre, dégageant des sonorités et des jeux de mots qui se transposent dans un calembour phonétique proche des dialogues caragialiens, beckettians, ou encore jarryesques: « Heureusement, les exégètes sont là pour expliquer le sens du dialogue, pour dévoiler ses contresens, mais avant de procéder à cela, l'exégète doit faire l'exégèse de son exégèse. Car on ne peut faire, ni de la littérature, ni la littérature de la littérature, ni la littérature de la littérature de la littérature, tout bêtement, sans savoir manier les instruments appropriés qui vous permettront de saisir l'essence de la réalité littéraire avec des pincettes suffisamment appropriées, aseptisées, pour que la littérature de la littérature de la littérature de la littérature ne soit pas contaminée par tout ce qui est étranger, donc impropre, dans le sens propre du mot, à la littérature de la littérature de la littérature... » ²⁵

Imprégnée d'antithèses, de disproportions spatiales, physiques matérielles ou végétatives, l'œuvre dramatique ionescienne renvoie d'une certaine manière à « l'identité des contraires », dont le jeune dramaturge franco-roumain faisait l'apologie dans son premier essai, *NON*. Première œuvre de maturité, issue de la trépidante juvence bucarestoise, cet essai attire l'attention des exégètes non seulement par la pertinence et le talent avec lesquels son auteur s'attaque à ces exégètes-mêmes, mais surtout par les efforts et le travail qu'il y consacre et investit. Nous avons tâché une analogie entre la théorie que Irina Mavrodin développe, sur l'acte créateur en procédant à sa déconstruction, et la « praxis » ionescienne – telle que son auteur consent à suivre:

“Un întreg sistem conceptual se modifică în esența lui tocmai în măsura în care scriitorul conștientizează faptul că opera sa este produsul unei munci, că ea este o valoare prin muncă, printr-o muncă al cărei specific el va voi – cu consecvență, cu încăpățănare, în ciuda dificultăților de care tentativa sa se izbește, unele ținând de înseși prejudecățile foarte înrădăcinate ale unei gândiri

ce ignoră acest aspect al creației sale – să-l descrie în primul rând în fenomenologia, dar și, adeseori, în esența sa. Ideea de muncă, activitate, practică începe să primeze în fața aceleia – care avusese până atunci o prioritate absolută în abordarea criticilor, dar și în ceea ce credeau scriitorii înșiși despre ei înșiși – de har, talent, vocație, inspirație. Opera este tot mai mult considerată a fi ceea ce este în funcție de ceea ce este munca investită în ea.”²⁶

Les premiers sens, dont l'être humain est doté, rentrent dans la profusion du processus créateur pour créer des images dans lesquelles le palpable, l'ouï, ou encore l'odorat fusionnent autour de la même permanente divergence obsessionnelle. Un contraste légèrement organique révèle le besoin de la symbiose « clair-obscur » devenu véritable hantise. Cette vision sexuelle du corps féminin rappelle les obsessions ionesciennes transposées dans des pièces telles *La Leçon* ou *L'avenir est dans les œufs*, où la volupté et l'érotisme deviennent un passage obligatoire dans la genèse: « ce qui est plus horrible: les jambes ouvertes de la femme et son sexe profond, noir abîmé d'eaux sales. Encore, l'intérieur du cylindre. Par contre, m'émeuvent les seins, les cheveux blonds, les yeux bleus, les épaules ondoyantes des jeunes filles, des femmes très jeunes. Les énormes entonnoirs féminins aux bas des ventres elles sont aux accoucheuses, elles sont nos mères. ».²⁷

Ionesco rompt les lignes, brise les conventions, divorce des règles. Son théâtre exprime l'inexprimable à travers des situations qui se mélangent dans l'absurde et dans l'aliénation. Les situations incohérentes s'enchaînent. Ionesco plonge dans le déraisonnable, ce qui rappelle la présence d'une infime note de « folie », indispensable à la création, à l'immersion de l'esprit dans la condition propre et nécessaire à la création. C'était sans doute ce qui avait poussé le jeune Ionesco à déduire dans ses diatribes que « destinul tragic □i sublim al omului rezidă în nebunia lui »²⁸, approchant la vérité derridienne « la folie doit veiller à la pensée ».²⁹

L'analyse « génétique », que nous allons tâcher de poursuivre dans ce chapitre, concerne le processus créateur auquel l'œuvre picturale ionescienne s'abandonne. Plus qu'une évasion vitale du fonctionnement de l'esprit, qu'un moyen d'expression, la peinture à laquelle Ionesco s'adonne notamment vers la fin de sa vie est un exemple de complémentarité dramaturgique à travers la genèse même de l'œuvre. La similarité entre les deux fonctions créatrices vient soutenir le parallélisme créatif à travers son œuvre française et roumaine. Des comparaisons directes naissent

entre la peinture et l'œuvre dramatique, toutes deux articulées autour du même processus créatif. Ainsi pourrait-on suggérer une approche picturale de la structure de la pièce *Rhinocéros*: « Je prends une page blanche encore, j'y mets des figures (sans figure), ou plutôt des formes qui ne ressemblent à rien, des formes inventées, sauf ces flèches très pointues, assez épaisses; tout en haut, dans le coin, quelques chose, toujours noir, qui ressemble à un homme assis, propulsé par une sorte d'animal fléché avec un trait noir pour queue, le corps, un rectangle, d'où émergent encore d'autres flèches; il n'y a pas de têtes, mais on dira qu'il y en a une. Les premières flèches à droite et à gauche dont une plus longue viennent du bas, en haut, à gauche, un cercle noir transperce d'un gros bâton également noir. J'obtiens un assez vaste mouvement ascendant de toutes ces formes aiguës, pointues, ou de ces dessins qui ressemblent vaguement à des personnages. Ils ont l'air également de voler, même cette chose qui ressemble à une grosse femme, ainsi évidemment ce quelque chose qui ressemble à un homme ou à un diable dans le coin gauche ».³⁰

Peut-on envisager de poursuivre une thérapie à travers la peinture, toujours en prenant comme préambule la main qui écrit, qui raisonne, qui tremble, qui se métamorphose en une main qui peint, crayonne, pastiche: « Je me dis une fois de plus, encore, après l'avoir dit tant de fois, on ne peut rien écrire, on ne peut non plus rien dessiner sans une sincérité totale, naïve, mais il est bien difficile d'arriver à cette sincérité. En dessinant, j'essaye ou je tache de dégager mon esprit de tout ce qui l'encombre, de tout les soucis, de toutes les vanités, que ce soit bon ou mauvais ce que je fais, cela n'a pas d'importance. Encore une fois: laisser la main penser ».³¹

Contrastes et oppositions abondent dans un florilège d'oxymores à travers l'écriture ionescienne, notamment ses pièces de théâtre. Ionesco fait danser les mots autour d'une cérémonie dont il est le maître absolu. Une cérémonie autour d'un antagonisme « tragi-comique » qu'il a inlassablement affiché tout au long de son œuvre. Les acteurs qui jouent dans cette « tromperie » ce sont des personnages qui font preuve d'une communication et d'une compréhension presque parfaites. Leur condition tragique est révélée par les stéréotypes du langage, par cette panoplie des banalités qu'ils se lancent et qui font remuer les mécanismes de la transgression théâtrale: « Dès ma première pièce de théâtre, je me suis pris à vouloir écrire la tragédie du langage: ce fut comique. Je suis un auteur comique. Un dessinateur naïvement comique. Avec le temps et l'expérience je serais menacé par la tentation du tragique, heureusement ce n'est que du comique. Tout au plus, des formes comiques

du mal. Mais c'est bien cela: le mal doit être comique, le mal, c'est peut-être le comique, c'est peut-être cela ».³²

L'approfondissement de la négation et l'exploration des contradictions transforment Ionesco en un maître avant-gardiste capable de prôner le paradoxe et d'en faire le fondement de ses pièces. Fuir le théâtre à travers le théâtre, guérir des blessures intérieures à travers le théâtre, se libérer à travers le théâtre. L'incompréhension dont ses personnages font preuve n'est-elle pas le signe d'un refus, d'une obsession ou bien d'une permanente contradiction avec soi-même? La franchise avec laquelle il se dévoile devant l'audience est symptomatique à son profil. La genèse théâtrale est à la fois expliquée et mise en question:

“Mesdames et messieurs, j'ai horreur du théâtre. J'espère que l'on s'en apercevra tout à l'heure. C'est pour exprimer mon horreur du théâtre et pour m'en libérer que j'en écris des sortes de pièces de théâtre. Je ne comprends absolument rien au théâtre : une pièce de théâtre me paraît insensée, j'admire, tout en les détestant, tous ceux qui, et particulièrement les hommes de théâtre, peuvent expliquer, résumer l'action d'une pièce.”³³

Comme Sisyphe, écrasé sous le poids de son rocher, et l'inutilité d'une tâche irrationnelle, Ionesco tombe sous le poids de sa propre condition absurde, abruti par le travail quotidien. Organique et mécanique s'entremêlent, l'inconscient regorge des faits divers accumulés et déposés dans les profondeurs de l'âme qui prend part au processus créatif: « Je fais toute la journée un travail encore plus idiot que n'importe quel travail. Sans être intellectuel, mon travail est cérébral. Un travail qui au bout des 8 heures réglementaires m'a complètement épuisé, vidé. [...] Si, par hasard, il se trouve, à proximité de ma main, un crayon (à bille) et du papier – l'écrivain qui se cache en chacun de nous, se met à écrire. C'est son métier. Je me mets donc à écrire, à écrire, à écrire tout ce qui ne me passe pas par la tête. Ça marche tout seul. Au bout du crayon il me vient des mots, au-devant des yeux m'apparaissent des espèces de personnages, ou plutôt des fantômes de personnages, les reflets des gens que j'ai vus dans la journée, et qui ne sont, eux-mêmes, que des reflets de rien du tout ».³⁴

La main qui écrit est une prolongation de l'âme, une transfiguration de la psyché. L'inconscient est à la fois source d'inspiration et de psychanalyse. Le monde onirique des pièces est représenté par un enchaînement de rêves révélateurs dans une sorte de voyage initiatique à travers l'inconscient. Les visions oniriques transposent

un passé vécu, un renouvellement avec des êtres perdus, une rencontre entre le désir de se repentir et le refus de pardonner. Ionesco accorde beaucoup d'attention aux images révélées par les rêves, qu'il décortique. Cette analyse est associée à des représentations du passé ou à des secousses auxquelles l'inconscient le confronte. Dans *L'Homme aux valises*, le monde imaginaire s'immisce dans le monde réel autour des répliques qui nous renvoient dans son passé, où les décors roumains se mélangent à ceux français :

“C'est la maison où je suis né, où j'ai passé mon enfance. Ton grand-père l'avait quittée quand j'étais tout petit ; quand je suis parti à mon tour, ma mère, ta grand-mère, y vivait encore. Je me réjouis et je m'attriste, à la fois, de la revoir. Cela me fait peur et je sens aussi un fol espoir. Je ne sais plus si ma mère est morte, je ne sais plus si j'ai assisté à son agonie ou s'il me semble seulement. Peut-être ai-je seulement imaginé sa mort. Je la revois encore, petite, ridée, maigre, ses cheveux noirs qui ne voulaient pas blanchir malgré l'âge.”³⁵

Nous ne pouvons pas crayonner autour de la genèse de l'œuvre théâtrale sans faire un détour et s'arrêter sur les histrions ionesciens, tous ces acteurs remarquables auxquels Ionesco doit tant, qui ont partagé les moments les plus intenses de ce parcours initiatique à travers des décennies d'« avant-garde ». La grandeur ionescienne réside aussi dans la petitesse des théâtres du Quartier Latin, ces nouveaux temples où les « conventions n'auraient pas pu être brisées » sans le souffle des compagnies théâtrales débordant de jouvence et de vigueur. Bâisseurs de la « cause finale » dans la genèse de la pièce, les comédiens participent directement à une réussite dont le mérite essentiel leur appartient, l'hommage que Ionesco leur rend étant plein de loyauté et de reconnaissance: « J'ai toujours été ému par la noblesse des comédiens, par leur générosité. C'est à eux que nous devons le plus, bien sûr. Ils sont là, à donner leur vie et cela tient le coup depuis des années. Et des gens viennent et viennent et reviennent, rient « sérieusement » avec toutes sortes d'idées sur la chose, idées qui viennent d'eux-mêmes ou des exégèses savantes ».³⁶

L'espoir inhérent à la jeunesse et la fraîcheur apportée par les perspectives d'une approche théâtrale inouïe sont autant des facteurs déterminants pour croire à la démarche pleine d'audace, que Ionesco lançait, et pour oser jouer une pièce qui ne brise pas les acquis d'un public demandeur et exigeant. Les débuts de *La Cantatrice chauve* ont été loin de l'accueil auquel Ionesco pensait et les acteurs n'ont pas hésité à

plusieurs reprises de faire eux-mêmes la publicité nécessaire pour la promotion de la pièce, faute de moyens financiers.

L'analyse du processus créateur, de l'acte de la genèse, chez Ionesco, doit incontestablement passer par ses années universitaires bucarestoises, où le sens de la critique – qui allait très vite se métamorphoser en sens de la contradiction – s'emparait déjà de celui qui allait être une des personnalités marquantes de sa génération. Un sentiment de décrépitude académique, ressenti notamment vis-à-vis de ses maîtres universitaires, affermi par cette aversion de plus en plus prononcée à l'égard du pays du père, propulse le jeune Ionesco au milieu d'un conflit personnel envers toutes les préceptes acquises sur la critique, la rhétorique, la littérature, le théâtre, au point de remettre en question les prémices existantes. Se détacher du monde réel, s'extraire à la morosité quotidienne, fuir une lucidité effrayante, tels sont les buts de la conscience:

“Pour s'arracher au quotidien, à l'habitude, à la paresse mentale qui nous cache l'étrangeté du monde, il faut recevoir comme un véritable coup de matraque. Sans une virginité nouvelle de l'esprit, sans une nouvelle prise de conscience, purifiée, de la réalité existentielle, il n'y a pas de théâtre, il n'y a pas d'art non plus; il faut réaliser une sorte de dislocation du réel, qui doit précéder sa réintégration.”³⁷

Arpentant les chemins d'une pure et désarmante franchise dans son volume *Notes et contre-notes* qui réunit un nombre important d'essais, de notes, de controverses critiques, littéraires, de polémiques de toute sorte, Ionesco nous mène dans les parties les plus intimes de son mécanisme de création. Tout processus de construction, obéit, en théorie, à des règles de composition. Par conséquence, tout langage doit correspondre à un moyen d'expression qui coïncide avec le message souhaité ou encore avec la structure choisie. Ecrire, afin de fustiger l'esprit, « réveiller les esprits, secouer les consciences » comme Cioran avait formulé son souhait, celui de toucher l'épicentre de la conscience humaine en écrivant un livre, demeure la jonction entre l'essence et l'apparence. Qu'il s'agisse de l'extériorisation d'un conflit intérieur – et chez Ionesco tout prend la forme d'une révolte et d'un conflit subliminal – ou d'une épreuve préliminaire ayant un message précis orienté vers une fin définie, la genèse pourrait être synonyme d'une contradiction entre son projet initial et sa tournure finale:

“Si l’on écrit une lettre, un discours, une leçon, une pétition, c’est pour exprimer des idées ou des sentiments à quelqu’un, pour demander, enseigner, convaincre, protester, etc. Le but de l’action d’écrire n’est pas en soi. L’écriture est un moyen. On écrit aux autres, pour les autres. [...] Je peux encore vouloir écrire une lettre, une pétition, et que ce soit malgré moi un poème ; une leçon illustrée, et que ce soit une comédie ou bien une tragédie: l’intention profonde, extra consciente du créateur peut ne pas être en accord avec son intention superficielle, apparente.”³⁸

S’il est difficile d’extraire une règle quelconque de la façon créatrice de l’œuvre ionescienne, il n’en est pas moins en ce qui concerne sa spontanéité et ce qu’elle engendre, à savoir la facette tragi-comique de cet esprit en proie à un éternel bouleversement intérieur. Cette inconstance structurelle se reflète à travers la méthode de création. Comme dans son univers onirique, qui a une portée considérable sur son quotidien, les situations imaginées, avec leurs personnages et répliques inhérents, incarnent la conséquence d’une réaction intérieure impulsive.³⁹

Prendre une tâche de couleur comme point de départ d’une toile serait en parfaite analogie avec un point de départ d’une pièce de théâtre, représentée par une réplique, un mot, une simple idée ou bien une situation quelconque. Une complémentarité inhérente en découlerait de la même façon à la fois sur la toile et dans la pièce. Une réplique suppose la construction d’un dialogue qui engendre une multitude de dialogues censés composer la structure de la pièce. S’ajoutent le décor qui laisse le lecteur ou le spectateur plonger dans l’imaginaire, des sonorités mélangées autour d’une harmonie cohérente, des gestes qui animent l’amoncellement des répliques: « Le processus créateur et la composition archétype des œuvres d’art, des mondes imaginaires, sont identiques essentiellement: les matériaux seuls diffèrent qui servent à construire; ou les langues qui expriment la même idée.”⁴⁰

Attaché vigoureusement à sa terre en plein milieu parisien, Brâncuși reste l’un des exemples les plus marquants de l’exil dans cette terre « franco-roumaine ». Poussé par un désir vorace à gagner la capitale française, Brâncuși quitte son village du sud de la Roumanie avec la même détermination qui avait poussé Cioran à quitter la sérénité de son village au milieu de la Transylvanie, ou encore Miró, celle de Barcelone. Trois esprits unis par la même ambition, celle de « conquérir Paris ». Attaché à la terre à travers une fusion parfaite, Brâncuși avait parcouru à pied le

chemin au bout duquel il était arrivé à Paris. La dimension surréaliste, que son atelier avait prise, était pourtant en discordance totale avec la solitude qu'il avait choisie comme « compagnie », dans son air prophétique. C'est peut-être dans la solitude qui entourait le maître sculpteur, que Ionesco se retrouvait pleinement. Et, pourtant, cette dérégulation, que Brâncuși avait choisie, n'était qu'une apparente claustration, puisqu'il était « emprisonné » avec ses sculptures, et seules ses sculptures donnaient « vie » à son atelier. L'évasion était totale, puisque rien ne l'éloignait de son univers, ni même le fait d'être projeté dans un atelier enfermé dans une capitale étouffante. Il devient une particule de son propre univers, par la main qui crée, la seule capable à accomplir la métamorphose de l'objet à son état brut. Tout avait l'air insolite dans cet atelier. La genèse de ses sculptures commençait, bien avant la déformation de la matière, à leur état brut. Tous les objets qui l'entouraient étaient le résultat final de l'action de l'outil créateur qui transforme la matière. Les objets ainsi créés retiennent l'attention par la simplicité avec laquelle ils sont soumis à un usage basique. Ainsi des planches en bois deviennent-elles un lit, le tronc d'un arbre se métamorphose-t-il en tabouret, ou encore en table basse, à travers une mécanique conventionnelle. L'apparence primitive de ses sculptures se perd dans la profondeur réelle qu'elles incarnent.

Chez Ionesco, le théâtre dénonce l'échec même du langage qui devient une alliance d'automatismes. Ses personnages n'arrivent plus à communiquer parce qu'ils ne peuvent plus communiquer. Dans son univers pictural, tout comme dans l'univers théâtral, la vision ionescienne est recréée à l'échelle propre dans sa dimension éthérée.

Subir un choc, donner suite à un « dé clic » ou encore déclencher avec une « étincelle » la création, sont des éléments déterminants dans la genèse de l'œuvre de Miró. Nous avons suivi dans la genèse de la peinture de Miró l'équilibre entre la forme et la couleur. Ionesco avait une immense estime pour le peintre espagnol, autant pour sa peinture, que pour sa personnalité. Ionesco était subjugué par l'équilibre intérieur construit dans le monde des formes et des couleurs. Cette verticalité doit enrayer à la fois l'angoisse et les malaises physiques. La peinture devient ainsi une transgression théâtrale, littéraire, un refus d'extérioriser la conscience à travers les mots. Tout comme Miró, qui « parvient à mouler la conscience sur l'inconscient »⁴¹, Ionesco s'empare de la lucidité afin d'immortaliser les éruptions inopinées de l'inconscient. L'acte créateur est ainsi stimulé, provoqué

par la visualisation d'un détail extérieur. Miró nous détaille cette particularité du processus créateur:

“Je commence toujours un tableau à la suite d'un choc que je reçois par quelque chose de matériel, comme par exemple la trame d'une toile, par la matière même qui forme cette trame, ou alors par un déclic qui se produit en moi, sans que je sache pourquoi. [...] Il m'arrive que ce déclic se produise quand je suis dans un café ou n'importe où, loin de chez moi. [...] L'accident le plus imprévu peut suggérer les choses les plus inattendues. [...] Je suis comme dans un état d'ivresse. C'est ainsi que je peins.”⁴²

Le processus créateur ne cesse jamais de façonner l'œuvre. Il peut perpétuer la création et engendrer une suite interminable d'idées. De la même manière qu'une première phrase engendre une réplique, qui, à son tour, dérive sur un enchaînement de dialogues, une première tâche de couleur engendre d'autres tâches sans que la main conductrice contrôle la direction finale que le pinceau prendra. Il existe en permanence une incertitude qui laisse planer le doute sur la finalité de l'œuvre, sur son point ultime. Une clairvoyance intempestive, un œil extérieur à la création, ou bien l'outil à travers lequel la conscience s'exprime, sont autant des facteurs dans la conception et dans la figuration de l'œuvre.

Ce qui suit une réplique dépend également de la façon dont celle-ci est formulée. Nous savons que certaines des pièces sur lesquelles Ionesco travaille sont dictées d'après une première ébauche imaginée sans aucun moyen technique. Seule l'imagination agit sur le processus créateur qui, à tout moment, peut détourner de son fil conducteur.

Le contournement de l'acte créateur par le biais d'un acte secondaire peut s'avérer d'être une façon souvent préférée de « ravitaillement » dans l'efficacité finale de la genèse. Ainsi Ionesco s'attaque-t-il à toute autre forme d'écriture, qu'il s'agisse des journaux, des chroniques, ou encore de la peinture, censée le détacher de l'automatisme, ou encore combattre la routine instaurée dans le processus de création.

Georges Braque s'écartait de la peinture et se laissait naviguer dans l'univers de la sculpture dans un but purement échappatoire. Pour lui, la sculpture transpose la conscience, façonne l'esprit créateur et le détermine à « perdre l'habitude de la peinture ». L'esprit demande une telle déviation dans la genèse de l'œuvre, paradoxalement inhérente à la continuité de la méthode de travail et à l'harmonie

poursuivie par le résultat final. En réalité, toute forme d'art ou d'écriture n'est qu'un moyen d'expression. Ionesco incarne, dans sa façon de s'extérioriser, cette multiplicité de « facultés » qui le rapproche de l'acte créateur émanant de la personnalité du son contemporain, Miró, lorsque ce dernier affirme que « je ne suis ni un graveur, ni un peintre, mais quelqu'un qui tend à s'exprimer par tous les moyens »⁴³.

La rencontre fortuite des esprits suffit, à elle seule, pour que le processus créateur aboutisse à un produit fini. Les questions que Ionesco se pose quant à la genèse de ses premières pièces, et surtout leur acheminement vers une reconnaissance unanime en matière d'innovation esthétique et théâtrale, sont immanentes à l'orientation que la composition prend. C'est exactement ce qui détermine Braque à se questionner sur la finalité de l'art cubiste sans l'apparition fortuite d'un des maîtres cubistes: « si nous ne nous étions pas rencontrés avec Picasso, le cubisme aurait-il été ce qu'il est? » Le doute plane sur la réponse qui prend plutôt une tournure négative, surtout que « cette rencontre avec Picasso était une circonstance de notre vie ».⁴⁴

Une rencontre inopinée ou la puissance d'un choc représentent des sources pour une manifestation spontanée de l'inconscient. Un tel choc avait été subi par Ionesco lors de la montée fulgurante du fascisme pendant les années de la jeunesse bucarestoise, extériorisée sous la forme d'une pièce, *Rhinocéros*. Dans *Voyages chez les morts*, ce choc c'est la métamorphose née du désir onirique de retrouver la figure du père disparu. Chez Miró, le choc pourrait être généré par la confrontation entre l'outil et la matière. Plus qu'un choc, c'est un véritable souffle créateur que la matière, dans son état brut, inspire à l'artiste. A cet égard, Miró affirmait que « la matière, l'instrument, me dictent une technique, un moyen de donner vie à une chose. [...] La rencontre de l'instrument et de la matière produit un choc qui est quelque chose de vivant et dont je pense qu'il aura une répercussion sur le spectateur ».⁴⁵

Les mots choisis par Ionesco pour parler de l'aspect tragique de ses personnages sont les plus expressifs dans la compréhension de la genèse de l'œuvre. L'automatisme qui entoure les deux couples est l'automatisme dans lequel le quotidien s'enlise, dans lequel le langage dégénère. Ionesco n'était-il pas tombé dans un automatisme similaire lorsqu'il s'enlisait lui-même et lorsqu'il prenait conscience de la perte à laquelle est voué le destin humain? L'annulation de l'être, de l'individu en général, sa déchéance, son quotidien qui baigne dans le tragique de la mécanique, voilà ce qui désaltère le processus créateur. Vidés intérieurement, « les

Smiths, les Martins ne savent plus parler, parce qu'ils ne savent plus penser; ils ne savent plus penser, parce qu'ils ne savent plus s'émouvoir; ils n'ont plus de passions, ils ne savent plus être, ils peuvent « devenir » n'importe qui, n'importe qui car, n'étant pas, ils ne sont plus que les autres... ils sont interchangeables ».⁴⁶

L'acte créateur est engagé dans une direction précise qui touche à une fin déconcertante. Souvent il produit un effet inverse à l'effet escompté. L'alternance comique-tragique est omniprésente dans cet univers ionescien rempli d'incohérences apparentes et de contradictions. A force de vouloir exprimer à travers des clichés l'automatisme d'un quotidien dans lequel l'être humain tombe prisonnier, de vouloir dénoncer la tragédie du langage (le but primaire dans le processus créateur), le message ultime prend une note comique qui surprend à la fois le spectateur, l'auteur et l'exégète. Les méthodes techniques changent en profondeur. Ionesco alterne dans sa force intuitive écriture lyrique et prosaïque, objectivité et subjectivité. Partant d'une méthode pure conceptuelle censée dénoncer un automatisme visuel, Ionesco construit un théâtre éminemment abstrait, qui vient en contradiction avec le conformisme. *La Leçon*, *Les Chaises* ou encore *La Cantatrice chauve* représentent de tentations vers un théâtre abstrait qui s'approche d'une subtilité problématique incapable de révéler le message délivré. Approchant l'entreprise dadaïste en terme de construction, Ionesco nous offre une explication censée éclaircir la façon dont la « praxis » est envisagée:

“Il y a déjà quelques années, j'eus l'idée, un beau jour, de mettre, l'une à la suite de l'autre, les phrases les plus banales, faites des mots les plus vides de sens, des clichés les plus éculés que j'ai pu trouver dans mon propre vocabulaire, dans celui de mes amis ou, d'une manière plus réduite, dans des manuels de conversation étrangère. Malheureuse initiative: envahi par la prolifération des cadavres de mots, abruti par les automatismes de la conversation, je faillis succomber au dégoût, à une tristesse innommable, à la dépression nerveuse, à une véritable asphyxie.”⁴⁷

Une tournure importante est enregistrée avec l'implication directe du « moi-profond » dans la genèse de l'œuvre, qui tend désormais vers une fin théâtrale plus concrète, plus précise. C'est ainsi que la psyché nous est révélée, « en toute nudité ». Les douleurs creusées dans un « vécu » ressuscité sont amplement déployées dans la pièce *Victimes du devoir*.

La genèse de l'œuvre passe par la spontanéité et par la fiction dans le but de la recherche personnelle, de la découverte. Ce but culmine avec un périple philosophique autour de « soi-même ». Ennemi convaincu du conformisme, Ionesco manie un langage qui devient l'essence de la communication, ou plutôt de la non-communication, puisqu'il est construit autour d'un enchaînement de truismes. L'effet escompté par certaines pièces n'est point envisageable sans l'association « sonorité-mouvement ». Cette technique que Ionesco adopte – d'une permanente métamorphose scénique, de la prolifération visuelle des objets, de la constante contradiction entre l'image apparente et l'image réelle – est censée révéler l'essence même des thèmes fondamentaux de ses pièces. Les situations créées par Ionesco sont celles où les personnages ont perdu l'échelle des valeurs. La dimension spirituelle de l'homme a cessé d'exister. Elle cède sa place à l'automatisme et à la « mécanique » d'un quotidien qui fonctionne seulement par les lois de l'inertie. L'isolement de l'individu est la conséquence directe d'une société névrosée, en pleine dégradation, dans laquelle il n'existe plus de communication.

La genèse des *Chaises* semble être constituée autour d'une complémentarité « réel-iréel » qui pourrait être opposée à une complémentarité universelle « fini-infini ». L'univers n'était-il pas d'ailleurs perçu dans sa finitude et infinitude comme une obsession? La notion du « vide », de l'« absence », de la « vacuité » est ici source même d'inspiration, de révolte. Le dramaturge part d'une double problématique – l'incompréhensibilité du monde et l'égarement déraisonnable de l'humain – instrumentalisée par l'amoncellement d'objets qui sont censés suppléer l'être. L'homme qui erre sans but n'est-il pas la preuve même de sa condition absurde? L'incompatibilité avec la société, le parallélisme avec une humanité à laquelle il est « étranger », la même errance absurde, ne constituent-ils pas des dénominateurs communs entre Meursault – le héros camusien du roman homonyme – et les héros ionesciens ou beckettians? La mise en scène ne vise-t-elle pas également le désespoir de l'individu qui ne retrouve sa liberté que devant la mort?

Le rôle de l'objet en tant qu'accessoire est essentiel pour aboutir à l'image finale conçue par le créateur: la « prolifération matérielle ». L'agglomération, le « plein » sont des images inhérentes à la reproduction du « vide ». Pour Ionesco, l'idée de la vacuité, celle qui exprime « l'absence spirituelle » ne peut être mieux exprimée que par l'excès, le « trop de présence d'objets ». Paradoxalement, le vide est substitué au plein, à l'objet, qui en réalité est une représentation visuelle de l'absence,

en l'occurrence celle des « invités » que les personnages de la pièce *Les Chaises* attendent avec conviction. Manifestation consciente de l'inconscient, la prolifération des objets est une prolifération d'éléments négatifs, tels « l'angoisse, la vengeance inassouvie, la culpabilité, la lâcheté, la vanité, l'humiliation »⁴⁸.

La double alternance suit son cours dans une perpétuelle variation architecturale. C'est ainsi que « le monde semble tantôt trop lourd, encombrant, tantôt, vide de toute substance, trop léger, évanescent, impondérable » et que l'architecture de la pièce ne peut pas être envisagée sans une évolution scénique matérielle et progressive. Une analyse rétrospective, que Ionesco portait sur la construction et la thématique de sa pièce, au cours d'une interview qu'il avait accordée à Emmanuel Jacquart pour l'édition, dans la bibliothèque de la Pléiade, de son *Théâtre complet*, résumait la signification du « vide ». Cette signification c'était l'idée même des *Chaises*, « la hantise de la vieillesse, l'échec de toute une vie et horreur de la mort »⁴⁹. Le « vide ontologique » que Ionesco prend comme point de départ dans la construction de sa pièce exprime la même dérision devant la condition tragique de l'homme, devant le « vide spirituel » qu'elle incarne. Voici ce que Ionesco écrivait en 1952 dans une note qui figurait sur le programme du « Théâtre du Nouveau Lancry », où la pièce avait été représentée pour la première fois :

“Le monde m'apparaît à certains moments comme vidé de signification, la réalité: irréelle. C'est ce sentiment d'irréalité, la recherche d'une réalité essentielle, oubliée, innommée – hors de laquelle je ne me sens pas être – que j'ai voulu exprimer à travers mes personnages qui errent dans l'incohérent, n'ayant rien en propre en dehors de leurs angoisses, leur remords, leurs échecs, la vacuité de leur vie. Des êtres noyés dans l'absence de sens ne peuvent être que grotesques, leur souffrance ne peut être que dérisoirement tragique.”⁵⁰

Dans son essai, consacré au processus de la création de l'œuvre, Marius Ghica se lance autour d'une analyse des textes valéryens, dans la poïétique de l'œuvre, avec tous ses aspects émanant de la conception génétique. L'entreprise valéryenne est ainsi analysée, la création poïétique visant essentiellement les aspects qui ont retenu l'attention de Paul Valéry, dans sa permanente méditation sur les mécanismes de la fonction mentale, les possibilités, les fonctionnalités et les limites de l'intellect. A plusieurs reprises, la dramaturgie ionescienne est tributaire d'un élément déclencheur souvent associé au « hasard favorable ».

Dans la genèse de la pièce *Rhinocéros*, plusieurs éléments du processus constitutif entrent en jeu. Une pensée, un instant précis puisé dans le passé, l'intensité du vécu qui revient dans le présent, sont autant de graines qui, nourries et dirigées attentivement, peuvent germer. Dans son attente, l'esprit créateur « attend, guète et renifle, afin d'inclure, dans la multitude de perceptions et de représentations, dans le chaos qui l'envahit en permanence, une graine qui contiendrait le développement de l'œuvre ». ⁵¹ L'attente doit être doublée par l'attention, car seule l'attention est capable de transformer les phénomènes perçus, les sensations accumulées, les images enregistrées, tout en leur donnant d'autres valences, retrouvant d'autres correspondances, censées naître dans la genèse de l'œuvre. S'ajoutent à ces étapes l'importance de l'affectif dans la mémoire ionescienne, la « perte symbolique » des personnes tombées sous le charme d'une idéologie malade, que *Rhinocéros* dénonce également. Voici les notes que Ionesco apporte sur la perception de sa pièce par un public qui, derrière l'aspect tragique d'une réalité vécue, identifiait, sous une nuance globalement drôle, une satire:

“Nous assistons à la transformation mentale de toute une collectivité ; les valeurs anciennes se dégradent, sont bouleversées, d'autres naissent et s'imposent. [...] ...la pièce est la description, assez objective, d'un processus de fanatisation, de la naissance d'un totalitarisme qui grandit, se propage, conquiert, transforme un monde, et le transforme totalement, bien sûr, puisqu'il est totalitarisme. ⁵²

Nous pourrions placer la contamination idéologique de l'esprit sous l'incidence d'un diagnostic qui touche l'esprit comme une maladie, la pièce *Rhinocéros* étant perçue comme une révolte exprimée contre « les hystéries collectives et les épidémies qui se cachent sous le couvert de la raison et des idées, mais qui n'en sont pas moins de graves maladies collectives dont les idéologies ne sont que les alibis ». ⁵³

L'une des questions, avec laquelle Marius Ghica entame sa descente dans les méandres du mystère de la création – quel est le *germen poematis* qui déclenche l'acte créateur? ⁵⁴ – que nous appliquons à la genèse de la pièce ionescienne, trouve sa réponse directement dans la terminologie même du titre, qui relève du règne animal. En effet, la « rhinocérite » est identifiée, dans sa genèse, à la « nazification », au nazisme. Influencé par la lecture appuyée de l'œuvre de Kafka, notamment celle de

La Métamorphose, mais inversement au procès transformationnel kafkaïen qui commence dès le début, alors que celui ionescien connaît une progression logique, Ionesco réduit l'être humain, en proie à l'abrutissement idéologique, à un degré d'animalité, l'épilogue étant « un retour tératologique de la culture à la nature ».

Quant à la genèse et au titre de la première pièce ionescienne, le hasard s'est ajouté aux associations d'idées, de phrases et de clichés afin de créer ce que *La Cantatrice chauve* représente. Le titre exprime à lui seul l'importance et la finalité d'un *lapsus memoriae*, « la cantatrice chauve » étant révélée par un des comédiens qui incarnait le pompier, lors des répétitions, « la cantatrice chauve » étant substituée à une « institutrice blonde ».

Etroitement lié à l'invention, le hasard peut également détourner l'idée principale qui guide l'esprit créateur lorsqu'il est « le résultat d'un don natif doublé par une expérience amplement développée »⁵⁵. C'est à ce moment précis qu'intervient « l'accident bienheureux », que Irina Mavrodin analyse en partant de la théorie valéryenne sur la genèse de l'œuvre. A cet égard, on pourrait considérer la genèse de *La Cantatrice chauve* comme étant le résultat direct d'un hasard qui a engendré, à son tour, « l'accident bienheureux », puisque les fondements de la pièce découlent de la méthode d'apprentissage d'anglais dans laquelle Ionesco s'était lancé. Des phrases répétitives, des généralités, des clichés, tous ces éléments étaient réunis autour d'un point de départ qui a finalement détourné vers un but final en totale divergence avec le but initial.

Il y avait également l'incompréhension, la propagation du vide dans le langage, comme Ionesco le percevait lorsqu'il précisait que dans la source de la pièce « il s'agissait tout simplement de l'étonnement que je ressentais face à ce monde et à ces gens qui parlent pour ne rien dire, ou les propos me sont incompréhensibles ».⁵⁶ Sous l'aspect insolite du même « accident bienheureux » nous pourrions placer la rencontre – toute aussi fortuite – entre les « trois forces qui doivent régir l'œuvre d'art », à savoir les rapports harmonieux qui forment l'œuvre d'art, le tableau, composés par « des volumes, des lignes et des couleurs », tels qu'ils apparaissent dans la vision de Fernand Léger.⁵⁷

Le processus créateur chez Ionesco est souvent le résultat direct d'une introspection profondément élaborée, d'une analyse psychologique qui prend partie active à la création artistique. L'inspiration est étroitement liée à l'ensemble d'images mentales accumulées. Elle est ainsi provoquée par « l'inattendu ». Isolée, l'inspiration

ne peut pas germer par elle-même. L'« accidentel », « le spontané », « l'instant » sont autant d'éléments déclencheurs de la création, associées à l'inspiration, à laquelle ils se substituent. En effet, « le hasard est l'agent méphistophélique de l'inspiration "divine" », comme Marius Ghica le montre dans son analyse sur la fonction poétique de la pensée⁵⁸, et s'appuyant sur l'analyse valéryenne canalisée sur la création poétique.

Irina Mavrodin entame son « analyse géométrique du hasard »⁵⁹ en prenant en compte plusieurs prémisses, à savoir l'affirmation unanime adoptée par de nombreux artistes créateurs quant à l'implication du hasard dans la genèse de l'œuvre, dans les grandes découvertes universelles. S'ensuivent l'universalité de l'art et par conséquent l'universalité de la littérature et l'affirmation de Démocrite quant à la création de toute partie intégrant l'univers liée au hasard et à la nécessité.

Et puisque nous nous sommes arrêtés sur le vaste territoire de la notion du « hasard », mentionnons également l'approche faite par Emmanuel Jacquart dans sa pointillante comparaison ralliant autour du « théâtre de dérision » les figures de Beckett, de Ionesco et d'Adamov, ou autrement les figures d'« un disparu », d'« un académicien » et d'« un prix Nobel ». Leur rapprochement autour du centre artistique et culturel – la capitale française – était dû au hasard qui, lui seul « rapprocha Dublin, Bucarest et Bakou de Paris où ces trois exilés s'installèrent, végétèrent pendant de longues années, et finirent par s'imposer ».⁶⁰

Nous pourrions placer sous l'incidence d'un « agent humain » synonyme du hasard l'apparition du dissident roumain, écrivain et critique littéraire avant tout, Monica Lovinescu, qui a eu un rôle plus que déterminant dans la « propagation » de la pièce en tant qu'anti-théâtre. Le fruit du hasard venait ici rejoindre un enchaînement de différents autres « instants favorables » à la diffusion de l'œuvre. Nous allons laisser les mots de Ionesco mieux éclairer ces circonstances favorables autour desquelles, une fois de plus, le vécu roumain et les fruits de l'apprentissage bucarestois sont mentionnés avec justesse. Ce témoignage représente des extraits d'une lettre adressée à Monica Lovinescu, datée 4 Janvier 1979. Le ton familial certifie la sincérité d'une amitié loyale entre les deux « franco-roumains »: « Tu dis que je ne savais pas très bien, au sujet de *La Cantatrice*, si j'avais fait une pièce ou non. J'étais sûr, d'avoir, en tout cas, une anti-pièce. Je n'étais alors ni un naïf, ni un novice ? J'avais d'ailleurs derrière moi tout un passé littéraire: des dizaines et des dizaines d'articles publiés dans des périodiques roumains, un petit recueil des poèmes

qui n'étaient pas bons et surtout un livre, *Non*, où je tentais de faire exploser la critique. Je voulais répéter une expérience similaire en faisant exploser le théâtre. Encore une fois, je savais bien donc ce que je faisais, c'est-à-dire, sinon une pièce, une anti-pièce et c'est ainsi que se sous-intitulait la pièce que je t'avais donnée et je savais, si bien ce que c'était, même si je me demandais si cela était jouable dans les conditions d'alors. [...] Tu as été ma chance en remontant cette pièce à Nicolas Bataille. La version roumaine s'appelait *Englezește fără profesor*. Le manuscrit doit se trouver chez Petru Comarnesco, dans les archives de cet ami défunt. J'avais envoyé également un texte à Oscar Lemnaru – je ne sais pas ce qu'il a fait du manuscrit. C'est donc Nicolas Bataille qui voulait intituler la pièce *Il pleut des chiens et des chats*, ce que je n'ai pas accepté. Le titre, *L'anglais sans peine*, ne convenait pas à Bataille, à cause de la confusion qui pouvait se faire. J'ai un exemplaire du texte roumain dans mes papiers. Si Bataille ne voulait pas appeler la pièce *L'anglais sans peine* c'est à cause de la confusion qui pouvait se créer avec la pièce de Tristan Bernard, *L'anglais, tel qu'on le parle*. J'avais proposé *Big ben follies*, puis *Une heure d'anglais* puis *L'heure anglaise*. Les membres de la troupe préféraient un autre titre. C'est Jacques Huet qui donna ce titre involontairement par un lapsus linguae. [...] En tout cas, telle qu'elle est jouée, la pièce l'est grâce à toi. Je crois que je n'aurais pas écrit une deuxième pièce: *La Leçon*, quelques semaines après *La Cantatrice*, si cette dernière n'avait pas vu le jour sur un plateau et je te suis reconnaissant ». ⁶¹

Seul l'artiste est capable de bâtir un monde en laissant sa main exprimer l'essence de sa pensée, comme une rencontre insolite entre le « moi » et « le monde ». Le poète manie la projection des idées qui « sont comme des possibilités, ou des germes vivants qui éclosent, se développent à leur manière, selon leur nature, selon les modalités propres à la création qui est pensée concrète, autonome, à la fois exploration et construction du monde, puisque toute connaissance est projection ». ⁶²

Le facteur extérieur, l'aspect matériel du processus de création est une condition immanente à la création, celle qui stimule le travail. Ce facteur, qui peut être le moyen à travers lequel « la main qui écrit » s'exprime, est à la fois un crayon, un pinceau, le bec d'une plume, tout appareil externe supposé à inciter et à pousser la main à la création.

Irina Mavrodin parle dans son essai consacré à la genèse de l'œuvre, qu'elle place sous une double détermination – celle de la complémentarité du hasard et de la nécessité – de la création littéraire comme résultat d'un « incident matériel ». Le

plaisir provoqué par la main qui glisse, sous l'action de la plume en contact avec le papier, par la main qui rencontre la résistance de la matière, ou encore celle qui reste réveillée alors que la pensée s'envole, contribue de manière définitive à l'élaboration du processus créateur. Toutes ces actions extérieures instrumentalisées à travers la main, sont placées sous le signe d'une « pulsion corporelle » immanente au processus créateur. Elles déterminent la création, l'influencent, transforment l'esprit créateur et le rendent fécond. Leur nécessité est d'autant plus impérative, qu'elles sont le chemin et le facteur final dans la genèse, « le passage d'un état non-créateur à un état créateur, de l'ordre non-artistique à l'ordre artistique ». ⁶³

Pour Kandinsky, dont le caractère abstrait qui touchait à la forme de la peinture était fortement apprécié par Ionesco, l'œuvre se sépare de son créateur et devient un *être* par elle-même. Elle est née « de l'artiste », « d'une manière mystérieuse, énigmatique et mystique ». ⁶⁴

Le poète manie les mots et les rimes tout comme l'artiste manie les formes dans la limite du nécessaire. Il a une liberté totale dans ses choix à condition qu'il respecte la nécessité intérieure – l'honnêteté – et utilise à sa guise les formes qui constituent l'œuvre. ⁶⁵ La genèse de la peinture découle pour Kandinsky de l'âme, puisque « la peinture est un art et *l'art* dans son ensemble *n'est pas une vaine création d'objets* qui se perdent dans le vide, mais une puissance qui a un but et doit servir à l'évolution et à l'affinement de l'âme humaine, au mouvement du Triangle ». ⁶⁶

La main reste l'agent principal de la construction; elle est agent de liaison entre l'élément originaire – qui peut être une réplique, une simple phrase, tout comme un point, résultat d'une rencontre entre le crayon et le plan – et une autre locution, une ligne. Elle les réunit dans une cohésion logique intrinsèque au processus de création, dans une structure finale. Sans doute la finesse artistique du fil conducteur critique sur lequel Ionesco opère lui permet-elle de dévier la direction théâtrale et d'utiliser la transgression afin de mieux placer le message principal. Si nous appliquons la théorie de Kandinsky – architecte de l'art abstrait – portant sur la genèse de la peinture en général à la conception théâtrale de Ionesco – architecte de l'art absurde – nous constatons les mêmes similitudes à l'égard de la construction et de la composition.

Lors de sa construction théâtrale, Ionesco ressemble plusieurs éléments constitutifs qu'il organise afin de former la structure finale. En ce qui concerne la composition, son ordre constitue une étape différente, puisqu'elle intervient uniquement à la fin de la construction, dans le but de peaufiner la genèse.

La fonction créatrice de l'œuvre prend la même direction finale. Ainsi, la philosophie, la littérature dramatique ou encore la peinture ne sont au final que « des formes d'interrogation sur ces [mêmes] fonctions de pensée », tout comme l'œuvre dramatique qui demeure « une réflexion sur l'œuvre dramatique en général ». Le théâtre devient une sorte d'approche ascétique, de démarche spirituelle aboutissant à la profondeur de la devise socratique: « le dialogue et le mouvement du théâtre sont sa façon même d'explorer le réel, de s'explorer soi même, de comprendre et de se comprendre ». ⁶⁷

Après avoir arpenté l'œuvre à travers l'acte créateur, Irina Mavrodin oriente ses démarches poïétiques dans la direction de l'instrument créateur, de l'objet à travers lequel le créateur poursuit la genèse de l'œuvre, « la main qui écrit », qui peint, qui se trouve derrière l'objet fini. Elle identifie symboliquement les deux mains en étroite communion dans la genèse de l'œuvre:

“Mâna stângă, cea din dreptul inimii, este sediul afectivității, al imaginației, al visului, al tuturor fantasmelor și nălucirilor iraționalului. Ea este sursa nesecată a Operei, viața veșnică a acesteia. Mâna dreaptă este mâna rațională, cea a clarei și drepte judecăți de care Opera are absolută nevoie, dar numai dacă este bine dramuită. Prin mâna dreaptă se poate pierde ceea ce a adus ca prețioasă materie mâna stângă, din cele mai nebănuite tărâmurii.”⁶⁸

Perdue dans les méandres de la création qui est à la fois hasard, inconnu, insolite, la raison ne domine plus le processus de création. Sans doute cette complémentarité raison-main conduit-elle le créateur à aboutir dans la genèse de l'œuvre. La main devient le fil conducteur dans la cadence. N'est-ce pas grâce à « l'intervention salvatrice » de la main que l'artiste se retrouve dans sa démarche: « je ne savais pas très bien ce que j'allais faire, c'est la main qui m'a guidé, qui m'a détourné, c'est la main qui est le rythme ». ⁶⁹

Nous retrouvons dans le processus créateur la même opposition architecturale, commune dans l'essentiel à toutes les pièces ionesciennes. Ionesco utilise un jeu scénique double. La complémentarité comique-dramatique semble être une solution nécessaire dans la compréhension exacte du message final. Ainsi, *La Cantatrice chauve* semble-t-elle dévoiler un jeu de scène comique alimenté par un langage drôle, qui en réalité cache la déshumanisation alimentée par les automatismes du langage. *Les Chaises*, *Rhinocéros* et *La Leçon* révèlent la même dégradation humaine, saisie

unanimement comme une bouffonnerie générale, toutes ayant été qualifiées de « farce tragique ».

D'un point de vue architectural, la véritable pièce de théâtre est ainsi une « construction » plutôt que le résultat « d'une histoire », puisqu'« il y a une progression théâtrale, par des étapes qui sont des états d'esprit différents, de plus en plus denses ». Cette même densité disparaît lorsque le dramaturge vise le comique, puisqu'« elle empêche l'auteur de se tourner contre lui-même ». Ionesco procède à une psychanalyse sur soi-même qui dérive en autodérision. La construction théâtrale a l'effet d'un miroir dans lequel l'auteur-créateur cherche son *ego*: « Je me suis toujours moqué de moi-même dans ce que j'écris. [...] Il ne faut pas céder à l'engourdissement de la sentimentalité. Il faut une certaine cruauté, un certain sarcasme vis-à-vis de soi-même ».⁷⁰ Par ailleurs, très souvent, le message perçu lors des premières représentations théâtrales est loin d'avoir l'effet escompté par le dramaturge, bien que le rôle d'un facteur extérieur – celui du metteur en scène – vienne s'imposer dans la perception finale du message par le public. Voici ce que Ionesco apportait comme explication, à cette apparence scénique dans l'architecture de ses pièces:

“Le comique, dans mes pièces, n'est souvent qu'une étape de la construction dramatique, et même un moyen de construire la pièce. Il devient de plus en plus un outil, pour faire contrepoint avec le drame.”⁷¹

Ionesco a été confronté à l'acharnement de la critique littéraire bien avant la consécration connue lors de ses débuts théâtraux parisiens, lorsque son essai polémique de jeunesse éreintait les figures principales de la scène littéraire roumaine de l'époque et leurs œuvres, auxquels le jeune Ionescu reprochait le manque d'originalité et l'enlisement dans le conformisme. Si la critique roumaine portait un regard généralement négatif sur la pertinence de ses théories bien vexantes – bien que la force des mots et la finesse du style soient unanimement saluées à scène ouverte –, la critique française était partagée quant il s'agissait des premières pièces d'avant-garde que Ionesco « mettait » sur les petites scènes parisiennes. Parmi les critiques sévères que ses pièces avaient reçues, il y avait des partisans qui saluaient le nouveau souffle théâtral que Ionesco avait apporté. Ses pièces portent ces traces, ayant pu, ainsi, être faiblement influencées dans leur architecture, par certains critiques. L'essence même de la critique réside dans son pouvoir contradictoire, puisqu'« une œuvre semble exister que dans ce qu'on en pense ». Ionesco même était tributaire de

ce double jeu que la critique mène. C'est le cas de son essai critique, *NON*, bien que celui-ci soit le signe d'une vive et âpre rébellion intérieure autour de laquelle Ionesco plaçait des contradictions doublées par leur propre simultanéité.

Questionné sur le processus de création de son théâtre, Ionesco résume sa position critique autour de « l'avant-garde » avec une phrase contradictoire: « finalement je suis pour le classicisme ». ⁷² En citant Benedetto Croce et les deux types de connaissances dont il est partisan – la connaissance logique et la connaissance esthétique – voici ce que Ionesco répond à l'égard de la genèse de l'œuvre:

“Quand j'écris une pièce, je n'ai aucune idée de ce qu'elle va être. J'ai des idées après. Au départ, il n'y a qu'un état affectif. L'art pour moi consiste en la révélation de certaines choses que la raison, la mentalité quotidienne me cachent. L'art perce ce quotidien.” ⁷³

Si l'entreprise créatrice suit le fil de l'inspiration sans entrevoir une fin précise dans la genèse de l'œuvre, un autre fil conducteur, le fil de la tonalité générale inhérente à la quiétude recherchée par l'individu, anime la création, lui inflige une note amusante vitale. Dans une acception globale, les personnages ionesciens réduisent l'individu à sa condition de « farceur », d'« acteur » dans cette immense bouffonnerie qu'est la mise en scène faite par la Providence. De toute façon, « nous sommes comiques » et « c'est sous cet aspect que nous devrions nous voir ». Décidemment, « rien que l'humour, rose ou noir ou cruel, mais seul l'humour peut nous rendre la sérénité ». ⁷⁴

Il serait extrêmement intéressant de fouiller davantage dans le processus créateur et la genèse de l'œuvre et de poser une question primordiale dans la finalité de l'œuvre ionescienne qui d'ailleurs touche à une des problématiques principales de ce travail: qui fait l'œuvre? A qui doit Ionesco son œuvre? A l'inspiration, à l'invention, au hasard? A son vécu et à sa jeunesse roumaine? La composition de l'œuvre porte-t-elle l'empreinte de l'exil roumain avec ses aspects d'ordre social, culturel, familial? Aurait-il eu de finalité dans le processus créateur sans le maniement naturel du langage, de la langue? Aurait-il connu *La Cantatrice chauve*, *Rhinocéros*, ou encore *La Leçon* le même impact si leur construction avait été effectuée dans la langue roumaine? Contester, rejeter, tels sont les actes qui nourrissent et incitent la pensée. C'est ce que Ionesco a essayé de faire, étant conduit par la même poussée

négaliviste exprimée par Albert Camus lorsqu'il affirme que « l'art ne peut être si bien servi que par une pensée négative ». ⁷⁵ Était-ce la solidarité envers une originalité incontestable qui escorte dans la genèse de l'œuvre le dramaturge qui détermine le philosophe Vulcanescu à conclure sa mémorable chronique défendant les diatribes ionesciennes avec la spiritualité d'un « enfant terrible » ⁷⁶?

Autant des questions et des pistes de réflexions sur des thématiques propres aux réverbérations ionesciennes. Si, dans la genèse de certaines pièces ionesciennes le hasard est l'élément déclencheur de l'ossature, dans d'autres il est l'agent principal dans le processus de création dans lequel l'*homo faber* établit la direction de la main qui porte la trace. La création ionescienne est dirigée par un profond « malaise métaphysique généralisé », issu d'une adolescence et d'une jeunesse roumaines poussées à l'extrême, ancrées dans l'inconscient et ressuscitées en permanence à travers la même main qui écrit.

- ¹ Pablo Picasso, *Propos sur l'art*, Editions Gallimard, 1998, p. 159.
- ² Eugène Ionesco, *Antidotes*, ed. cit., p.335.
- ³ *Ibid.*, p. 334.
- ⁴ Fernand Léger *Fonctions de la peinture*, Editions Gallimard, Folio Essais, 2004, p. 103.
- ⁵ Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, ed. cit., p. 179.
- ⁶ *Ibid.*, *Présent passé Passé présent*, ed. cit., p. 175-176.
- ⁷ Voir le chapitre consacré par Martin Esslin à Eugène Ionesco, à son théâtre et à sa genèse théâtrale, *Théâtre de l'absurde* p. 181-182.
- ⁸ Eugène Ionesco dans *Eugène Ionesco* par Marie-Claude Hubert, ed. cit., p. 252.
- ⁹ *Ibid.*, p. 258.
- ¹⁰ *Ibid.*, *Notes et contre-notes*, ed. cit., p. 211.
- ¹¹ *Ibid.*, *Un homme en question*, ed. cit., p. 31.
- ¹² Martin Esslin, *Au-delà de l'absurde*, Genèse du théâtre contemporain, « Nouvelles formes théâtrales », Editions Buchet/Chastel, Martin Esslin, 1970, p. 18.
- ¹³ Irina Mavrodin, *Poietică și poetică*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1998. Voir le chapitre « A face și/sau a spune despre a face » (Faire et/ou parler de faire), p. 13-30.
- ¹⁴ Eugène Ionesco dans *Eugène Ionesco* par Marie-Claude Hubert, ed. cit., p. 240.
- ¹⁵ *Ibid.*, *Un homme en question*, ed. cit., p. 53.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 187.
- ¹⁷ Gelu Ionescu, prologue pour « Anglais sans professeur », dans Eugène Ionesco, *EU/MOI*, Editions Echinoc, Cluj, 1990, p. 196-206.
- ¹⁸ *Ionesco*, collectif, sous la direction de Noëlle Giret, Editions Gallimard et BNF, 2009, p. 160.
- ¹⁹ Eugène Ionesco dans « Les quinze ans de ma *Cantatrice* », dans *Théâtre complet*, ed. cit., p. 1429.
- ²⁰ Ion Vartic, dans Eugène Ionesco, *EU/MOI*, ed. cit., p. 231.
- ²¹ Eugène Ionesco, *Antidotes*, ed. cit., p. 233.
- ²² *Ibid.*, dans une lettre adressée à Sylvain Dhomme, l'un des metteurs en scène très proches de Ionesco, fidèles à son théâtre, sur la mise en scène des *Chaises*. La lettre a été publiée dans l'ouvrage *Ionesco*, collectif, sous la direction de Noëlle Giret, ed. cit., p. 142-143.
- ²³ *Ibid.*, *Antidotes*, ed. cit., p. 139.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 138.
- ²⁵ *Ibid.*, fragment intitulé « Ecrire », publié dans les Cahiers Renaud Barrault, février 1966, Editions Gallimard, p. 33.
- ²⁶ Irina Mavrodin, *Poietică și poetică*, ed. cit., p. 11.
- “Un système conceptuel entier est soumis à la modification dans on essence même justement dans la mesure dans laquelle l'écrivain est conscient du fait que son œuvre est le produit d'un travail, qu'elle représente une valeur à travers le travail, un travail dont il exigera à travers le caractère – avec constance, avec entêtement, malgré les difficultés contre lesquelles la tentative se heurte, certaines appartenant aux préjugés mêmes, très enracinés, d'une pensée qui ignore cet aspect de sa création – à le décrire, d'abord dans sa phénoménologie mais aussi, souvent, dans son essence. L'idée de travail, d'activité, de pratique, commence à primer devant celle – qui avait eu jusque là une priorité absolue dans la façon d'aborder les critiques, mais aussi dans ce que les écrivains eux-mêmes pensaient d'eux-mêmes – de grâce divine, de talent, de vocation, d'inspiration. L'œuvre est de plus en plus souvent considérée être ce qu'elle est en fonction de ce que le travail y investi représente.”
- ²⁷ Eugène Ionesco, *Chroniques NRF*, 1 Décembre 1981, p. 86.
- ²⁸ “Le destin tragique et sublime de l'homme réside dans sa folie.”
- ²⁹ *Ibid.*, *EU (MOI)*, ed. cit., p. 155. “Le destin tragique de l'homme réside dans sa folie.”
- ³⁰ *Ibid.*, p. 10.
- ³¹ *Ibid.*, p. 18.
- ³² *Ibid.*, p. 44.
- ³³ *Ibid.*, *Ionesco*, collectif, ed. cit., p. 160-161.

³⁴ *Ibid.*, p. 162.

³⁵ *Ibid.* *L'Homme aux valises, Théâtre complet*, ed. cit., p. 1209.

³⁶ *Ibid.*, p. 1429-1430.

³⁷ *Ibid.*, *Notes et contre-notes*, ed. cit., p. 60.

³⁸ *Ibid.*, p. 206.

³⁹ Dans son anthologie portant sur les acteurs du « Nouveau Théâtre », *Au-delà de l'absurde*, considérée comme « l'ouvrage le plus influent dans le monde théâtral des années 1960 et 1970 », par Samuel Beckett et par l'éditeur et critique John Calder, Martin Esslin consigne : « Un artiste dont le pouvoir créateur est totalement spontané, qui est le réceptacle passif des intuitions parfois sublimes, est toujours à la merci d'un tel sort : il peut garder son œil intérieur fixé jusqu'à la limite de ses forces sur la scène cachée où avaient coutume d'apparaître les personnages que son intuition y projetait, et que celle-ci demeure totalement vide : – une lanterne magique sur laquelle ne se projette que le néant. », voir le chapitre complet, « Ionesco et le dilemme de la création », dans ed. cit., p. 148-162.

⁴⁰ Eugène Ionesco, « Gérard Schneider et la peinture », dans *Notes et contre-notes*, ed. cit., p. 349-355.

⁴¹ Dora Vallier, *L'intérieur de l'art, Entretiens avec Braque, Léger, Villon, Miró, Brancusi*, ed. cit., p. 126.

⁴² Joan Miró (1893-1983), entretien avec Dora Vallier, dans *L'intérieur de l'art, Entretiens avec Braque, Léger, Villon, Miró, Brancusi*, ed. cit., p. 128.

⁴³ Joan Miró, dans Alain Jouffroy, *Miró*, Editions Hazan, Paris, 1987, p. 101.

⁴⁴ Georges Braque (1882-1963), entretien avec Dora Vallier, dans *L'intérieur de l'art, Entretiens avec Braque, Léger, Villon, Miró, Brancusi*, ed. cit., p. 41.

⁴⁵ Joan Miró dans *Miró*, textes réunis, Maeght Éditeur, p. 36.

⁴⁶ Eugène Ionesco, *Notes et contre notes*, ed. cit., p. 160.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 129.

⁴⁸ *Ibid.*, entretien avec Emmanuel Jacquart pour l'édition du *Théâtre complet*. Voir la Notice de la pièce, p. 1529-1540 dans ed. cit.

⁴⁹ *Ibid.*, dans le programme du Théâtre Nouveau Lancry lors de la représentation des *Chaises*, reproduit dans l'édition du *Théâtre complet*, ed. cit., p. 1532.

⁵⁰ *Ibid.*, *Notes et contre-notes*, ed. cit., p. 258.

⁵¹ Marius Ghica, voir le chapitre « Poezie și stare poetică. Începuturile poemului. Așteptarea și atenția. » dans *Facerea poemului*, Editions Scrisul Romanesc, Craiova, 1985, p. 26-36.

⁵² Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, ed. cit., p. 285.

⁵³ *Ibid.*, p. 274.

⁵⁴ Marius Ghica, ed. cit., p. 28.

⁵⁵ Irina Mavrodin, voir le chapitre « O poetică (Și o poietică) a hazardului: opera ca accident fericit », p. 145-163 dans *Mâna care scrie*, Editura Eminescu, 1994, p. 158.

⁵⁶ Eugène Ionesco, *Un homme en question*, ed. cit., p. 21.

⁵⁷ Fernand Léger, ed. cit., p. 315.

⁵⁸ Marius Ghica, ed. cit., p. 51. Voir le chapitre « Hazardul și actul critic. Funcția poetică a gândirii » dans ed. cit., p. 51-65.

⁵⁹ Voir le chapitre « Către o geometrie a hazardului? » dans Irina Mavrodin dans *Mâna care scrie*, ed. cit., p. 23-36.

⁶⁰ Emmanuel Jacquart, ed. cit., p. 20-22.

⁶¹ Lettre d'Eugène Ionesco adressée à Monica Lovinesco, datée 4 janvier 1979, publiée dans *Un Homme en question*, ed. cit., p. 177-182.

⁶² Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, ed. cit., p. 188.

⁶³ Irina Mavrodin, voir le chapitre « O poetică (Și o poietică) a hazardului: opera ca accident fericit » dans *Mâna care scrie*, ed. cit., p. 145-163.

⁶⁴ Vassily Kandinsky, voir le chapitre « L'œuvre d'art et l'artiste », dans *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Editions Denoël, 1989, p. 197-204.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 199.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 120.

⁶⁷ Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, ed. cit., p. 187.

⁶⁸ Irina Mavrodin, *Mâna care scrie*, ed. cit., p. 18.

“La main gauche, celle qui est à côté du cœur, est le siège de l’affectivité, de l’imagination, du songe, de l’ensemble des fantasmes et des visions de l’irrationnel. Elle est la source inépuisée de l’Œuvre, la vie éternelle de celle-ci. La main droite est la main rationnelle, celle d’un raisonnement pur et droit dont l’Œuvre a absolument besoin, à condition qu’elle soit bien proportionnée. Portée par la main gauche depuis les plus insoupçonnées contrées, l’incalculable matière risque d’être perdue à travers la main droite.”

⁶⁹ Eugène Ionesco, *Le blanc et le noir*, ed. cit., p. 46.

⁷⁰ *Ibid.*, *Notes et contre-notes*, ed. cit., p. 175-176.

⁷¹ *Ibid.*, p. 173.

⁷² *Ibid.*, p. 187. Voici la réponse complète de Ionesco:

“Je me suis aperçu finalement que je ne voulais pas vraiment faire de l’anti-théâtre, mais du théâtre. J’espère avoir retrouvé, intuitivement, en moi-même, les schèmes mentaux permanents du théâtre. Finalement je suis pour le classicisme: c’est cela, *l’avant-garde*; découverte d’archétypes oubliés, immuables, renouvelés dans l’expression: tout vrai créateur est classique...”

⁷³ *Ibid.*, p. 187.

⁷⁴ *Ibid.*, *Journal en miettes*, ed. cit., p. 144.

⁷⁵ Albert Camus, « La création sans lendemain » dans *Essais*, Editions de la Pléiade, p. 188.

⁷⁶ Mircea Vulcănescu, *Dimensiunea românească a existenței*, (*La Dimension roumaine de l’existence*) « Chipuri spirituale românești – Pentru Eugen Ionescu » (« Portraits spirituels roumains – Pour Eugen Ionescu »), ed. cit., p. 171.

2. La Quête équivoque de la Providence

*A la fin tu es ce que tu es.
Que tu mettes des perruques avec de millions des boucles,
Que tu enfiles des chaussures interminables,
Tu ne resteras pas moins toujours ce que tu es.¹*

*În fiecare ateu zace, fără nicio îndoială, un aspirant
la divinitate.²*

*Dumnezeu este o disperare care începe unde sfârșesc
toate celelalte.³*

Intimement lié à la profondeur religieuse autour de laquelle avait été lancée une mystique « quête intermittente », Eugène Ionesco ne cesse de nous surprendre. Une problématique qui occupe une place essentielle dans la vie et dans l'œuvre du dramaturge – la religion – renforce le parallélisme de la double identité ionescienne. Sans doute l'aspect religieux reste-il ancré d'une façon déterminante dans chacune des deux existences qui partagent la vie de Ionesco. Le double parcours qui marque l'ensemble de l'existence et de l'œuvre ionescienne, avec ses deux œuvres immanentes – l'œuvre de jeunesse, profondément roumaine, et l'œuvre de maturité, profondément française, distinctes, malgré leur parfaite cohésion et leur indissoluble attache – traverse également l'intime communion que Ionesco partage avec la religion. Rivalité et harmonie s'identifieront dans un antagonisme mystique parfaitement accompli. L'aspect religieux dans l'œuvre de Ionesco passe avant même celui du mythe du père, thème essentiel ionescien et lien indiscutable avec le pays natal. La quête symbolique dans laquelle Ionesco s'est lancé est présente à chaque moment dans ses pièces de théâtre, mais également au long de ses journaux autobiographiques et, plus tard pendant sa vieillesse, dans son univers pictural.

Au début des années 1930, les jeunes intellectuels issus de la nouvelle vague littéraire, dépassent audacieusement les tranchées formées par les « anciens combattants », jugés trop archaïques, profondément ancrés dans les ruines d'une doctrine estimée trop conservatoire. Ces jeunes, partisans de la doctrine nihiliste fortement influencés par la personnalité charismatique du professeur de philosophie

Nae Ionescu, cherchent à s'approprier la frénésie mystique, indépendante de la croyance à laquelle elle appartenait.

Eugène Ionesco a déjà passé son baccalauréat et entame des études de lettres auprès de l'Université de Bucarest lorsqu'il s'approche, spirituellement, des idées innovatrices affichées par cette nouvelle vague d'écrivains. Fraîchement rentré des Indes Orientales, où il s'était lancé dans des amples recherches sur la religion et le mysticisme hindous, Mircea Eliade, le leader du regroupement intellectuel naissant, était amené à apporter une toute autre lumière sur les valeurs mystiques orientales, telles qu'elles étaient perçues en Roumanie. Ces nouvelles orientations spirituelles s'intégraient parfaitement dans l'esprit nihiliste arboré par les jeunes intellectuels, dont Ionesco faisait également partie avec son penchant affiché pour les mystiques. Au delà de l'approfondissement de type ascétique que chacun des jeunes intellectuels choisissait, le mysticisme était unanimement adopté en tant que « forme potentielle suprême de l'existence ».⁴ L'enseignement de Mircea Eliade entamait à cette époque une vaste entreprise centrée sur les religions orientales, faisant preuve d'un impressionnant appareil d'érudition et « d'académie ». Ses influences sur ses amis se poursuivent, sans équivoque, même au delà des années bucarestoises. A son arrivée à Paris, Eliade constatait dans son *Journal*, au fur et à mesure qu'il approfondissait l'entreprise qu'il consacrait à l'histoire des religions, « que l'homme n'est pas fait pour *la religion* (au sens plénier et noble du terme) ». Ses révélations approchent en profondeur les révélations cioraniennes et ionesciennes, notamment lorsqu'il conclut que « l'homme ne se souvient de *Dieu* que lorsqu'il a acquis la conviction qu'aucune de ces forces sacrées ne peut l'aider », ou qu'« on n'arrive à Dieu que par désespoir, même dans les monde archaïques ».⁵

Jeune, Ionesco se mit à lire les mystiques orientaux qui le fascinent et lui donnent une dimension religieuse différente des acquis orthodoxes et catholiques auxquels il s'était confronté. A cet égard, Ionesco manifeste un premier rapprochement spirituel de son jeune ami Emil Cioran, le futur « philosophe de la désespérance » et l'adepte convaincu d'un nihilisme mordant. Dès leur jeunesse, les deux jeunes écrivains révèlent une volupté libératrice à travers les mystiques orientaux. Par ailleurs, Ionesco s'est toujours montré attiré par la philosophie bouddhiste orientale, par la voie mystique qui mène l'esprit à toucher l'essentiel, après avoir « fait le vide ». Questionné sur cette approche du mysticisme bouddhiste manifesté dans sa jeunesse roumaine, Ionesco déclarait: « les bouddhistes zen

m'intéressaient, justement parce qu'ils se laissent aller; ils essayent tout simplement d'arriver à prendre conscience que nous vivons dans l'illusion et qu'il y a quelque chose derrière l'illusion; quelque chose d'innommable; Dieu est innommable: on ne peut pas parler de lui, nous savons cela depuis longtemps ». ⁶

Il est essentiel de préciser que malgré ses premiers « pas chrétiens » effectués dans la religion catholique en France, Ionesco s'identifie du reste comme étant éminemment tributaire de la religion orthodoxe, dont il avait fait une première expérience lors de son retour en Roumanie, à l'âge de treize ans. Par ailleurs, même plus tard, Ionesco restera fidèle aux croyances byzantines et aux préceptes religieux traditionnels orthodoxes, sans doute poussé à décliner l'approche catholique que les milieux occidentaux mettaient en accord avec un esprit purement gauchiste, que la dramaturge désapprouvait viscéralement. L'apparition de la lumière dans le cadre édénique de l'enfance passée à La Chapelle-Anthenaise se reproduit de nouveau en Roumanie, à un âge proche de la maturité, cette lumière – symbole du paradis de l'enfance – restant comme une source mystique recherchée à travers l'univers pictural, théâtral et romanesque, dans *Le Solitaire* et le jardin inondé de lumière à la fin du roman. Ionesco revient sur cette expérience faite dans son adolescence roumaine, à chaque fois qu'il est questionné sur l'existence et sur la croyance divine. Cette illumination révèle une perception intensifiée par l'apparition de la lumière, seule véritable transposition avec « le Divin ». Nous revenons sur l'expérience ionescienne, telle que le dramaturge l'évoque à Christian Chabanis:

“Il m'est arrivé d'avoir des moments de certitude. J'ai vécu une expérience à ce sujet. J'avais dix-sept ans, je me promenais un jour dans une ville de province, au mois de juin, le matin. Tout à coup, le monde m'a paru transfiguré, de telle façon que j'étais pris d'une joie débordante et que je me disais: maintenant, quoiqu'il arrive, je sais. Et je me souviendrai toujours de ce moment-là. Ainsi, je ne serai plus jamais entièrement désespéré. Je ne puis vous raconter ce que c'était parce que c'est vraiment irracontable. Il y avait comme un changement dans l'aspect de la ville même, du monde, des gens. Le ciel me semblait plus près, presque palpable. Je ne peux dire qu'intensité, densité, présence, lumière. C'est avec ces mots-là que l'on peut plus ou moins définir. Mais il n'y a pas de définition possible. En tout cas, je me disais à ce moment-là, que j'étais sûr. Si l'on m'avait demandé: sûr de quoi? Je n'aurais pu le dire. J'étais rempli par une certitude, et je me suis dit que je ne serais plus jamais malheureux, que dans les pires moments je me souviendrais de cet instant.”⁷

Inlassablement inscrite dans une direction politique dans l'unique but de gagner la confiance des masses pendant l'effervescence de la période de l'entre-deux-guerres, la religion – cet « opium du peuple », comme Marx la qualifiait – est un outil de prosélytisme et d'influence que les régimes politiques roumains ont toujours su s'approprier. S'appuyant sur la forte orientation religieuse orthodoxe des Roumains, le Mouvement Légionnaire avait bénéficié d'une popularité grandissante à l'époque où Ionesco était « roumain ». Par ailleurs, la politisation de la religion orthodoxe, comme Matei Călinescu le constate également dans son essai portant sur la double identité ionescienne⁸, est une source inépuisable dans la genèse de certaines pièces de théâtre qui mettent en scène des personnages dérisoires, déambulant dans les mêmes rites découlant de la propagande pseudo mystique. Si dans une acception générale le pays du père est rejeté, le plan religieux reste la partie la moins douloureuse de l'expérience roumaine, Ionesco partageant ce mysticisme orthodoxe acquis dans sa jeunesse roumaine jusqu'à la fin de sa vie!

L'une des roues principales du « mécanisme roumain » dans les milieux de l'exil roumain à Paris, Sanda Stolojan figure parmi les partisans militants pour la défense et le respect des droits de l'homme dans son pays d'origine. Elle est restée très proche du couple Ionesco mais aussi de la figure de Cioran, qu'elle a amplement traduit en roumain et en français. Son témoignage concernant le penchant religieux de Ionesco et ses prises de position religieuses est particulièrement intéressant, puisqu'elle « traverse » un demi siècle parisien aux côtés d'Eugène Ionesco et d'Emil Cioran. Dans son journal puisé « au balcon de l'exil roumain », elle note: « Ionesco connaît parfaitement l'histoire de la Roumanie politique de l'époque. [...] Au fond, il est comme Cioran, rien ne l'amuse comme les manigances roumaines. Il a répudié la Roumanie, mais il est resté attaché à un certain passé qui revient pour ainsi dire “par la porte arrière”. Sa nature est roumaine et orthodoxe ».⁹

La « quête intermittente » qui travaille l'esprit ionescien a comme premier but la même démarche gnostique de Saint Augustin: s'interroger et comprendre où est le début. Invoquer Dieu afin de Le connaître mène à d'autres questions: L'invoquer ou Le louer? Le vagabondage mystique ionescien, poursuivi dans une coutume hagiographique, approfondit l'approche divine sans pour autant arriver à la finalité recherchée. La ligne religieuse dans laquelle il s'inscrit est issue de la tradition catholique qu'il suit en France. L'oscillation franco-roumaine aura des répercussions inhérentes à la religion et à la « quête intermittente » de Dieu:

“Baptisé orthodoxe, venu en France à bas âge, il fréquenta le catéchisme et reçut une éducation religieuse catholique. Mais, revenu à treize ans en Roumanie, il reçut là-bas une formation orthodoxe. C’est à dire que sa formation spirituelle d’adolescent et de jeune adulte s’est faite dans la tradition byzantine. Toute sa vie il pratiquera, indifféremment, la religion catholique ou orthodoxe mais après le concile de Vatican II, la modernisation, l’aggiornamento, excessif selon lui, de l’Eglise catholique le rapprocheront de l’orthodoxie.”¹⁰

Après le catéchisme pratiqué dans son enfance française, et les moments de la première confession, le jeune Ionesco manifeste une attirance plus prononcée pour l’orthodoxie, malgré ses attitudes réfractaires à l’égard du pays du père, la religion orthodoxe étant largement répandue dans cette partie orientale de l’Europe, la Roumanie – oasis de latinité baignée dans une enclave slave. Cette attirance suit une légère influence immanente à la jeunesse bucarestoise, intense période de rébellion intérieure.

Quelques incursions religieuses à travers son œuvre sont facilement repérables. L’élévation et l’écroulement de « Choubert », dans *Victimes du Devoir*, rappelle celle du héros dans le *Solitaire*, reprise du sentiment d’abandon, d’effondrement, dont Ionesco fait l’expérience à un âge plus mûr, toujours dans sa jeunesse roumaine. Il reprend cette expérience dans la même tentative de donner une réponse à la question posée par Chabanis: « J’ai tenté, vers la trentaine, de vivre d’une façon tout à fait religieuse, et plus que cela, même, de me livrer à des jeûnes, des prières, de me tenir le plus près possible de Dieu, c’est-à-dire de ses Eglises. Je crois que je suis allé assez loin ; ou assez haut. Mais pas assez, puisqu’à un moment donné, j’ai senti une sorte de regret énorme pour le monde terrestre, pour la façon terrestre de vivre. J’avais l’impression que vraiment j’abandonnais ce monde. Puis le regret a été si grand que j’ai d’abord oscillé entre lui et la volonté d’abandonner le monde, jusqu’au moment où le regret a été le plus fort. J’ai vraiment eu alors l’impression d’une chute ». ¹¹ Cette chute vertigineuse pénètre le quotidien. Elle se métamorphose en obsession et, progressivement, en désir inassouvi. Ionesco poursuit sa chute, qui le poursuit, à son tour, dans une quête démesurée aboutissant à un excès généralisé, puisque « depuis ce moment-là, je peux dire que j’ai abandonné le ciel, et j’ai l’impression que le ciel m’a abandonné. Je me suis de plus en plus enfoncé dans la vie: avide, vorace. Plus je vieilliss, plus j’ai une envie folle de vivre, une gourmandise

énorme, une sensualité: le vin, la « vie », qui est le contraire de la « vraie vie », la gloire intellectuelle, tout cela. Et je sens qu'à l'origine de tous ces désirs énormes, il y a, comme première cause, ma première faute, c'est-à-dire ma chute personnelle. Tous ces désirs qui veulent être comblés, ce sont comme des choses qui doivent remplacer ce que j'ai perdu, une fois, mais qui pourtant, je le sais, ne peuvent le remplacer. Et je suis de plus en plus vieillissant, plein de désir. [...] Je sais que j'ai fait fausse route, je le sais très bien, mais je ne le sais pas assez. Je ne le sais que d'une façon abstraite, intellectuelle, cérébrale ». ¹² Une question rhétorique, lancée qui dégage l'essence même de la condition absurde de l'homme devant sa création: « ou Dieu existe ou Dieu n'existe pas. Si Dieu existe, à quoi bon faire de la littérature ? Si Dieu n'existe pas, alors à quoi bon faire de la littérature? ». ¹³

C'est toujours dans les pages de cet essai tranchant datant des années de jeunesse roumaines – *NON* – que se trouve une des raisons expliquant la quête de la gloire littéraire, une gloire désirée avec autant d'ardeur. Le désir de la notoriété cache la défaite spirituelle éprouvée devant la recherche de « l'Être Suprême », une reconversion – comme dernière possibilité vers le salut divin. Ionesco révèle le besoin d'alterner le sacré et le profane:

“Le substitut de la mystique, de la religion, c'était la gloire littéraire: faire de la littérature, qu'on parle de moi. En même temps, ce n'est pas tellement impur, car il y avait aussi, dans ce besoin, celui de dire mon échec spirituel pour que d'autres s'en rendent compte, que d'autres le comprennent. Avec, pourtant, la soif de la notoriété.” ¹⁴

Comment interpréter cette absence abyssale de profondeur qui empêche l'accomplissement d'une fusion avec Dieu? Est-ce le refus d'accepter la mort comme condition immanente de l'existence, une impossibilité de s'identifier à Dieu? Le dramaturge ne cache pas son athéisme, mais fait tout de même preuve d'un intérêt obsessionnel à l'égard de la religion. Dans les pages d'un journal autobiographique, Ionesco écrit: « j'ai toujours essayé de croire en Dieu; pas assez naïf, pas assez subtil; certaine insuffisance métaphysique; mais je n'ai pas tout à fait coupé le ponts avec Dieu ». ¹⁵ Est-ce également le signe d'une accablante épreuve vers une velléité exprimée jusqu'au dernier souffle: « Dieu, faites que je croie en Vous! »? ¹⁶

Cherchant refuge dans l'orthodoxie byzantine et auprès du mysticisme bouddhiste, Ionesco appartient fondamentalement à une sorte d'humanisme athée.

Plongé dans un état latent d'émerveillement devant le mystère de l'univers, Ionesco ne cesse de « céder », soumis à la conviction du mal et à l'acceptation du « diable » en tant que réalité palpable et présence associée à la souffrance:

“Je crois au diable et je crois que la grande astuce du diable est de ne plus se manifester de cette façon, parce que si on croit au diable, on croit au Mal avec un grand M et on se défend. Maintenant, on ne se défend plus, puisqu'il n'existe plus. Je l'ai, cette sensation qu'il existe. Il m'est difficile de dire comment, et... de quelle façon ; mais je vois qui s'occupe très bien des affaires du monde. Je vois, je constate qu'il est incroyable que les révolutions pour la justice et pour la liberté se soient transformées en dictatures criminelles. Pourtant ces gens qui voulaient le bien étaient apparemment sincères ; mais comment se fait-il que cela aille mal?”¹⁷

Toute la vie de Ionesco ne porte-t-elle pas le signe d'une quête, de la quête suprême, de la « quête intermittente »? C'est autour de la même question que l'univers ionescien rôde, celle de l'existence providentielle. La « quête intermittente » est la quête de Dieu, mais aussi la quête du Sens dans un monde dominé par le Mal. Est-ce la quête de Dieu un premier pas vers la libération ? L'« à quoi bon » du *NON* n'est-il pas un consentement sur la superficialité dénoncée, sur l'approfondissement vers le futile, vers la futilité? Lorsqu'il associe « l'inutilité de faire la littérature » à l'existence ou la non existence de Dieu dans les pages de *NON*, Ionesco le fait sous les auspices de cette révélation expérimentée dans son enfance, développée à travers la note caustique du *NON*. Le doute plane d'une manière générale et même la libération par le suicide semble être frappée par la même vanité. Sous l'influence des convictions cioraniennes à l'égard du caractère purement théorique et thérapeutique apporté par l'idée du suicide, Ionesco semble être enveloppé dans la confusion: « je ne sais même pas si je peux me suicider ou plus exactement si le suicide a une quelconque efficacité; comment parler de libération par le suicide quand, en guise de punition, je me retrouve enfermé plus étroitement encore, au fond de la plus noire des prisons – ma tombe »?¹⁸

Le tendancier *NON* ne représente-il pas l'insignifiance de l'humanité devant l'immensité de la Providence, cet incessant l'« à quoi bon » qui pourrait être adapté à toute problématique, à tout processus créateur, à tout drame intérieur. Quelle est l'utilité de la littérature, du théâtre, de la critique quant nous sommes tous les porteurs

de la « petitesse » humaine, celle qui rend toute entreprise dérisoire? Tout n'est qu'une grande et incompréhensive anecdote. L'aphasie serait-elle une forme de refuge dans le gestuel ?

“Le chemin vers Dieu est certainement simple et direct à condition de ne pas être désorienté, à condition qu'on ne vous désorient pas. [...] Je le cherche dans mes égarements, à travers les mots, à travers tout un immense fatras d'objets, de noms, d'objets... Il est dans mon cœur. J'ai oublié le chemin même du cœur. Pour arriver à Dieu, il faut oublier Dieu, oublier qu'on le cherche? Il ne faut pas parler, il ne faut pas en parler.”¹⁹

Ce n'est certainement pas un hasard si le dernier journal de Ionesco, *La Quête Intermittente*, cette quête que Ionesco poursuit inlassablement et qui le poursuit, aboutit à une prière adressée à « Je Ne Sais Qui », « Jésus-Christ », épitaphe qui est inscrite sur sa pierre tombale. La « dégénérescence spirituelle » de la société, la constatation amère devant la disparition progressive de toute valeur sont les problématiques que Ionesco suggère à travers les personnages de *La Cantatrice chauve*, qui sont les victimes consentantes d'un malaise général. L'automatisme engendre l'ennui qui, à son tour, engendre la déchéance spirituelle d'une société qui ne cherche plus à suivre les « vraies valeurs » : « La Société, que dans une pièce comme *La Cantatrice chauve* je tente de décrire, est une Société parfaite, c'est-à-dire une Société où tous les problèmes d'administration, économiques, politiques sont résolus. C'est à partir de là que les problèmes fondamentaux peuvent surgir. La politique, c'est-à-dire les soucis, petits ou majeurs, pressants ou moins pressants, nous les cachait. Que peut-on faire à partir du moment où il n'y a plus les ennuis ? Quand il n'y a plus les ennuis c'est l'ennui qui vient. Mais il n'y a même pas l'ennui, c'est la dégénérescence spirituelle ».²⁰

Ionesco suit le chemin vers la Providence, qu'il n'a jamais réellement cessé de chercher, depuis les hauteurs d'une décrépitude qu'il n'a pas réussi à contourner. Son dernier journal prend la forme d'un compte-rendu final, une conclusion menée afin de faciliter l'accomplissement ultime, « les retrouvailles finales ». Les pages profondes du journal portent une charge de facture remarquablement intime, à travers lesquelles Ionesco se dévoile, « met son cœur à nu ». La recherche du « Sens » se perpétue à travers l'écriture qui devient le seul et unique dessein dans la tentative de retrouver Dieu. L'espoir dépasse les limites de la volonté dans cette tentative suprême de

poursuivre la lumière divine qui pourchasse comme un spectre les obsessions ionesciennes pour ne plus les quitter: « J'écris aussi (surtout) dans l'idée que peut-être ma déroute, mon désarroi d'homme désemparé, touchera le Seigneur. Rien ne Lui est impossible: il peut encore m'élever à Lui, nous élever à Lui. [...] Depuis quelques jours je n'ai plus écrit, c'est-à-dire je n'ai plus prié. Ecrire, c'est donc bien ma façon de prier. Est-elle bonne? Mauvaise? Efficace »?²¹

Confronté aux premières « apparitions divines » dans la religion orthodoxe – « je prie... même si je ne le fais pas tous les soirs; j'avais dix-huit ans en Roumanie, quand pour la première fois j'ai senti la présence divine »²² – Ionesco poursuit ses convictions à travers le même athéisme, avec une légère tendance humaniste plus tardivement, en France, sa terre d'accueil, mais tout en restant fidèle aux préceptes religieux orthodoxes. La bivalence linguistique alterne avec celle religieuse au fur et à mesure que l'esprit créateur s'envole à travers des « voyages initiatiques ». Ionesco parlait de ses incursions mystiques comme des voyages spirituels qui l'« ont mené et même malmené, de Roumanie en France et de la religion orthodoxe à la religion catholique ».²³

Cette obsession récurrente qui revient toujours, celle de « plaire » à Dieu, comme un accomplissement tacite d'une conscience éveillée. Comment envisager d'accéder à l'éternité sans avoir contenté Dieu? *La Quête Intermittente* pourrait être considérée, à cet égard, à part un enchaînement méditatif de prières, comme le dernier chemin, la voie finale vers une réconciliation avec soi-même. L'incessant « à quoi bon? » qui voltige la lucidité ionescienne, en brisant « l'utilité de l'inutile et l'inutilité de l'utile » trouve son point de chute final dans la spiritualité. Dans un enchaînement de prières qui réunissent des lamentations, des réjouissances, des repentirs, Ionesco cherche l'harmonie céleste, le rapprochement de la Providence, dans une innocence qui dégage des notes légèrement puériles, semblables à celles de l'enfance, de la jouvence disparue et retrouvée:

“Avoir fait une seule action dont j'aurais pu être fier. Une seule œuvre qui aurait plu à Dieu. [...] Avoir répandu une seule action de spiritualité. Or, avoir plu à Dieu, une fois, dans cette longue vie inutile, car je ne l'ai consacrée qu'à ma propre gloire. [...] De nouveau, publicité pour ma méchante pièce de théâtre. J'ai oublié Dieu, le Sacré, le Mal, le Dieu, le réel dans l'irréel. Que Dieu m'aide, que je lise plus longtemps, plus attentivement. Que je sois bon. [...] Peut-être

Dieu le sait. Et moi pas. Peut-être, dans ce que j'ai écrit, j'ai aidé, j'ai peut-être tout de même fait plaisir à Dieu?? »²⁴

Chercher Dieu afin de trouver l'immortalité et ainsi l'éternité? Arrive-t-on à saisir l'éternité par l'immortalité? Tributaire à chaque seconde des ennuis d'une vieillesse pesante, Ionesco s'évade dans les pages de son dernier journal qui dépeint avec encore plus de vigueur la souffrance morale, physique, l'abominable d'un quotidien au bout duquel il n'y a que l'espoir de retrouver Dieu et l'éternité: « Éternité. Non pas Immortalité. Pas assez, l'Immortalité. »²⁵ La poursuite de l'immortalité afin de survivre c'est aussi « aimer Dieu au point de vouloir fondre en Lui. » Ayant parfaitement joué son rôle de bouffon métaphysique, Ionesco accomplit sa « mission de guignol », de « comique tragique », dans ce grand théâtre de marionnettes sur lequel Dieu veille. La littérature poursuit inconsciemment un dialogue que l'esprit a noué avec Dieu. Ce dialogue est renoué à travers la peinture, une évasion iconoclaste dans une antithèse chromatique, celle de la Sainte Marie avec Jésus centrée sur une autre opposition, celle du noir et du blanc. Le commentaire ionescien, légèrement naïf, se veut rassurant: « Plus tard si je peux, je ferai une Vierge Noire. Cela ne fait rien si Jésus est blanc, si Marie-Madeleine est blanche ainsi que la Mère de Marie ». ²⁶ Tout comme dans un monde enfantin, le désir d'objets se substitue à un désir d'infini qui révèle, dans une finalité dramatique, ses limites. Autour d'une autre opposition – celle entre le tellurique et le cosmique – se dévoile le rejet de l'un et l'attraction vers l'autre.

Dans sa démarche de recueils de propos autour de l'athéisme, Chabanis organise son enquête sur une structure quadruple – avec l'athéisme scientifique, politique, sociologique et l'humanisme athée. La voix ionescienne s'intègre ici parfaitement dans la direction spirituelle prise par le dramaturge: « nous désirons posséder tout; nous désirons beaucoup de choses, et dès que nous les avons, nous ne les aimons plus, nous découvrons qu'elles ne sont pas ce que nous attendons. Alors qui peut me mettre sur la voie? ». L'auteur dresse ensuite un bilan ouvert à l'égard de ses croyances, identifiées à des authentiques « moments lumineux »: « l'expérience lumineuse que j'ai vécue à dix-sept ans, qui s'est répétée avec moins de force à dix-neuf, aurait dû me suffire; vers trente ans quand j'ai voulu suivre, disons avec une certaine technique mystique, les voies spirituelles, je n'étais pas assez comblé, pas assez sûr, puisque j'ai mis en balance les deux choses, le ciel et la terre, et c'est la

terre qui m'a rappelé, qui m'a fait tomber. Donc je n'ai pas eu des moments de révélation suffisamment importants, et ce ne sont peut-être que quelques états prémystiques, de pré-grâce ».²⁷

Dans une de ses confidences faites lors de « l'illumination » reçue grâce à la redécouverte du monde pictural, Ionesco se dévoile entièrement dans une tonalité grave, battue, sûre. Ses paroles se substituent à celles de Cioran, dans la même expression du non croyant ayant la foi. Cette révélation divergente de la Providence ressort d'une vision ecclésiastique picturale, qui transpose Ionesco dans une autre dimension vis-à-vis de sa foi. La quête est poursuivie à travers les formes palpables des nuances: « Le Divin se cache au plus profond de nous-mêmes. Le Divin se cache bien entendu aussi dans l'au-delà du monde. Cet au-delà peut-être le plus profond du monde. [...] Il ne fait son apparition que lorsqu'on ne s'y attend pas, ou lorsqu'on ne s'y attend plus. Il est l'Inattendu, l'Inespéré, je veux dire Il est Celui, ou ce en quoi on est tenté de ne plus espérer, ne plus croire. On y croit, en fait, quand on ne sait même plus qu'on y croit. Peut-être, suis-je moi-même un incroyant plein de foi. La foi de la non foi, l'espérance du désespoir. Il est Celui que l'on croit avoir oublié et que l'on peut rencontrer au coin de la rue. Les moments de croyance réelle peuvent s'oublier comme s'oublie, au réveil, les rêves de la nuit. Il avait même quitté Jésus. En tout cas, peut-on affirmer qu'il existe? Il n'existe pas, Il est. Peut-être existe-t-Il aussi, de temps à autre, cela peut Lui arriver ».²⁸

La vérité que Ionesco recherche est introuvable à travers le langage, le théâtre. Pourtant, la force de la foi accompagne ce désir qui soulève en permanence les questions pour lesquelles les réponses sont encore loin. Les premières attirances religieuses vers l'orthodoxie, puisque les premières illuminations que Ionesco avait éprouvées nécessitaient un minimum de maturité intellectuelle, se manifestaient avec prépondérance lors de sa jeunesse roumaine. C'était également le mysticisme orthodoxe qui avait retenu son attention pendant ses premières lectures à caractère religieux. Pourrait-on admettre qu'il apercevait une certaine simplicité spirituelle dans les signes de la religion orthodoxe? La prière lui paraissait-elle, à ce moment-là, un moyen accessible de connivence entre les êtres?

“Je mets en doute la littérature, la parole, parce que je ne crois pas à la possibilité de trouver le chemin de la vérité. [...] Je suis attiré par ça, mais je n'ai jamais eu la force spirituelle d'aller dans un couvent, et c'était vraiment ce que j'avais désiré. Alors le vide métaphysique de toute littérature, je le condamne

dans mes toutes premières pièces. Je m'y pose deux questions fondamentales : « Dieu, pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien? », et : « Dieu, s'il y a tout de même quelque chose, pourquoi y a-t-il du mal plutôt que de bien? »²⁹

Une certaine approche du judaïsme identifie sa genèse dans la période roumaine où le contact avec cette religion était redoublé par une forte présence juive dans l'espace des Balkans. La première apparition aurait pu être favorisée par le sentiment fort d'antisémitisme dégagé par les contextes sociaux, politiques et culturels des années 1930, dans une Roumanie où le nationalisme écartait toutes les autres religions issues des minorités et conduisait les masses vers un antisémitisme pratiqué d'une manière prononcée et bien involontaire. A cet égard, Ionesco précise : « J'ai connu le judaïsme très tard. Il y avait bien une culture juive qui se manifestait au nord de la Bucovine, en Ukraine, en Pologne. C'était ce courant juif hassidim du XVIIIe et du XIXe siècle, avec ces fameux rabbins, ces juifs qui aimaient la danse, qui aimaient boire, qui se différenciaient des juifs orthodoxes et trop talmudiques. Ils étaient empreints de platonisme et de chrétienté, même sans le savoir. Ils ont joué un rôle très important dans mon histoire personnelle, mais, dans la mesure où ils étaient religieux, mais d'une religion apparentée aux autres religions, au christianisme, par exemple ».³⁰

Victimes du devoir, s'inscrit comme la même quête menée sur lui-même, vers la foi, « le thème de la montée qui est une tentative spirituelle »³¹. Il y a bien évidemment toutes les questions existentielles sur la condition de l'homme, sur la place occupée dans l'univers, sur la problématique religieuse, mais aussi une tentative de monter « vers Dieux, vers les Cieux », comme reprise d'une velléité non accomplie, celle de revêtir les vêtements monacaux. Les derniers articles que Ionesco signe, essentiellement dans le journal « Le Figaro », portent la marque de la même « quête intermittente » dans laquelle il s'est lancé depuis son enfance. Une quête spirituelle de la profondeur mystique dans laquelle Ionesco avait plongé, sous les illuminations orthodoxes de sa jeunesse. Par ailleurs, lors de ses funérailles, l'office avait été tenu dans le rite orthodoxe, selon le souhait du dramaturge, bien que la messe ait été prononcée à la fois en français et en roumain. C'était toujours Rodica Ionesco qui avait insisté auprès de Simone Boué, la compagne de Cioran, pour que celle-ci accepte une messe orthodoxe pour l'ami de Ionesco de toute une vie, Emil Cioran, « le Roumain de Transylvanie », « le Parisien d'élection depuis trente ans »,

celui qui veillait, dans son pessimisme, aux angoisses ionesciennes. Cette dernière prière que Ionesco citait – « Mon Dieu, faites que je crois en Vous » –, ne résume-t-elle la quête spirituelle ionescienne, celle qui cherche une raison à l'existence?

L'une des premières créations ionesciennes qui datent des années 1950, *Les Chaises*, apporte un nouveau regard dans la dramaturgie moderne sur le thème de l'universalité individuelle. La pièce, une « farce tragique », est construite autour d'une problématique personnelle qui a inlassablement travaillé Ionesco, l'universalité de l'homme. Avant d'être une farce tragique, *Les Chaises* reste un drame à fort caractère religieux qui s'inscrit dans la même ligne que l'intrigante « attente » beckettienne dans *En attendant Godot*. L'approche religieuse ionescienne se veut également être une incursion spirituelle dans le monde de l'au-delà, une façon différente d'aborder le thème de l'éternité, la seule à enlever sur la mort. L'allusion directe au couple biblique que Ionesco vise en mettant en scène deux vieux presque centenaires, reste sans équivoque, comme les nombreux renvois aux contrées édéniques à travers d'autres pièces et notamment son roman *Le Solitaire*.

Arpentant la problématique religieuse abordée dans la pièce ionescienne, Matei Călinescu identifie dans la figure de l'empereur guidant auquel sont soumis les deux personnages ionesciens, celle de la puissance divine, du « Pantocrator »³². Le critique analyse et place sous la suprématie religieuse la figure toute-puissante du divin dans une double acception, celle catholique et celle orthodoxe, les deux religions dominantes dans la vie de Ionesco. La figure divine incarnée par l'empereur reste placée sous le signe d'une autorité, bien qu'il y ait une légère alternance entre l'approche spirituelle et celle d'une autorité dans le sens général du terme. Ainsi, la figure divine, reste-elle associée à toute forme de domination, qu'il s'agisse de celle salvatrice ou bien encore celle autoritaire. Cette ambiguïté est toute particulière à l'entreprise créatrice ionescienne qui laisse planer autour du lecteur une onde d'obscurité qui ouvre l'esprit à l'ascèse et laisse la place libre à l'interprétation.

Dans la religion orthodoxe, l'approche spirituelle du Saint Esprit s'appuie sur une permanente rédemption. Ionesco s'est toujours déclaré chrétien orthodoxe, même après qu'il se soit définitivement fixé en France. Sans doute partageait-il la même religion que sa femme, Rodica. En ce qui concerne cette dernière elle reste encore plus attachée au pays. Elle avait quitté la Roumanie essentiellement pour suivre le jeune rebelle Ionesco rencontré en là-bas. Ionesco adoptait ouvertement l'ambivalence du culte orthodoxe, fondé sur la puissance de la parole et de l'image

représentée par l'icône. Se sentait-il plus proche de la parole ou de l'image sainte, telle que l'icône orthodoxe la présente? Ce qui reste sans équivoque, surtout dans la peinture vers laquelle il s'oriente plutôt vers la fin de sa vie, est une certaine domination iconoclaste. Nous retrouvons une forte influence dans ses lithographies, où l'image du Christ est abondamment représentée. Il faut préciser que dans la religion orthodoxe la place occupée par l'image est primordiale. L'icône devient l'un des symboles de l'art chrétien, Dieu étant représenté sous sa forme humaine par le Christ. Le culte de la mort occupe également une place essentielle dans la religion orthodoxe, et notamment dans la société roumaine. Des réminiscences provenant d'un folklore riche se mélangent avec des rituels et des conceptions magiques qui relèvent d'un fort attachement des Roumains aux superstitions. Ainsi la prière est-elle primordiale dans la prolongation de la vie vers le monde de l'au-delà. Le repos de l'âme et son confort dans « l'existence d'après la mort » est primordial.

La problématique religieuse est entièrement fondée sur l'interrogation, résultat direct d'un doute semé par l'existence du « Mal ». Ce « Mal » à caractère méphistophélique découle du même monde voué à la perte, où l'homme a perdu sa condition spirituelle. Les personnages ionesciens sont des êtres sans spiritualité qui « acceptent le jeu de Dieu » mais qui finissent par être condamnés à accepter « le jeu du diable », à « participer au démonisme ». La volonté de « comprendre » dérive de l'antagonisme qui oppose les deux mondes: celui réel et celui divin, de cette « coupure » dont Ionesco parle et qui le pousse à se poser les mêmes questions résumées par cette « quête finale » désespérée – « Mon Dieu, faites que je crois en Vous »!

Dans le journal à titre emblématique – *Un Homme en question* – Ionesco résume cette incompréhension du monde par les mêmes questions qu'il pose, qu'il se pose inlassablement: « ...le premier reproche que nous pourrions faire au Créateur, c'est bien celui-ci: pourquoi ne comprenons-nous pas? Pourquoi nous obliger à accepter ce jeu?... Pourquoi sommes-nous faits pour ne pas comprendre? »³³

Si nous insistons sur ses premières expériences religieuses c'est suite à leur impact définitif sur l'esprit ionescien. Evoquées à chaque fois que le dramaturge est interrogé sur ses croyances, elles ne cessent de garder dans le temps la même profusion. La lumière demeure comme source génératrice divine; Ionesco reprend son expérience illuminée pendant la jeunesse roumaine, car c'était à une époque où il approfondissait son approche avec le mysticisme orthodoxe. Est-ce une apparition

céleste? Est-ce l'illumination tant attendue? L'intensité du moment est décrite dans toute sa force: « c'était quand j'avais dix-sept ou dix-huit ans, je me promenais dans une ville de province, vers midi, au mois de juin; et, tout d'un coup, j'ai ressenti une présence, et j'ai senti, ou j'ai cru sentir à ce moment-là que Quelqu'un [sic] me tenait dans sa main, que nous n'étions pas perdus ». ³⁴

L'humanité est imaginée, dans une mise en scène purement satirique découlant d'une profonde autodérision, comme « une grande farce » divine, jouée par des comédiens à visage humain, des hommes « à la fois absurdes, idiots et géniaux ». C'est la porte d'entrée dans « le jeu de Dieu » et dans l'engrenage providentiel, la clef du mystère ralliant l'existence à la non existence. C'est sans doute ce qui détermine Ionesco à affirmer qu'« il m'est plus facile de croire que Dieu est, plutôt qu'il n'est pas ». ³⁵ Si pour Ionesco les comédiens jouent le jeu de cette farce dont seul Dieu est responsable, le même jeu est imaginé à travers l'inanimé, représenté par des objets qui prennent vie sur la toile d'un Miró. La communion divine est accomplie à travers les multiples dimensions de l'art. La peinture, bien que placée sous un angle purement ludique, échappatoire, poursuit la quête intermittente à travers la dimension prophétique que Ionesco donne à son univers pictural. L'approche prophétique ionescienne se ressource dans la vision – cette même vision qui correspond également à l'illumination dont Ionesco fait l'expérience dans sa jeunesse. La confession orthodoxe ionescienne ressort de nouveau, amplement, dans ses évasions picturales. Ses révélations spirituelles de la jeunesse roumaine n'ont pas cessé d'être approfondies dans les dogmes qui suivent les préceptes de la « Sainte Trinité » – Père-Fils-Esprit. La quête ionescienne est avant tout la prolongation de l'illumination expérimentée dans le passé. L'image emblématique du Père, le créateur suprême, reste placée sous un doute général, tandis que celle du Fils semble coïncider avec celle du réformateur de l'image du premier homme tombé dans le péché après avoir été tenté par le fruit interdit. Par ailleurs, la crucifixion retient à plusieurs reprises l'attention ionescienne centrée sur la rédemption. L'image qui correspond à l'Esprit-Saint, est celle de la liberté, à laquelle il est attaché. C'est dans cette dernière que l'esprit passe d'une attitude de servitude à une attitude exprimant la liberté totale, la foi intérieure dominant celle imposée par les préceptes extérieurs.

Ionesco, à l'instar de son ami Cioran, reste profondément attaché à la religion, bien qu'il montre son athéisme dès sa jeunesse. Orthodoxe ou catholique, sa nature religieuse dépasse le cadre spirituel identitaire. Ses années bucarestoises s'inscrivent

et restent cependant déterminantes dans ses « choix » religieux, tout au long de son « intermittente » quête et de sa « relation » avec la providence. Sa vie entière porte la trace de sa tentative désespérée de rentrer en communion avec Dieu. L'épithaphe gravée sur sa tombe, pourrait, à elle seule, résumer cette existence placée sous le signe de la religion: « Prier le Je Ne Sais Qui. J'espère: Jesus-Christ ? ».

-
- ¹ Goethe, *Faust*, Editions Flammarion, 1999, dans la traduction de Gerard de Nerval, p. 35.
- ² Nicolae Iorga, historien et écrivain roumain, *Pensées*, 1911.
- “En chaque athée, il y a, sans aucun doute, un candidat à la divinité.”
- ³ Emil Cioran, *Des larmes et des saints*, Editions Humanitas, Bucarest 2006, p. 23. « Dieu est un désespoir qui commence là où finissent tous les autres ».
- ⁴ Ovid.S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, (La littérature roumaine pendant l’entre-deux-guerres), vol. I, Editura Minerva, Bucuresti, 1972, p. 107.
- ⁵ Mircea Eliade, *Fragments d’un Journal I, 1945-1969*, traduit du roumain par Luc Badesco, ed. cit., p. 19-20. Les citations renvoient à une note datée le 22 janvier 1946, à Paris.
- ⁶ Eugène Ionesco répond à la question posée par Christian Chabanis, *Dieu Existe-t-il ? Non, répondent....*, Librairie Arthème fayard, 1973, p. 331.
- ⁷ *Ibid.*, p. 334.
- ⁸ Voir le chapitre « L’avant-gardisme de Ionesco, une révolte contre l’identité roumaine? » dans Matei Călinescu, *Eugen Ionescu/Eugène Ionesco, recherches identitaires*, ed. cit., p. 37-40.
- ⁹ Sanda Stolojan dans *Au balcon de l’exil roumain à Paris*, ed. cit., p. 94-95.
- ¹⁰ Marie-France Ionesco, ed. cit., p. 76.
- ¹¹ Eugène Ionesco questionné par Christian Chabanis, dans ed. cit., p. 335.
- ¹² *Ibid.*, p. 336.
- ¹³ Eugène Ionesco dans *NON*, ed. cit., p. 274.
- ¹⁴ Eugène Ionesco dans *Dieu Existe-t-il ? Non, répondent....*, ed. cit., p. 337.
- ¹⁵ *Ibid.*, *Présent passé Passé présent*, ed. cit., p. 59.
- ¹⁶ Pensée exprimée dans un des derniers articles que Ionesco a signés.
- ¹⁷ Eugène Ionesco, *Un homme en question*, ed. cit., p. 18.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 274.
- ¹⁹ *Ibid.*, *La Quête Intermittente*, ed. cit., p. 164.
- ²⁰ *Ibid.*, *Journal en miettes*, ed. cit., p. 49.
- ²¹ *Ibid.*, p. 150-152.
- ²² *Ibid.*, *Ionesco*, collectif, sous la direction de Noëlle Giret, Gallimard et Bibliothèque Nationale de France, 2009, p. 128.
- ²³ *Ibid.*, *Ionesco*, collectif, ed. cit., p. 130.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 150.
- ²⁵ *Ibid.*, p. 137.
- ²⁶ *Ibid.*, *Le blanc et le noir*, ed. cit., p. 15.
- ²⁷ *Ibid.*, dans *Dieu Existe-t-il ? Non, répondent....*, ed. cit., p. 337
- ²⁸ *Ibid.*, p. 20.
- ²⁹ Eugène Ionesco, dans l’entretien qu’il a eu avec Marie-Claude Hubert, publié dans *Ionesco*, par Marie-Claude Hubert, ed. cit., p. 258-259.
- ³⁰ *Ibid.*, p. 234.
- ³¹ *Ibid.*, p. 243.
- ³² Matei Călinescu, *Ionesco, recherches identitaires*, ed. cit., p. 154.
- ³³ Eugène Ionesco, *Un homme en question*, ed. cit., p. 19.
- ³⁴ *Ibid.*, p. 87.
- ³⁵ *Ibid.*, p. 196.

3. Confessions, libérations ou le refuge dans la peinture

*Et si quelques fois, sur les marches d'un palais, sur l'herbe verte d'un fossé, dans la solitude morne de votre chambre, vous vous réveillez, l'ivresse déjà diminuée ou disparue, demandez au vent, à la vague, à l'étoile, à l'oiseau, à l'horloge, à tout ce qui fuit, à tout ce qui gémit, à tout ce qui roule, à tout ce qui chante, à tout ce qui parle, demandez quelle heure il est; et le vent, la vague, l'étoile, l'oiseau, l'horloge, vous répondront: «Il est l'heure de s'enivrer! Pour n'être pas les esclaves martyrisés du Temps, enivrez-vous; enivrez-vous sans cesse! Du vin, de poésie, de vertu, à votre guise ».*¹

*La peinture est comme la poésie qu'on voit au lieu de l'entendre, la poésie une peinture qu'on entend au lieu de la voir.*²

*Toute œuvre d'art est l'enfant de son temps et, bien souvent, la mère de nos sentiments.*³

Au long de cette « incursion » à travers la peinture, nous avons comparé l'œuvre picturale ionescienne – à la fois profonde émanation onirique et descente échappatoire dans la mémoire affective – aux œuvres abstraites, cubistes et modernistes des peintres qui ont le plus marqué les évasions ionesciennes. Nous avons envisagé d'effectuer cette approche à travers la double identité du dramaturge, sa démarche picturale – d'une facture purement hédoniste et critique au début – transfigurant progressivement l'évasion spirituelle dans le monde des couleurs à travers un authentique moyen d'expression. Notre analyse suit principalement la valeur que Ionesco accorde tout d'abord à sa propre peinture, les analogies que nous avons expérimentées étant mises en relation avec les influences et les orientations artistiques manifestées par le dramaturge. Si ses peintures ne suscitent de l'intérêt que grâce à la notoriété du « dramaturge-peintre », ce qui nous intéresse réellement dépasse le cadre de l'exégèse orientée sur les évasions chromatiques et s'arrêtent sur la lien « peinture-introspection identitaire ».

Bien avant le théâtre, transcription d'une vie entière, libération d'une pesante et permanente angoisse, c'est dans la peinture que le lecteur ionescien découvre la vraie facette d'une infatigable « quête de soi-même », quête de l'enfance, quête d'un adulte vers l'univers de son enfance. Au final, les traces laissées avec candeur par un Ionesco en

quête des empreintes laissées par le passé, nous transposent d'une manière très inattendue dans le monde puéril de jadis, dans le paradis perdu de la Chapelle-Anthenaise.

L'innocence des dessins ionesciens dépasse l'apparence des images transposées. Quel est le reflet de l'enfance française, des années roumaines, dans le miroir d'une vieille femme paisible couronnée par tous les lauriers de la gloire? Une fausse perception de la réalité? Une convention tacite vers la gloire dans le destin accompli? Mais la gloire n'est-elle pas éphémère? Dans son évasion, l'esprit n'a-t-il pas besoin de sensibilité? En ce sens, rapportant sensibilité et réalité matérielle, Fernand Léger affirmait que « l'œuvre d'art reste pour les *sensibles* », puisque « c'est leur revanche sur les *intelligents* ». Pour lui, « il y a, entre l'artiste qui crée et l'amateur qui apprécie, un lien, une atmosphère qui est *inexplicable*, qui est le véhicule des grandes amitiés qui nous entourent ». Malheureusement, ce rapport semble être entouré par une autre convention tacite qui est inexplicable, car « c'est justement cette enveloppe assez mystérieuse qui permet la durée et l'admiration par les hommes d'autres générations »⁴.

Ce qui nous intéresse avant tout dans ce chapitre, consacré à une étape de la création ionescienne plus particulière, s'inscrit dans la continuité des recherches menées au cours de ce travail. Il s'agit du lien entre les deux œuvres ionesciennes, roumaine et française, et de la double identité ionescienne. Bien que Ionesco ne commence à peindre que vers la fin de sa vie, sa tentative d'évasion dans l'univers pictural n'est en réalité qu'une autre vision créatrice, une chute différente dans l'esthétique. Nous allons voir que la peinture commence à intéresser le jeune futur dramaturge dès ses débuts dans la critique littéraire roumaine, ses premiers pas en tant que critique d'art arpenteur, dans des chroniques pertinentes, la peinture de Van Gogh.

Le philosophe Mihai Șora, « fruit » issu de la même « nouvelle génération » intellectuelle, proche dans les années parisiennes du couple Ionesco et de Cioran, arpente les souvenirs afin de croquer un portrait ionescien passionné par la peinture, domaine dans lequel il avait « beaucoup de choses » à dire:

“Eugen, care era cu un interes de 360° pe zona culturii – până atunci scrisese de toate – printre altele era un foarte bun cronicar plastic. La toate expozițiile care s-au perindat atunci prin București exista câte o cronică superbă semnată de Eugen Ionescu. [...] El nu era doar cronicar plastic, toată viața lui a desenat, a pictat.”⁵.

De Slatina, sa ville natale en Roumanie, en passant par l'effervescent Paris, puis par la Chapelle-Anthenaise, par Bucarest, puis de nouveau par Paris pour y mettre un point final – puisque pour être écrivain « il faut rester à Paris », pour paraphraser Joan Miró qui était convaincu du fait que « pour être peintre il faut rester à Paris » – Ionesco s'ouvre par tous les moyens à la conquête de l'esthétique. Nourri par des impulsions oniriques et par des idolâtries passagères, largué dans un labyrinthe d'orientations mystiques et métaphysiques qui rappellent l'univers intérieur dans lequel baignait le héros « Dionis », personnage issu de la prose du poète roumain Mihai Eminescu, Ionesco expérimente des tentations esthétiques qui le propulsent au-delà de l'écriture et de la critique littéraire.

Prisonnier d'une versatilité artistique inhérente à cette époque d'exubérante jouvence, Ionesco manifeste une orientation artistique qu'il n'hésite pas à déployer dans les pages de sa première tentative roumaine critique et esthétique, *NON* et qui le détermine à se questionner sur le rapport « œuvre d'art-valeur esthétique »: « L'œuvre d'art peut-elle exister hors de toute valeur esthétique? Mais oui et comment donc! Je dirais même que la valeur esthétique est ce qui est le moins nécessaire à l'œuvre d'art ». ⁶ La relation que Ionesco entretient avec la peinture débute avec des chroniques d'art publiées dans les divers journaux littéraires roumains de la deuxième moitié des années 1930, quand il avait déjà percé l'ombre de l'anonymat. L'acide critique publiée dans les pages de *NON*, ainsi que de nombreuses autres critiques parues dans les magazines littéraires roumains de l'époque l'ont sorti de l'incognito qu'il allait tant rechercher à gagner plus tard. Bien qu'il montre une vive attraction pour la peinture, Ionesco n'a osé s'immiscer dans le monde des couleurs que tard, sous les encouragements d'un entourage avide d'un nouveau moyen d'expression.

Ionesco n'a jamais cessé de surprendre, d'abord de se surprendre, lui-même, ensuite de surprendre son public, ses acteurs, ses metteurs en scène, tous ceux qui interagissent avec son œuvre, avec son univers critique, cinématographique, théâtral. Le but du dramaturge reste le même: se libérer par tous les moyens, faire preuve d'une extériorisation délicate en utilisant autant de moyens d'expressions nécessaires, prôner à travers son théâtre la délivrance, puisque avant tout, « l'avant-garde c'est la liberté ». ⁷

La peinture, bien loin de la première approche purement thérapeutique, reste une formule d'expression à travers laquelle Ionesco nous met face à un *alter ego* caché, une autre facette de sa personnalité multiples. Les questions récurrentes qui tourmentent, secouent, et qui sont censées éclaircir une obscurité qui plane sur tant de controverses

intérieures, continuent leur pérégrination dans la psyché ionescienne. Les mots ont disparu. Vidés de leur substance, ils n'ont plus la même force de pénétration et se perdent dans un tourbillon de stérilité verbale. C'est à ce moment précis que le pinceau entame sa voie, perçant la netteté de la feuille, sa limpidité génératrice d'angoisse. La permanente angoisse ionescienne est répertoriée, avec amertume, pour la énième fois, par l'ancien leader de la « jeune génération », Mircea Eliade. L'historien des religions reste le confident du dramaturge, tout comme le « philosophe de la désespérance », Cioran., C'est autour de ce trio que ces roumains exilés se sont soudés et ont renforcé leur lien au delà de la camaraderie littéraire. Au début des années 1980, Eliade notait dans son journal, après une rencontre avec la famille Ionesco, le désarroi littéraire dans lequel le dramaturge avait sombré: « Eugène me semble déprimé, « angoissé » – et il le répète lui-même plusieurs fois par jour qu'il en est ainsi, qu'il n'a pas envie de travailler, qu'il ne peut même pas lire autre chose que quelques journaux. Il y a un mois, lorsque nous avons passé deux jours au Moulin, il allait beaucoup mieux. Je cherche à le consoler comme je peux (au fond, lui dis-je, il est un cyclothymique, comme tant d'autres, etc.) ». ⁸ Les premières traces ionesciennes en peinture se manifestent dans un cadre qui rappelle la plénitude du paradis de l'enfance, perdu et retrouvé. Retiré dans l'intimité du petit village de Saint-Gall, dans le *Heiterkeit* ⁹ suisse, loin de la foule frétilante parisienne, Ionesco jouit de la paix tant recherchée à Paris, incompatible avec la notoriété dont il est quotidiennement victime, abordé dans la rue par des silhouettes rongées par les désillusions ou bien par d'autres profils tout simplement tombés sous le charme de sa présence. Rien de tous les inconvénients d'une popularité autant recherchée, autant repoussée. Saint-Gall est le cadre parfait de la plénitude, et c'est ici qu'il plonge dans l'univers incomparable des couleurs, le seul qui lui semble en mesure de calmer ses angoisses, de donner une raison à son existence. Dans son dernier journal autobiographique, le dramaturge notait: « Il ne me reste donc encore pour exister que la peinture. Si je cessais de peindre, je serai totalement désespéré. Les couleurs, et rien encore que les couleurs, sont le seul langage que je puisse parler, les couleurs me disent quelques chose. Elles sont encore vivantes, tandis que les mots on perdu pour moi sens, valeur, toute expression. Les couleurs sont de ce monde, encore, pour moi; elles chantent, elles sont de ce monde et il me semble qu'elles me relient à l'Autre Monde. Je retrouve en elles ce que la parole a perdu. Elles sont la parole: le dessin oui, mais surtout la couleur est parole, langage, communication, vie, tout ce qui peut me relier au reste, à l'univers. Elle est ce qui me rattache à Lui, ce qui fait que je vis. Mais j'ai aussi une autre

peur, j'ai peur que les voix des couleurs ne s'épuisent, ne s'éteignent. Peur aussi de me répéter, donc, peur qu'elles ne me reviennent pas après avoir heurté le mur froid de la non-expression: car la répétition est mortelle, cliché mortel, non-invention, c'est-à-dire non vie, tarissement ».¹⁰

Nous pourrions considérer l'évasion picturale ionescienne comme une tentative d'échapper à l'angoisse éprouvée devant la page blanche, qui n'est qu'une prolongation du permanent sentiment d'angoisse éprouvé par le dramaturge. Dans son traité sur le concept de l'angoisse¹¹, Kierkegaard associe la peccabilité générée par le péché originel à cet état complexe, l'angoisse. Il identifie l'angoisse, cette « antipathie sympathisante », cette « sympathie antipathisante » à l'univers enfantin, sous la forme prodigieuse de la « quête d'aventure, de monstrueux, de mystère »¹². Chez Ionesco l'angoisse crée des mutations, elle devient exactement une source de dépendance due essentiellement à « l'inquiétude » que Kierkegaard identifie tout au long d'une enfance tourmentée. Ionesco notait souvent dans son journal « être la victime » d'un fort sentiment d'égoïsme, exacerbé avec l'âge, sentiment devenu synonyme avec l'angoisse connue pendant son enfance. Dans son « concept » sur l'angoisse, Kierkegaard notait que « cette angoisse appartient si essentiellement à l'enfant qu'il ne veut s'en passer; même si elle l'inquiète, elle l'enchanté pourtant par sa douce inquiétude. [...] L'angoisse ici a la même portée que la mélancolie à un stade bien ultérieur, où la liberté, après avoir parcouru les formes imparfaites de son histoire, doit se ressaisir jusqu'en son tréfonds ».¹³ Dans la trilogie « âme-corps-esprit »¹⁴ Kierkegaard conçoit l'homme comme « une synthèse d'âme et de corps » en direct rapport avec l'esprit, seul élément qui le différencie de l'état animal. L'angoisse que Ionesco commence à expérimenter dès son enfance française se traduit par une souffrance intérieure refoulée pleinement à travers des personnages et des scènes qui ne surprennent plus. L'angoisse entrave le sentiment de liberté que la main qui écrit procure à l'esprit.

Lorsqu'il consacre une bonne partie de son temps à la peinture, au milieu des années 1980, Ionesco ne fait que poursuivre le chemin sur lequel il s'était lancé à la fin des années 1960, lorsqu'il avait illustré lui-même les pages de ses *Découvertes*. Comme il consigne sous la forme d'une introduction au *Le Blanc et le noir*, le goût pour le dessin avait été éveillé par un couple d'amis suisses, qui l'avaient encouragé à reprendre la suite de ses ébauches. Nous allons détailler dans les pages suivantes les circonstances dans lesquelles Ionesco s'est retrouvé en Suisse afin de se consacrer à la peinture, grâce à l'un

de ses témoignage issus d'un dialogue avec Monica Lovinescu. Le dynamisme des couleurs, l'intensité du noir, le seul capable de faire frémir la pureté du blanc, ne font que perpétuer un essai d'évasion, d'écoulement métaphysique à travers les formes, les lignes, les couleurs. Les conflits intérieurs que Ionesco connaît s'apaisent et se substituent au conflit du noir et du blanc:

“C'est grâce à mes amis de Saint-Gall, Francesco Larese et Jürg Janett, que j'ai recommencé à dessiner. Dans *Les sentiers de la création* publiés à Genève par le grand éditeur qu'était Skira, en 1968 j'avais déjà, à sa demande, fait moi-même les illustrations de mon essai *Découvertes*. [...] Au bout de dix ans, mon expérience de '68 était oubliée. J'ai dû réapprendre tout ce que je m'étais appris, avec tant de mal. Je me le réapprends encore ou je tente de le faire.”¹⁵

Dans *Le blanc et le noir* domine une note générale qui approche celle d'un journal intime dans les pages duquel sont rassemblés des confessions, des jugements, des regards rétrospectifs. Les dessins regroupés évoquent des images enregistrées dans le cadre édénique de l'enfance ou encore, pour compenser avec le cadre repoussant du pays du père. Un certain paradoxe révèle l'écart entre la platitude des effigies représentées et leur signification mortifère. La présence palpable de la mort ressort à travers des « têtes grimaçantes qui représentent des êtres qui vont mourir », édulcorées par la présence candide des fleurs, dont l'apparition vient contraster avec celle des « têtes éphémères » qui présagent l'amoncellement des « pendus ». Et un souhait que l'artiste émet comme un cri de désespoir: « Maintenant, je voudrais bien savoir peindre: c'est vraiment la vie et la mort que j'essaye de représenter ».¹⁶

Les apparitions oniriques de l'image paternelle deviennent des hantises qui prolongent en quelque sorte celles connues dans la jeunesse roumaine. Ainsi, l'image du père est-elle retrouvée à travers plusieurs personnages qui rappellent, derrière leurs habits noirs austères, la figure paternelle qui était tout l'opposé de l'archétype du père. Concernant la permanente apparition du noir qui revêt de nombreux personnages, constatation que Marie-Claude Hubert avait faite et soumise à Ionesco, celui-ci répond: « C'est sans doute mon père toujours vêtu de noir, chapeau melon noir, pardessus noir. C'est comme ça qu'il était la plupart du temps. La dernière fois que je l'ai vu en rêve, il n'y a pas très longtemps, je lui ai demandé – comme autrefois je lui

demandais la permission de jouer aux billes – de me permettre de rester sur terre, de ne pas mourir encore ».¹⁷

Lorsque le lecteur parcourt les pages de ce manuel il est mis en garde sur l'évidente opposition « naissance-mort » dès la lecture du titre. Ionesco arpente l'enfance et l'adolescence à travers des visions révélatrices, comme la première esquisse qui reproduit une tête triangulaire centrale, entourée de trois autres. Est-ce « le chef, le maître, le dictateur, le tyran » ou tout simplement l'image de Bérenger, celle du père? La suite des hypothèses que Ionesco émet ne fait qu'accentuer cette étrange apparition qui renvoie à l'image du père: « que sont ces quatre têtes déformées, caricaturales qui l'entourent dans les quatre coins de la feuille? Ce sont ses adjoints, vraisemblablement ».¹⁸ Est-ce une autre mise en exergue du contraste « comique-tragique »? Le burlesque se confond avec des monstres – représentation puérile de la réalité tragique. Ionesco poursuit son acharnement contre l'obsédante image clownesque du roi imaginaire qui domine ses pièces, bien que souvent, ces caricatures soient des allusions directes à la figure du père. Les lithographies qui suivent tracent des figures absorbées par un style linéaire infantile qui s'accentue avec la progression des « couronnes » et l'amoncellement des symboles religieux. Nous observons une légère discontinuité artistique qui accompagne l'artiste dans son entreprise. La voix ionescienne est en concordance absolue avec les croquis tracés. Dans le texte qui précède la deuxième lithographie, Ionesco se questionne avec la même interrogation candide sur la finalité de l'œuvre. L'apparence des illustrations est dissipée par les précisions que l'auteur nous fait, qui viennent estomper la note générale puérile qui frappe chaque lithographie: « ce personnage est-ce un Roi? Ce qui entoure sa tête est-ce bien une couronne? Il m'a l'air bien triste et pourtant je l'ai dessiné dans la joie, ses conseillers l'entourent. Ce ne sont pas des conseillers comme les autres: leurs têtes sont des triangles dont la base large est en bas ».¹⁹

Ionesco continue l'alternance clair-obscur autour « des figures noires et blanches » qui gravitent « autour d'un monstre noir, aux dents blanches, à l'œil clair ». Sous une figuration apocalyptique qui pourrait être rapprochée à un délire onirique dalinien, surgit l'« arbre du mal » autour duquel se construit une véritable descente au purgatoire inondée de souvenirs obsessionnels mélangés à des symboles bibliques: « L'arbre du mal qui projette ses créatures. Sur la droite, en haut, un triangle, une figure qui tente de s'échapper. C'est vraisemblablement l'arbre ou le mât du mal, puisqu'à gauche, sur son siège, il y a un diable. A gauche, une figure triangulaire, avec

les tridents ou des fourches pour dents ou des langues de serpent, plus près de l'arbre, une figure diabolique triste, sévère. Mais à gauche de l'arbre, une tête rigolarde, une deuxième tête rigolarde, qui ressemble à ce pauvre idiot d'oncle Nicou. [Réminiscences visuelles bucarestoises de la deuxième famille du père?] Pourquoi cette tête triangulaire, un peu plus haut sur la gauche, est-elle si morose? »²⁰

Cet antagonisme chromatique est hypertrophié par le contraste entre le clair et l'obscur, vision kandinskyenne de la temporalité dans la peinture²¹. Associé à la pureté, à la chasteté, au silence qui précède la naissance, le blanc domine en profondeur les gouaches ionesciennes, comme une volonté de rejoindre un univers immaculé, pur, tandis que le noir, l'obscur, n'est autre que silence, celui qui suit le vécu, la mort. Ce contraste pourrait prolonger l'antagonisme avec l'alternance jour-nuit, l'opposition intrinsèque « lune-soleil », celle « cosmique-tellurique », « ciel-terre » ou dans une dimension purement anachronique, « passé-présent ».

La vision de Paul Klee s'inscrit également dans la même direction. Dans sa théorie de l'art moderne, Klee analyse le mouvement des couleurs et la fluctuation des contrastes dominée par celle qui oppose le noir et le blanc. La lumière apportée par la couleur blanche est temporisée par l'obscurité du noir dans le même rapport bipolaire où « il s'agit d'obtenir un mouvement visible de flux et de reflux et mettant aux prises le clair et l'obscur », tout ce processus impliquant « un recours énergique aux deux pôles ». Klee place cette opposition « noir-blanc » sous l'incidence d'une première dimension, la dimension tonale, donnée par une autre opposition, spatiale, celle « haut-bas », qu'elle identifie au principe même de « l'éclairement », la succession « jour-nuit ». Le contraste se prolonge dans une autre dimension, celle calorique, ou celle générée par la couleur qui étale un schéma horizontal, « gauche-droite ». Les rapports ainsi formés sont « droite et le soleil-chaueur », « gauche-froid ». Les deux pôles représentés par le noir et le blanc dans la sphère du spectre chromatique sont complétés par trois couleurs distinctes qui s'ajoutent aux deux premiers éléments fondamentaux afin de former « le canon de la tonalité »: bleu, jaune, rouge, les trois couleurs également prédominants dans l'art conceptuel initiatique de Ionesco. Les deux extrêmes chromatiques, « noir-blanc » sont seules capables de faire émerger une autre tonalité, le gris, « forme la plus restreinte d'un équilibre total », véritable « harmonie sans vie ».²²

Nous penchons vers une première analyse de la peinture ionescienne en passant par des « dérives poétiques » qui émanent des visions cubiste et abstraite, telles que

nous les présentent Joan Miró, Fernand Léger, Wassily Kandinsky ou encore Paul Klee. Ils transposent les similitudes autour du fond et de la forme à travers des analogies qui rapprochent la conception picturale ionescienne des conceptions imaginées par ces noms qui incarnent l'art moderne.

L'encre ionescienne semble donner des signes d'épuisement au début des années 1980, quand son activité théâtrale était déjà achevée depuis fort longtemps et ses publications journalistiques commencent à diminuer considérablement, se limitant à quelques simples entretiens épars accordés avec difficulté principalement en raison de multiples problèmes de santé. Restent les journaux intimes, comme témoins du quotidien.

S'interrogeant sur l'absence de fécondité artistique dans les dernières années de l'œuvre du sculpteur Constantin Brâncuși, après la création de sa *Colonne sans fin*, Mircea Eliade arrive à la conclusion suivante: « la disparition de la créativité d'un artiste est un phénomène aussi mystérieux que l'épiphanie de sa manifestation première; tantôt l'artiste s'abuse lui-même en ne cessant de se répéter ; mais parfois, arrivé à un certain âge, il cesse de créer et observe un certain mutisme absolu sur tout ce qui concerne son "laboratoire intérieur"». ²³

Les multiples chroniques ionesciennes sur les diverses questions qui retiennent l'actualité du monde diminuent considérablement, elles aussi. C'est alors que la « main qui écrit » se métamorphose en la « main qui peint », agent de l'esprit, don divin, la seule capable d'élever l'homme, de l'éloigner de sa condition primaire. Elle devient l'acteur principal dans le processus de création, elle réunit la quintessence des hasards. C'est ainsi que Irina Mavrodin révèle la puissance de la main créatrice à travers l'art:

“Mâna este un simbol al acțiunii care diferențiază: pe om, ca purtător al puterii active care este mâna divină, de animal. Ca agent al diferențierii, ea este inventatoare, creatoare, artista, invenția, creația, arta fiind prin excelență locuri de producere a diferenței (prin integrare de hazarduri).” ²⁴

Face au mutisme littéraire, Ionesco traversé une sorte de reconversion, d'accalmie, de transmutation d'une vive impulsion vers un paisible point de vue pictural. Une véritable renaissance se produit lors du retour vers l'intérieur de l'œuvre. Ce retour dans le temps est dominé par la même dualité, l'une bi chromique, adoucie l'autre frétilante, colorée. C'est dans les pages du *Journal en miettes* que Ionesco

transcrit l'enthousiasme manifesté devant l'idée d'écrire, depuis le dynamisme juvénile reflétant une évolution progressive, jusqu'aux crépuscules de l'écriture, emportée par l'inéluctable vieillesse: « Autrefois, autrefois il y a de cela bien longtemps, c'est avec une joie que je m'asseyais devant ma table pour écrire. Ensuite, ce ne fut qu'avec un certain plaisir. Plus tard, avec indifférence, par habitude et même avec une sorte d'ennui. Plus tard encore, alors que j'écrivais des dizaines de pages de journal consacrées aux conflits que j'avais avec mes anciens amis qui devenaient fascistes ou nazis ou « Gardes de Fer », plus tard encore, je me mettais devant ma table malgré une certaine répugnance. Aujourd'hui, l'idée que je dois écrire me remplit d'horreur, tout simplement. Aujourd'hui, lorsque je commence à écrire, se réveille en moi la conscience plus aiguë encore, plus insupportable du drame, du danger, de l'angoisse universelle et je voudrais fuir, me distraire, oublier.»²⁵

L'unique roman ionescien paru en 1973, indulgemment critiqué, est un retour sur soi avec tous les ingrédients d'un examen de conscience auquel l'auteur avait habitué son public. Jusque là, Ionesco semble être éternisé dans un monde théâtral où le début romanesque représente plus qu'une provocation sulfureuse pour un « franco-roumain » devenu rapidement le cible préféré d'une critique extrêmement aiguisée, sensible aux nombreuses prises de position et aux orientations politiques. L'apparition du *Solitaire* marque le début d'un déclin littéraire, caractérisé plutôt par des entretiens avec des critiques littéraires, par une vaste entreprise d'introspection matérialisée sous forme de journaux intimes et par une activité théâtrale moins abondante. Vers le début des années 1980, l'état de santé général de Ionesco se fragilise et il commence alors, à cette époque, à se diriger vers les villégiatures suisses. Un léger changement de vie et de rythme, une vraie cure, comme témoigne l'amie du couple Ionesco, Sanda Stolojan à une époque où l'Est de l'Europe, notamment la Roumanie, rentrait dans la pire période du régime communiste: « Eugène Ionesco ne boit plus que de l'eau et disparaît régulièrement en Suisse, à Saint-Gall, pour y peindre – car cet homme extraordinaire est aussi un peintre original, formé à l'école de sa propre fantaisie. Il travaille à Saint-Gall, dans un atelier avec d'autres peintres et graveurs ».²⁶

Une fois que le cadre vers une évasion spirituelle matérialisée à travers la peinture est créé, le dramaturge-peintre entame une nouvelle façon de s'exprimer. Les couleurs ne laissent aucune place à la digression. Elles sont censées représenter avec précision tout ce que le langage n'arrive pas à retracer. Un paradoxe propre à la vision ionescienne, qui vise à briser les conventions. Un véritable voyage à travers le monde

des couleurs et des formes commence alors : « Quand je peins, je tâche simplement de mettre des couleurs correspondant exactement à la ou aux couleurs que j'ai déjà peintes, pour constituer une structure vivable, possible, de couleurs ou de formes. En peinture, je ne m'éparpille pas. Ailleurs, je divague. Je philosophe comme au Café du Commerce ». ²⁷

Lorsque le langage n'arrive plus à libérer l'angoisse, à se substituer à la voix, l'intention constructrice tend vers une mise en valeur de la peinture. Elle devient synonyme d'une aphasie totale. Les entretiens que Monica Lovinescu poursuit avec Eugène Ionesco révèlent une sensibilité orientée vers certains peintres sans pour autant procéder à une analyse plus profonde de leur univers. Le refuge que Ionesco trouve dans la peinture n'est qu'une alternative ludique, en apparence, vers l'aphasie à laquelle, il s'identifie:

“Mi-a plăcut totdeauna să mă uit la tablouri. Și am făcut critici pentru tablouri, am făcut un studiu la televiziune despre Vermeer și alți pictori olandezi, am scris un eseu critic despre Brâncuși, am prezentat pe Miró și pe alții, dar nu eram în secretele lor. Și nu stiam și nici nu mă gândeam cum să fac ca să le pătrund secretele. Dar cum spuneam adineauri, am avut un gust pronunțat pentru pictură. Cu atât mai pronunțat pentru pictură fiindcă nu am cunoștință muzicală suficientă și muzica, oricât de paradoxal s-ar părea ce zic, e aproape de tăcere, e arta cea mai aproape de tăcere. Și pictura e și mai aproape de tăcere fiindcă este tăcerea însăși, dar nu totdeauna”. ²⁸

Dramaturge par excellence, Ionesco éprouve une véritable inappétence envers le théâtre, avec les mêmes paradoxes inhérents à son univers. Il fuit l'effroi que le théâtre éveille en lui et qu'il n'arrive plus à maîtriser, ni à travers le langage, ni à travers « le silence ». Lorsque le langage entrave la communication, son utilité devient nulle. De même, la peinture semble être difficilement compréhensible, à travers l'onde de mystère qui l'entoure et à laquelle l'esprit ionescien s'identifie; autrement dit une suite d'enchaînements de paradoxes et de similitudes qui plaisent tant à Ionesco:

“Este o mare angoasă când scriu, dar în același timp o mare liniște, nu știu cum se îmbină ele, dar există alăturate. O liniște mare, e o imensă bucurie să pui negrul alături de verde, verdele alături de roșu, negrul alături de verde sau alături de roșu și să vezi cum culorile astea nu se contopesc, se ajută, se susțin unele pe altele și pe urmă linie după linie se face o construcție și ca în piesele mele, care ies din vise și n-au la început structură, tabloul se structurează, parcă e structurat

deja înăuntru și apare, la sfârșit, ca o structură. Sau dacă nu apare ca o structură nu e bun. Dar de cele mai multe ori mi se pare că e bun”.²⁹

Les contrastes, les oppositions, les craintes qui travaillent Ionesco se ressentent non seulement dans la franchise et la candeur qui découlent de ses pièces et de ses journaux intimes, mais aussi dans l'apparente puérité de ses dessins ou lithographies, là où le processus créateur aboutit à des fins qui surprennent par la même angoisse et la même innocence. La main lancée dans une danse ludique avec la feuille poursuit dans le même esprit sa trace initiatique pour parachever l'inattendu. L'« anti-théâtre » du monde dramaturgique devient l'« anti-théâtre » du monde pictural. Ionesco rompt les pactes. La carence des règles se projette dans l'absence de convention comme dans une *tabula rasa* intégrale. La tentation amatrice prônée par le dilettantisme ionescien subit des mutations afin de s'enorgueillir dans une pure composition regorgeant de maturité. On retrouve la sincérité de ses journaux dans les aveux qu'il fait à sa fidèle amie d'une vie, Monica Lovinescu:

“În '68, Skira, editorul elvețian, a scos o serie de cărți, *Les Sentiers de la création*, [...] unde ruga pe mai mulți scriitori, foarte diverși, Barthes, Aragon, Elsa Triolet, [...], Butor, Picon, și alții, îi ruga să dea texte. Erau și pictori, pictorii își făceau singuri desenele, dar nouă scriitorilor ne-a cerut să alegem tablouri care să ilustreze textul pe care-l făceam. Și i-am zis nu, nu vreau să am tablouri care să le ilustreze, vreau să le illustrez eu însumi. Și Skira mi-a spus : încercă dacă vrei, dar n-ai sa poți. Și atunci am făcut desenele. Și i-au plăcut. Și nu i-au plăcut numai lui, i-au plăcut și lui Viera Da Silva care e o foarte bună pictoriță și a spus: Uite, faci unele lucruri pe care noi nu mai îndrăznim să le facem. Și aici s-a terminat desenul. Desenele acelea nu mai există decât imprimate foarte bine în culori în carte. Dar altminteri au dispărut fiindcă erau desenate sau pictate cu feutru și feutrul dispare la lumină. Așa că nu mai există decât în carte. Si în 1980 mi-a spus doctorul, eram într-o perioadă de depresiune. Depresiunea este astenie, necredință, lipsă de interes pentru lucrurile de aici și mi-a spus: păi tot ce ti se întâmplă, scrie-le. Domnule doctor, nu fac decât asta. Atunci desenează. Și am început să desenez și să pictez grație unor prieteni care stau în Elveția, locuiesc în Elveția într-un oraș pe care nu-l numesc ca să nu fiu asaltat, dar e un oraș din secolul 17, unde acest prieten are o galerie, și-un atelier. Și mi-a pus la dispoziție atelierul. Am început să lucrez, din joacă și pe urmă din ce în ce mai serios. La început jucându-mă, cum ți-am spus, ca în *La Cantatrice*

chauve, pe urmă din ce în ce mai profesional și mai angoasat. Și așa am reușit să fac 350 sau 400 de desene.³⁰

Sous la forme d'une thérapie qui intègre le même mutisme auquel nul artiste n'échappe, la peinture apparaît comme le premier pas effectué vers l'aphasie. C'est ainsi que Ionesco apprécie sa reconversion artistique et la confie à Marie-Claude Hubert: « Parce que j'en avais marre de la parole, marre des mots et j'avais besoin d'un art du silence. Et puis aussi, on raconte dans une image beaucoup plus que dans trois ou quatre pages d'un livre. C'est tellement synthétique, tellement ramassé. Il y a tant de choses. Essayez de décrire une image et vous verrez comme c'est long. [...]C'est ineffable. Comment raconter tout ça ? Il y a des choses, dans la peinture, qui sont une condensation de l'écriture et d'autres qui sont véritablement intraduisibles ». ³¹

Quelques thèmes qui constituent des hantises obsessionnelles comme l'envol, l'évasion, l'irruption du monde de Thanatos, l'omniprésence du mal, reprennent des thèmes classiques abordés dans la sculpture ou dans la peinture par d'autres artistes roumains, notamment Constantin Brâncuși. Le thème de l'envol est perçu comme le seul moyen d'évasion dans le monde de l'au-delà, dans le transcendantal. Une légère influence des religions orientales, notamment du bouddhisme – auquel Ionesco s'intéresse particulièrement – peut y être observée. L'« envol » délimite la frontière entre deux structures qui se rejettent, entre deux mondes opposés, entre toute relation cosmique antagonique. *Le Piéton de l'air*³², pièce souvent difficilement comprise, met en scène un voyage onirique transcendantal. Ionesco envisage la même mise en scène issue de son émerveillement, de « l'étonnement devant l'existence », sentiments exprimés, « tracés » au charbon et aux gouaches dans des lithographies et des peintures aussi figuratifs qu'énigmatiques. Si le voyage onirique dramatique exprime d'une manière plus évidente la conscience de l'écrivain, ses dessins expriment avec une intensité ineffable la propagation du mal, de la souffrance, autour d'une plaie qui ne fait que s'agrandir. De nouveau, les réminiscences d'une jeunesse, de la figure du père, d'un vécu trop intense et blessant se libèrent.

Certes, les évasions picturales de Ionesco intéressent la critique dans la mesure où le dramaturge a acquis une notoriété. L'exégèse de son œuvre dramatique se prolonge dans l'œuvre picturale, introspection divergente dans la même réalité consciente. Ionesco expose ses gouaches, ses croquis et ses lithographies dans

plusieurs villes européennes où le succès théâtral du dramaturge n'a cessé de progresser. Les portes vers l'univers de la peinture s'ouvrent, pour ainsi dire, d'une manière naturelle, pour cet artiste qui aborde tous les moyens d'expressions nécessaires à libérer la main, « la main qui peint, la main qui écrit »:

“A avut și o expoziție de cultură în fața în care se impuse ca scriitor și deci își putea permite să facă expoziții plastice în calitate de scriitor de faimă mondială. Atunci interesa poate. Dacă nu ar fi ajuns la nivelul acestei faime mondiale, nu ar fi găsit expozanți dispuși să îi adăpostească expozițiile. Dar în calitate de autor dramatic faimos Eugène Ionesco, a putut găsi și galerii de tipul acesta la Paris, unde a deschis câteva expoziții.”³³

Nous avons opposé aux élucubrations picturales ionesciennes, qui témoignent d'une agonie avancée sur le vécu, les désirs littéraires exprimées dans une façon très virulente, propre à son style de début. Si, dans une acception purement artistique, les formes que Ionesco laisse sur le papier blanc, en partant d'un point fixe, expriment puérilement et d'une manière très ludique l'inexprimable – tout ce que la plume n'arrive plus à exprimer, alors la critique sanguinaire affichée dans *NON* est dictée par le ton le plus négativiste que le jeune débutant éprouvait à une époque bien lointaine: « Je ne fais de la critique littéraire que parce que je n'ai rien d'autre à faire. Je ne me sens pas plus engagé parce ce que je suis en train d'écrire que par ce que j'écrivais aujourd'hui. Je fais de la critique, généralement négative, parce qu'il est évident que j'ai l'esprit mal tourné, mais aussi pour le plaisir de faire bisquer le monde, pour éprouver ma virtuosité dans l'art de la contradiction, pour rire et pour faire plaisir aux rivaux de l'auteur, à ceux qui l'envient, le jalouent et à la belle qu'il vient de plaquer ». ³⁴

L'entreprise artistique suit l'entreprise dramatique. De la même manière, le créateur se propose de briser les conventions tout en faisant usage de ses parties constituantes, ou bien de déconstruire d'une façon derridienne afin de reconstruire et d'obtenir « autre chose ». Nous retrouvons la même essence ionescienne du *NON* dans la forme abstraite, souvent juvénile, des ses formes peintes: « Faire de l'art, par exemple, implique que l'on se soumette à des conventions préétablies. Tout se jouant en circuit fermé où tournent sans cesse les mêmes éléments, les mêmes matériaux, les mêmes paysages, innover ne signifie ni briser, ni élargir – car alors ce ne serait plus faire de l'art – mais tout simplement trouver un nouvel agencement pour les mêmes

éléments. Innover, c'est aussi, éventuellement, réduire l'unicité par l'uniformisation et la contrainte dans le respect des conventions ».³⁵

Le monde pictural auquel Ionesco donne vie à travers la gouache vient innocenter le ton sévère et sérieux de la figure autoritaire du père qui était en permanence en conflit avec les préoccupations littéraires et artistiques montrées par le fils. Parti à la rencontre des « morts » à travers un voyage onirique, Ionesco redécouvre la figure du père. Le refuge dans la peinture semble être un allègement, une bonne voix vers les « autres directions »: « malgré moi, tu as fait ce que tu as voulu dans la vie; je rêvais pour toi un autre destin, une autre carrière: grand fonctionnaire politique, ou bien général, ou bien ingénieur chimiste; tu n'as pas voulu m'obéir; je sais, je ne lui en veux plus, c'est ta mère qui te poussait dans d'autres directions ».³⁶

Les traces laissées sur la blancheur du papier répandent, derrière l'apparente simplicité des formes, une abondante part de mystère. De nouveau l'angoisse, source d'un mal profond général et à la fois d'une inspiration créatrice ininterrompue, celle précoce, de l'enfance, et celle, tardive, de l'âge mur, fait irruption sur la grande toile de toute une vie. Des figures légèrement déformées qui planent en lévitation – de nouveau le thème du vol, apparition obsessionnelle dans les pièces de théâtre tout comme dans les lithographies – entourent les dessins d'une note de mystère encore plus importante, rappelant également l'univers atypique si cher au peintre Marc Chagall. Ces représentations ne sont-elles pas un retour nostalgique vers les espaces paradisiaques de l'enfance, vers les moments d'illumination? A cet égard, Kierkegaard, dans son analyse sur le concept de l'angoisse, nous invite à considérer l'enfance comme l'intermédiaire entre l'évasion à travers la peinture et le besoin de mystère, de démesure: « observez l'enfance: vous y trouverez cette angoisse d'un dessin plus précis comme une quête d'aventure, de monstrueux, de mystère ».³⁷

La peinture apparaît comme une étape – exigée chez Ionesco – d'un double parcours. Tout se retrouve dans les fresques ionesciennes: l'imaginaire d'un monde dominé par l'angoisse et par l'incertitude, l'effusion de lumière qui avait fait irruption dans la vie du jeune étudiant dans un coin éloigné de la Roumanie (n'affirma-t-il pas également de « sa »), le kaléidoscope de couleurs, d'émotions, de perceptions dont il avait fait l'expérience dans le paradis de l'enfance athénais? Pour Ionesco, la peinture est une disposition différente du message souvent transposé par la chromatique des couleurs ou la bipolarité du blanc et du noir. La vigueur des couleurs

dépasse le geste des mots et va bien au-delà de la gestuelle de ses personnages. Le revêtement de la feuille blanche se transpose d'une façon tangible dans une autre forme de langage :

« Certainement, on peut dire beaucoup des choses avec les dessin et la couleur. Modérément, la couleur. On peut dire autant, sinon mieux que ce que j'ai dit pendant plus d'un quart de siècle dans mes pièces de théâtre, dans mes Contes, dans mon roman, dans mes essais. Même de la politique. Du moins, ce que j'ai voulu dire dans mes écrits d'idées et de politique. Je m'entends : par des moyens autres que ceux de la caricature, ce qui s'est déjà largement fait, ou de l'anecdote, j'ai l'impression que je découvre tout un langage extraordinaire, que je n'arrive malheureusement pas à maîtriser. »³⁸

Lors de sa brève rencontre avec Constantin Brâncuși, Ionesco s'est montré à la fois fasciné et contrarié par la personnalité du « maître », dont l'apparence puérile dégageait une attitude chaleureusement poignante qu'il avait l'habitude d'embrasser comme une sorte d'autoprotection à la fois offensive et défensive. Brâncuși, « le premier à orienter la sculpture vers une voie nouvelle »³⁹, faisait partie de ces êtres mystérieux mélangeant une modestie délicate et naturelle et un raffinement qui lui attira les amitiés des plus illustres artistes ou mécènes, ces « rares privilégiés » qui franchissaient le seuil de son atelier. Ionesco aurait-il été frappé par la candeur de ce « petit vieillard de quatre-vingts ans, le gourdin à la main, de blanc vêtu, coiffé d'un haut bonnet de fourrure blanche, une barbe blanche de patriarche et, naturellement les yeux pétillants de malice », comme lors de la première rencontre, ou bien par cet esprit de « roumanité » qui auréolait le sculpteur et grâce auquel Ionesco avait rejoint – ne serait-ce que l'espace d'une seconde – le temple de la grandeur artistique roumaine dans la « franco-roumanie? ». D'autant plus que leur première rencontre se déroulait dans l'atelier du peintre roumain Alexandre Istrati, les ateliers des deux roumains étant l'un en face de l'autre.

Une brève parenthèse est nécessaire afin de révéler la solidarité franco-roumaine dont Brâncuși – « ce demi-lettré, presque un analphabète, qui a révolutionné l'art moderne ; le paysan qui a réussi à *oublier ce qu'il avait appris à l'école* et a retrouvé l'Univers spirituel du Néolithique »⁴⁰ – faisait preuve, notamment en ce qui concerne l'attention particulière portée au peintre Alexandre Istrati et à sa compagne, Natalia Dumitrescu, accueillis pas le sculpteur à bras ouverts lors de leur arrivée à Paris. Une rencontre que Ionesco avait fortement appréciée et qui lui donnait

désormais une ouverture vers l'univers artistique du sculpteur roumain. Détestant le théâtre avec la même intensité et la même conviction éprouvées par Brâncuși, Ionesco exprime son tempérament, ses angoisses, son pathétisme, en s'attaquant au théâtre et à ses conventions, tout comme Brâncuși le fait en s'attaquant à la sculpture, et à ses méthodes conventionnelles. En effet, sa « sculpture est aussi une réflexions sur la sculpture, une méthode purement sculpturale de penser le monde, traduit en formes et lignes de forces vivantes ».⁴¹ Le dramaturge notait dans les pages de son journal:

“J’ai connu personnellement Brâncuși très tard, dans les toutes dernières années de sa vie, chez le peintre Istrati dont l’atelier se trouvait Impasse Ronsin, juste en face de celui du sculpteur, séparé par une ruelle large d’un mètre. [...] Bien entendu, j’admirais depuis longtemps les œuvres du maître. [...] J’ai mauvais caractère. C’est sans doute la raison pour laquelle je déteste le mauvais caractère des autres. J’ai longuement hésité avant d’aller voir Brâncuși: contempler ses œuvres me suffisait, d’autant plus que je connaissait ses théories fondamentales.”⁴²

La dimension spatiale des sculptures issues des mains d’un modeste et humble « paysan roumain » du sud-ouest de la campagne roumaine, fascine par la pureté des formes, reflet d’une pureté intérieure unique. La quête de la figure ovale rappelle-t-elle l’incessant retour brancusien vers l’ovaloïde? L’œuf, cette sublime allégorie de la genèse, du nouveau-né, est-il perçu comme un retour persistant vers l’univers de l’enfance? Ionesco ne suit-il pas, à travers ses incursions fantasmagoriques transposées dans le théâtre et dans la peinture, jonction entre le noir et le blanc, le cosmique et le tellurique, la réalité et l’imaginaire – l’*axis mundi* brancusien, le pilier cosmique central, la « colonne du ciel » qui « soutient le ciel »?

“Je sens le besoin de dessiner des formes ovales. Pour le moment, j’ai fait des formes rondes, triangulaires, rectangulaires, des cônes, des pyramides parfois, de vagues trapèzes, des cylindres. Pourquoi encore jamais d’ovales? et des droites, des tridents, cela est plutôt agressif. [...] J’ai la nostalgie de l’ovale. Il me semble très difficile de dessiner une forma ovale. La figure de la Vierge pourrait avoir une forme d’un doux ovale.”⁴³

L’esprit créateur ionescien tend à briser les conventions picturales à l’instar des règles théâtrales, en associant des protagonistes « errant sans but précis », dans des décors insolites, à des situations rocambolesques tragi-comiques. Il les déconstruit afin

de les reconstruire à sa propre façon. Tous les moyens entrent en jeu dans cette grande tentative dramaturgique qui aboutit à tracer des contours inouïs à travers l'essence même du langage. La construction des formes suit l'achèvement dramaturgique dans un rythme qui reprend les règles du processus créateur. Le « moi-créateur » suit désormais la main. Désormais « l'invention des mots » se substitue à « l'invention des formes ».⁴⁴

Les deux passions que Ionesco éprouve pour la technique du détail, de la lumière, de l'adaptation chromatique à un état d'âme particulier, tels que Vermeer a su la dévoiler et l'univers abstrait de Miró, mais également l'admiration pour la force expressive de Van Gogh – auquel il consacra sa première critique d'art, une année avant son départ pour la France en tant que boursier – poursuivent le dramaturge dès ses premières marques critiques picturales. Ce n'est pas un hasard si les premières manifestations d'esthétique apparaissent en Roumanie, quand le nom d'Eugen Ionescu n'était plus que celui d'un simple professeur de français. Sonia de Leusse-Le Guillou la souligné dans la chronique⁴⁵ consacrée à la peinture de Ionesco.

La « solitude », cette condition inhérente à la création, n'exprime-t-elle pas le signe d'une extériorisation objective de la conscience subjective? C'est au moins ce que le peintre Joan Miró exigeait afin de pouvoir peindre. Ionesco se sentait très proche de l'univers du peintre espagnol, non seulement dans la vision abstraite des formes vers laquelle il s'était orienté au début, mais surtout dans l'envol vers l'isolement, cette paisible dérélition que le lecteur trouvera dans les pièces de Ionesco, ainsi que dans son roman. Par ailleurs, le dramaturge retrouvera, à son tour, dans son univers pictural, cet état de solitude dont Miró avait besoin. Nous retrouvons dans la solitude de Miró celle de Ionesco, condition *sine qua non* pour l'écriture, pour l'exploration de la peinture, pour l'évasion à travers l'art :

“J'ai besoin d'une grande solitude pour peindre, parce que la peinture, ma peinture, exige une énorme tension. Il faut que je sois chez moi et que je me mette dans les meilleures conditions de travail. J'ai besoin d'une véritable entraînement physique pour peindre.”⁴⁶

Ionesco montre une admiration distincte pour le fauvisme des impressionnistes, pour Rembrandt, pour le moderniste Klee – qui recommandait d'abord le perfectionnement dans « le dessin » ensuite dans « la peinture ». Ce n'est, certes, pas d'extraordinaire, si l'on considère que l'artiste faisait ces recommandations auprès de

ses élèves, auxquels il suggérait la pratique de cette technique les yeux fermés. Par ailleurs, nombreuses lithographies ionesciennes reprennent le fil des événements emmagasinés dans la mémoire affective. Miró ne recommandait-il pas à ses disciples d'insister sur la forme d'un objet, tout en le palpant, afin de pouvoir se l'approprier mentalement et le reproduire ensuite sur la toile? Ionesco considère que la véritable « libération de la peinture » commence avec le cubisme, avec Paul Klee, mais aussi avec Van Gogh et Renoir, avec Delacroix et avec les impressionnistes.

Ionesco s'attaque au contenu du théâtre de la même façon que l'abstraction, mouvement révolutionnaire dans l'art, s'est attaqué à la peinture. Le caractère abstrait de l'art n'est pas un but en lui-même, il est le moyen final. La libération que Ionesco recherche dans la peinture, part également d'un accomplissement ou plutôt de la poursuite d'un accomplissement envers lui-même. Puisque sa peinture est initialement engagée dans un but libérateur et qu'elle devient une thérapie en même temps qu'un autre langage, il ne s'agit pas d'attribuer à son style l'influence directe picturale d'un quelconque courant artistique ou encore de chercher à rapprocher l'expression esthétique dégagée par sa main à un peintre en particulier. Ionesco ose en peinture ce qu'il n'ose pas à travers les mots.

Nous pourrions placer sous le signe d'une simple coïncidence avec un âge – celui auquel on cherche à regagner le monde de l'enfance, les traces d'un univers perdu – la marque légèrement puérile de ses premiers essais. Mais en réalité ceux-ci abondent en tentatives d'évasion dans un monde pictural qui tend vers un primitivisme des formes. Il est évident que Ionesco se lance dans l'approfondissement des formes et des nuances, mais sans doute l'aurait-il fait avec moins de conviction s'il n'avait reçu les encouragements de ses amis peintres.

Ionesco n'a jamais prétendu rentrer dans la sphère des peintres. Il n'a jamais caché son attirance vers la peinture et c'est plutôt en critique d'art et en chroniqueur d'art que ses « poussées d'esthétique » lui ont magiquement servi en lui permettant de s'adonner au détail, à la forme et tout particulièrement « aux tâches ». Cependant, il reconnaît dans la peinture des cubistes une incontestable délivrance des contours et s'émeut devant l'ouverture extérieure de Picasso ou celle que l'inconscient prend chez Braque, « le plus lucide des peintres actuels ». Cette attirance qu'il montre vers le cubisme fut-elle le fruit de la même revendication de « nouveauté » exprimée par les acteurs de ce nouveau souffle pictural? Le « nouveau théâtre », « l'anti-théâtre » que Ionesco fait émerger est empreint de la même « note de fraîcheur théâtrale » sur la

scène, que le cubisme, à l'origine de la peinture moderne. Ce dernier a coupé définitivement les liens avec les règles séculaires imposées par la Renaissance et avec « l'imitation à l'art d'imagination ». Nous retrouvons dans la manière dont Georges Braque aborde une nouvelle perspective culturelle, la démarche ionescienne et sa déconstruction des conventions théâtrales éculées:

“La perspective traditionnelle ne me satisfaisait pas. Mécanisée comme elle est, cette perspective ne donne jamais la pleine possession des choses. Elle part d'un point de vue et n'en sort pas. Or le point de vue est une petite chose. [...] Ce qui m'a beaucoup attiré – et qui fut la direction maîtresse du cubisme – c'était la matérialisation de cet espace nouveau que je sentais. [...] C'est cet espace qui m'attirait beaucoup, car c'était cela la première peinture cubiste, la recherche de l'espace. La couleur n'avait qu'un petit rôle. De la couleur il n'y avait que le côté lumière qui nous préoccupait. [...] La couleur vint plus tard. Il fallait bien créer un espace avant de le meubler. Mais une fois créé, il devait être meublé. Et c'est là un autre moment capital pour le cubisme : c'est la réaction contre le ton local d'où découlent et la palette dont on se servait et la touche et, plus tard, les papiers collés.”⁴⁷

Nous retrouvons également dans la peinture de Ionesco le thème de la lumière, de « l'illumination » expérimentée à plusieurs reprises pendant sa jeunesse et à travers son œuvre. L'illumination qu'il avait eue lors d'une expérience mystique, comme une manifestation divine, est retrouvée dans la musique, mais surtout dans la peinture, et particulier dans celle de Vermeer. Ionesco le mentionne⁴⁸ dans son recueil *Un Homme en question*.

L'attraction vers la peinture n'est pas pour autant une étape immanente à l'interruption de l'écriture et à l'accélération d'une vieillesse qui montrait avec plus de fermeté son vrai visage au « saltimbanque tragi-comique de Dieu ». Une ineffable complicité surgit entre la main de l'écrivain et celle du peintre. A de nombreuses reprises Ionesco décrit son dégoût pour le dessin, manifesté dès l'école. Ce dégoût c'était le résultat d'une antipathie ressentie contre son professeur de dessin et son manque de pédagogie. Ionesco ignorait l'enseignement de son professeur pendant ces heures interminables de dessin, dédiées, en cachette, à la lecture de grands classiques. L'ensemble des formes est confronté à la composition des couleurs. Il est évident que lorsque les mots n'arrivent plus à exprimer l'inconscient et à transposer des états d'âme, l'angoisse émerge dans la cohérence des nuances et des configurations. Cette

représentation de la réalité transgresse l'évasion afin d'intégrer l'œuvre. Elle devient la genèse même de l'œuvre. Sur le chemin qu'elle parcourt, la main qui peint est soumise au hasard de la genèse. Il n'y a pas de conventions picturales, tout comme il n'y a pas de conventions théâtrales. La seule constance linéaire suivie est celle d'une fidélité poétique envers soi-même. Un point qui marque le début et qui se prolonge dans un « infini fini ». L'artiste se lance dans une mystérieuse descente au monde des couleurs, au milieu de laquelle des silhouettes surgissent. Il a besoin de couleur, car celle-ci lui permet de traverser le vide, d'affronter les murs nus. La scène se transfigure en tableau, les traces prennent la forme des personnages. L'acte créateur est réduit à un schéma simple en apparence: « je trace une ligne, par exemple un rouge, sur une feuille de papier; puis, d'autres éléments s'ajoutent: une tête, une sorte de constellation de personnages ». ⁴⁹

Dominé par la crainte spirituelle éprouvée devant l'immensité inexplicable du néant, Ionesco ne peut pas dissimuler sa peur viscérale face à la mort. Sa conscience éveillée n'accepte pas l'existence sans s'interroger sur la vie et le destin de l'homme. Le mysticisme qui réside au fond de lui-même et qui le pousse à un moment donné de sa jeunesse à embrasser la vie monacale l'oriente également vers la peinture religieuse. L'icône semble réveiller en lui ce mysticisme qui brule et qui le tourmente. L'apparition du « Jésus crucifié » qui domine le cadre dans certains croquis ionesciens, signifie-t-elle, peut-être, une recherche désespérée pour retrouver cette « grâce divine » qui accompagne l'esprit dans sa quête vers l'essentiel. Dans sa démarche d'« humaniste athée », sensible au sujet de la religion, Ionesco fait la distinction entre « le monde extérieur », ce monde où « les gens qui ont la grâce, qui connaissent Jésus, qui sont remplis par la personnalité et la présence de Jésus Christ », et « le moi intérieur », ce « monde intérieur dominé » par « ce que j'éprouve en moi », cette insuffisance et inacceptation vis-à-vis du fait que « la condition humaine est inadmissible, qu'il est impossible de naître pour mourir, que le mal est inconcevable – pourquoi le mal? » Ionesco expose ici toute la théorie ontologique à l'égard de sa non croyance, les tentatives d'approche religieuses à travers la peinture étant une alternative aux incompréhensions interminables et aberrantes. La foi semble rester « une chose aussi mystérieuse, aussi inconcevable que la création ». ⁵⁰

La peinture aboutit à une double thérapie: celle d'une évasion à travers les couleurs, et celle d'un recommencement, notamment dans les dernières années de sa vie. L'enfance se retrouve éparse dans ses tentatives picturales, à travers des couleurs

qui rappellent les nunaces de l'univers enfantin. Une sorte de luminosité laisse apparaître la mémorable et définitive expérience de la lumière que Ionesco avait faite dans sa jeunesse et qui l'avait marqué toute sa vie. A force d'approfondir l'univers pictural, le refuge dans la peinture se métamorphose en une invasion intérieure, une introspection psychanalytique et psychique. Les contours de l'enfance réapparaissent dans l'éclat resplendissant des nuances: formes, figurines, tout un univers y est reproduit d'une manière plus ou moins consciente. Le renouvellement avec l'univers puéril est parfaitement accompli dans le mariage pur de couleurs et de formes où le langage est réduit au silence. De même, cette nouvelle façon de s'énoncer, de s'extérioriser à un public habitué à un langage rompant avec le langage, dénonçant le langage machinal, les automatismes verbaux, perpétue la méthode critique. Il n'y a pas d'antagonisme entre l'écriture et la peinture. La deuxième remplace la première sans pour autant l'exclure.

Comme le héros de son unique roman, *Le Solitaire*, Ionesco ne cesse de s'émerveiller devant l'étonnant spectacle que le monde lui offre. La genèse de l'œuvre littéraire ou picturale à travers l'acuité du langage ou la vigueur des formes vise à comprendre l'incompréhensible, à surmonter l'insurmontable. La feuille blanche dévoile à la fois la pureté et l'angoisse. La lumière qui s'était emparé de lui en un moment précis enfui dans sa jeunesse roumaine, et qui ne le quittera plus, est celle qui le pousse, comme Goethe, à réclamer plus de clarté, plus de nitescence, de réverbération intellectuelle, afin de retrouver le paradis qui se dévoile à la fin du *Solitaire*, métaphore d'un désir hétéroclite d'un monde immaculé.

La peinture à laquelle il se consacre ferme non seulement le cycle théâtral, mais également celui de la complicité avec le septième art. Ionesco avait consacré toute son énergie autour d'un film produit par la télévision allemande, *la Vase*⁵¹, dans lequel il joue son propre rôle, son propre enlèvement métaphysique. D'autres rôles mineurs avaient également été tenus par Ionesco et par sa femme, Rodica, lors des courts métrages – des réadaptations cinématographiques d'après certains écrivains et auteurs dramatiques. Ionesco s'intéressait aux visions cinématographiques qui mettent dans la lumière du projecteur le mystère du monde, l'illumination spirituelle, l'émerveillement devant l'insolite universel. Il est attiré par le cinéaste Luis Buñuel. Ne ressent-il pas ici un penchant vers la même influence religieuse – à savoir un humanisme athéiste –, ainsi qu'un goût prononcé pour le surréalisme, pour la globalité de l'œuvre?

Ionesco porte une attention considérable aux couleurs et à la lumière dans lesquelles il laisse baigner ses décors. Si l'apparition soudaine « d'une source de lumière » à laquelle il s'était heurté dans sa jeunesse, est transcrite dans de nombreuses scènes éparées qui évoquent son passé, cette même apparition est aperçue d'une manière différente lorsqu'il s'agit de la peinture. La lueur est mise en opposition tantôt avec des couleurs vives et intenses, tantôt avec les nuances ténébreuses du gri. Ainsi les antagonismes chromatiques surgissent-ils dans des décors très hétérogènes. Dans *La Leçon*, « on doit apercevoir, dans le lointain, des maisons basses, aux toits rouges: la petite ville; le ciel est bleu gris ». ⁵² Dans *Jacques ou la soumission* on retrouve la même morosité grise: « décor sombre, en grisaille; le décor sombre du début devra, dans la scène de la séduction, se transformer, par l'éclairage; puis deviendra verdâtre, aquatique, vers la fin de la même scène; puis s'obscurcira davantage, tout à la fin. » ⁵³ Dans le *Tueur sans gages*, le jeu de la lumière alterne dans les différentes visions que Ionesco enchaîne pour ses décors, variant en intensité d'un acte à l'autre: « Au premier acte, l'ambiance sera donnée, uniquement, par la lumière. Au début, pendant que la scène est encore vide, la lumière est grise, comme celle d'un jour de novembre ou de février l'après-midi, lorsque le ciel est couvert. [...] la scène s'éclaire fortement: c'est une lumière très forte, très blanche ; il y a cette lumière blanche, il y a aussi le bleu du ciel éclatant et dense. » ⁵⁴ Ainsi les incursions chromatiques se poursuivent-elles dans la pièce *Rhinocéros* avec un « ciel bleu, lumière très crue, murs très blancs » et dans le *Piéton de l'air* où « tout est en pleine lumière, sans pénombre, donc sans tulle ».

La simplicité des formes qui surgissent des couleurs vives apporte le même souffle nouveau dans l'esthétique que l'avant-garde dans le théâtre traditionnel. Tout comme son théâtre rejette le mimésis, Ionesco veut briser les conventions picturales. L'œuvre d'art devient une flânerie de l'esprit dans un monde transcendantal, puisque, « avant tout, une œuvre d'art n'est qu'une aventure de l'esprit ». ⁵⁵ La cavalcade dans laquelle l'esprit se lance n'a pas de but délimité. Ce qui est essentiel, c'est de comprendre que la conscience humaine a besoin de superflu, de vide esthétique, de l'harmonie tant indispensable à l'esprit:

“Si on ne comprend pas l'utilité de l'inutile, l'inutilité de l'utile, on ne comprend pas l'art ; et un pays où on ne comprend pas l'art est un pays d'esclaves ou de robots, des gens malheureux, des gens qui ne rient pas, ni ne sourient, un pays sans esprit, où il n'y a pas l'humour, où il n'y a pas le rire, où il y a la haine et la colère.” ⁵⁶

Les lithographies auxquelles Ionesco se consacre pendant des mois, sont le fruit d'une rencontre miraculeuse entre les deux pôles chromatiques, le noir et le blanc. La puissance du noir dominant reste comme une explosion sur la feuille blanche. Nous notons des similitudes avec les lithographies de Miró. Il existe certaines ressemblances avec *La nuit tentaculaire*, lithographie que Miró réalise en 1969, où l'intensité des tâches de couleur est à peine percevable, malgré leur forte présence, sous le poids menaçant du noir. La série de lithographies *Défilé de mannequins* ou encore *Délire du couturier*⁵⁷, mélange une forte intensité de rouge et de noir brisée par la facture candide d'une tâche de jaune. Au-delà de toute apparence, il est évident que parmi les influences picturales notables que Ionesco reçoit, celle du peintre espagnol frappe surtout par l'aspect apparemment enfantin de la peinture.

Les deux artistes s'opposaient avec autant de véhémence au fascisme à la montée duquel ils assistaient impuissants, Ionesco depuis la Roumanie, Miró depuis la France. En effet, les années précédant la guerre l'avaient tenu à l'écart de son pays, où il ne retournera qu'au début de la guerre. Maître artisan du tragique sous le trait du comique, Ionesco s'approche de la démarche de Miró, celle qui consiste à reproduire le fantastique sous son aspect le plus humoristique. L'univers constitue le cadre idéal dans lequel « la grande farce divine » est jouée par les comédiens, dans le même esprit ludique dans lequel sont animés les objets sur une toile. Miró manie ce manège métaphysique à l'instar de Ionesco et « nous fait croire ou comprendre que la création a été et continue d'être un jeu pour Dieu » tout en acceptant et en maniant « les objets qui sont les jouets du Créateur ». A plusieurs reprises, Ionesco s'interroge sur la genèse de l'œuvre de Miró en cherchant à comprendre les sources métaphysiques de sa création (soit-elles « un œuf sur le tabouret », ou encore « une fourche surgissant d'une table, d'une tâche bleue soulignée d'un demi-cercle noir ou de quelque chose qui ressemble à un robinet »). A son instar, nous nous demandons alors pourquoi y a-t-il dans la genèse théâtrale de Ionesco « une cantatrice chauve », « une institutrice blonde », « une prolifération des chaises », « une accumulation des œufs », « un agrandissement sans proportions d'un cadavre », « une communion avec les morts », « une métamorphose généralisée »⁵⁸ ?

Le masque tragi-comique derrière lequel Ionesco dissimule ses angoisses et ses obsessions poursuit son rôle lorsqu'il passe de la dramaturgie au dessin. Il s'agit d'un dédoublement qui colle tellement bien à son *alter ego*. Les représentations crayonnées

dans des lithographies pérennisent l'alternance tragi-comique indispensable des pièces de théâtre:

“Dès ma première pièce de théâtre, je me suis pris à vouloir écrire la tragédie du langage: ce fut comique. Je suis un auteur comique. Un dessinateur naïvement comique. Avec le temps et l'expérience je serai menacé par la tentation du tragique, heureusement, ce n'est que du comique. Tout au plus, dès formes comiques du mal. Mais c'est bien cela: le mal doit être comique, le mal, c'est peut-être le comique, c'est peut-être cela.”⁵⁹

Était-ce par pure soif de liberté que Ionesco se sentait aussi proche de l'art de Miró? Était-ce « le mélange d'humour, de malice, d'espièglerie, de grâce » ressenti dans l'ensemble de l'œuvre de Miró qui sensibilisait Ionesco et l'invitait à explorer le champ illimité des possibilités? C'est par la même incompréhension de l'univers, la même incapacité d'accepter « le fini de l'infini, l'infini du fini » que Ionesco s'identifie dans « l'inexplicable de Miró », car « Miró nous fait comprendre que le normal n'est pas normal, que le monde aurait pu être tout autrement ». ⁶⁰ Par ailleurs, est-ce un pur hasard si la première couverture de la deuxième édition⁶¹ – parue chez Gallimard, la première édition étant publiée chez Mercure de France – de son *Présent passé Passé présent* est illustrée avec un portrait du dramaturge signé par Joan Miró dédié à Rodica Ionesco et daté de l'année 1964?

La peinture reste pour Ionesco le même refuge que la musique pour Cioran. Le violon manipulé sous des rythmes tziganes renvoie l'esprit jusqu'aux confins les plus profonds du mysticisme cioranien. Comment ne pas attribuer une telle passion mélomane à une nostalgie profondément inhérente à l'exil que Cioran s'est imposé? Sans doute Ionesco retrouvait-il l'exhaustif dans la peinture, si l'on considérait la profusion de la peinture et sa capacité de résumer une pensée exhaustive, semblable à celui que « l'éternel métèque » retrouvait dans la musique. La musique est « l'art suprême », puisqu'« il n'y a de pensée exhaustive qu'en musique ». Derrière la candeur picturale ionescienne se cache une profonde exploration mystique. Les motifs religieux rappellent le thème de l'univers, sa finitude, son infinitude, l'appartenance cosmique.

Pour Ionesco l'art transpose, transforme, plonge l'homme dans « le mystère ineffable » de la genèse, de la création. L'art, « le seul système de vie et d'expression », veille à la création. Il extériorise « l'indicible », il traduit tout ce que

l'homme est incapable de dire, tout en remettant en question l'esprit, tout en fustigeant la conscience individuelle. Cependant, la profondeur de l'art est mise en question si l'esprit ne fusionne pas avec l'œuvre, s'il l'attention n'est pas centrée sur le produit final. L'émotion ne peut pas être révélée sans l'implication totale de l'esprit, puisque « si un chef-d'œuvre ne vous met pas hors de vous-même, c'est que vous n'avez pas regardé, vous ne l'avez pas compris, vous ne l'avez pas laissé vous parler ». ⁶² Réveiller l'esprit, le fustiger, le remettre en question, n'était-ce pas le but que Cioran se proposait dans chacun de ses essais?

Pourrait-on associer au titre emblématique *Le noir et le blanc* – le « yin et yang », comme la complémentarité d'une cosmologie sur laquelle Ionesco revient inlassablement et qui représente parfaitement la dualité intérieure inhérente à la personnalité et au parcours de l'écrivain? La complémentarité du noir et du blanc est souvent enrichie par la vivacité d'une couleur dont le but principal est de briser la bichromie. L'intensité des couleurs suit une cohérence logique intérieure qui dévoile l'artiste.

Dans sa théorie des couleurs, Kandinsky – l'un des grands théoriciens et praticiens de l'art moderne et dont l'art abstrait émouvait profondément Ionesco – établissait une certaine cohérence entre les couleurs. Ainsi la dimension des couleurs travaillait-elle moins l'esprit que celle des formes. Le passage vers l'art abstrait entamait son long chemin. L'art abstrait et l'art figuratif « combattaient » dans la même direction. Nous nous demandons si Ionesco penchait plus vers la cohésion que Kandinsky appliquait à ses formes et à ses couleurs, ou plus vers une approche prophétique de la peinture. Ionesco aborde à maintes reprises l'image du sacrifice sans être confronté aux problèmes techniques éprouvés par Kandinsky autour de l'art prophétique non figuratif. Comment concevoir l'art dans une dimension prophétique non figurative? Dans son analyse, Kandinsky étudie la lithographie – procédé que Ionesco utilisait principalement dans l'atelier suisse – qui « offre la plus grande souplesse et la plus grande liberté » en matière d'utilisation. Grâce à sa rapidité d'exécution, la lithographie est associée à « l'esprit de notre temps », tout en accordant à l'artiste créateur le choix des contrastes. Le point et la ligne s'unissent afin d'exprimer ce que les mots ne peuvent pas exprimer: « Point – Calme. Ligne – Tension intérieurement active, née du mouvement. Les deux éléments – croisement, combinaison – créent leur propre « langage » inaccessible aux mots. L'exclusion des « fioritures », qui pourraient obscurcir et étouffer la sonorité intérieure de ce langage,

prête à l'expression picturale la plus grande concision et la plus haute précision. La forme pure est prête à recevoir le contenu vivant ». ⁶³

Inspirée par des incursions oniriques, dictée par les irruptions intempestives à l'intérieur de la mémoire affective, la couleur prend de la valeur en elle-même. Elle libère les formes tracées par « la main qui peint » et les transpose du monde illusoire à la réalité palpable. Fernand Léger estimait que « la couleur est une nécessité vitale comme l'eau et le feu », que « son action n'est pas que décorative; elle est psychologique; liée à la lumière, elle devient intensité; elle devient un besoin social et humain » attribuant à la spécificité de la couleur son caractère indispensable à l'existence: « on ne peut pas vivre sans couleur » ⁶⁴. L'intuition ionescienne part de l'opposition bi-chromatique du noir et du blanc pour arriver à une autre, celle du rouge et du bleu gardant la même proportion bivalente. Les nuances ne sont pas choisies au hasard, elles reposent sur un ordre distributif distinctif à chaque être. Dans une acception psychanalytique, « chaque individu a sa couleur » qui s'impose indépendamment de son appartenance, la couleur étant une manifestation « consciente ou inconsciente ». ⁶⁵

L'art abstrait, vers lequel tendent certains dessins ionesciens, ne retient pas l'attention de l'œil libre uniquement par l'intensité de ses couleurs. Ce qui fascine avant tout, ce qui dépasse largement le conflit des couleurs, c'est la façon dont les formes issues des tâches de couleur sont disposées. D'où un certain rapprochement que Mihai Șora fait entre la peinture de Miró et celle de Ionesco, où l'aspect abstrait surgit de l'impossibilité d'exprimer des états, des sentiments à travers d'autres moyens. Après avoir « fait ses preuves » dans la consécration, l'esprit libéré des formes supérieures. Șora explique que ce n'est point autour du thème d'une toile que l'attention doit se focaliser, mais autour de la disposition des tâches:

“Nu interesa tema. Interesa dispunerea petelor de culori pe o foaie de hârtie sau pe pânză. Maniera asta liberă, care câteodată, pentru că mintea lui de dramaturg îl ducea către conflicte între persoane, făcea în așa fel încât culorile se personificau la el, însă în mod foarte liber.” ⁶⁶

Avec le même acharnement émanant d'un pur sentiment de solidarité affiché par Brâncuși – « en art, il n'y a pas d'étrangers », réclamait Constantin Brâncuși dans un élan de solidarité avec Tristan Tzara, s'opposant à une proposition faite par André Breton, pour l'organisation d'un « congrès international de détermination des

directives et de la défense de l'esprit moderne »⁶⁷ – Mihai Şora enlève les frontières lorsqu'il s'agit de poser des limites au domaine des arts et des lettres.

L'art abstrait est-il la conséquence directe d'une manifestation spirituelle d'impuissance? L'esprit est-il incapable de reproduire la réalité palpable et, en conséquence de se réfugier dans l'abstrait des formes? Ce sont les questions que Şora se pose sur le moyen d'expression en tant qu'accomplissement personnel dans un domaine artistique en particulier et sur l'accès à une autre forme de révélation intérieure. La charge artistique surdimensionnée par son caractère abstrait révèle, à elle seule, son aspect ontologique. Nul doute ne plane sur le penchant que Ionesco manifeste pour l'art abstrait. Ses peintures le montrent, le rapprochement vers les formes conceptuelles découlent de l'univers de Miró⁶⁸, de Kandinsky ou bien de celui de Klee. La proximité avec ces peintres reste sans équivoque une confession directe devant la finitude ou l'infinitude de l'univers. D'ailleurs Klee n'approchait-il pas l'arc-en-ciel, « ce cas unique d'une échelle naturelle de couleurs pures » d'une sorte de prolongation de la terre vers le ciel, continuité du tellurique vers le cosmique? Il nous apprend également l'imperfection de cette représentation linéaire des couleurs due à son insuffisance, à son caractère « *fini, non-suffisant* », ce défaut appartenant « au domaine atmosphérique intermédiaire entre la terre et le cosmos infini ».⁶⁹

Peut-être la peinture demeure-t-elle le refuge que l'esprit recherche souvent vainement? Peut-être la peinture fustige-t-elle la conscience chargée d'un vécu trop lourd, trop riche afin de réarranger les souvenirs, les images, les obsessions? Reste-t-elle un prolongement dans la conscience d'une connexion – vitale – avec le passé? Elle accomplit tout de même son rôle ascétique d'apesanteur dans « l'espace de l'univers mental », comme nous laisse entendre la conclusion que Ionesco dresse sur ses évocations lithographiques: « ce que vous avez regardé, ce ne furent pas des visages, ce ne furent pas des masques, ce ne furent pas des figures monstrueuses, ce ne furent pas des caricatures, ce ne furent pas des formes, ni des signes, ce ne fut rien. Peut-être des semblants d'apparitions fugitives. Tout s'est calmé, à présent, dans l'espace de cet univers mental ».⁷⁰

Ces moments euphoriques qui plongent Ionesco dans des allégories pastichées ou crayonnées, dépassent même le cadre d'une confession à travers laquelle il s'est toujours ouvert devant son public. Ses confessions picturales restent plus que des libérations spirituelles dans un monde inondé de formes et de couleurs. Elles dépassent la dimension réduite d'un simple « refuge ». Elles constituent également des véritables

invitations à réfléchir sur cette façon différente, propre au dramaturge, d'exprimer l'inexprimable, de fusionner dans cette bivalence identitaire qui imprègne son œuvre et sa vie.

¹ Charles Baudelaire, *Le spleen de Paris*, Editions Gallimard, 2006, p. 190.

² Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*.

³ Wassily Kandinsky, « Introduction », dans *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*.

⁴ Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, édition revue et augmentée, établie, présentée et annotée par Sylvie Forestier, Editions Gallimard, Coll. Folio/Essais, 2004, p. 171.

⁵ Voir l'entretien avec le philosophe Mihai Şora, dans les « Annexes » de ce travail.

“Eugen, qui éprouvait un intérêt de 360° sur la zone de la culture – jusqu'alors il avait écrit sur tout – était, entre autres, un très bon chroniqueur plastique. Dans toutes les expositions véhiculées à cette époque-là à Bucarest, il existait une chronique superbe signée par Eugen Ionescu. [...] Il n'était pas qu'un chroniqueur plastique, il a peint et dessiné pendant toute sa vie.”

⁶ Eugène Ionesco, *NON*, ed. cit., p. 264.

⁷ *Ibid.*, *Notes et contre-notes*, ed. cit., p. 91.

⁸ Mircea Eliade, *Fragments d'un Journal III 1979-1985*, traduit du roumain par Alain Paruit, Editions Gallimard, 1991, p. 84. La note est datée 14 août 1981.

⁹ Sérénité.

¹⁰ Eugène Ionesco, *La Quête Intermittente*, ed. cit., p. 13.

¹¹ Soren Kiekegaard, *Miettes philosophique/ Le concept de l'angoisse/ Traité de désespoir*, Editions Gallimard, 1990, p.183-336.

¹² *Ibid.*, p.202.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p.204.

¹⁵ Eugène Ionesco, *Le blanc et le noir*, Editions Gallimard, 1985, p. 7-9.

¹⁶ *Ibid.*, p. 23.

¹⁷ *Ibid.*, dans un entretien avec Marie-Claude Hubert, publié dans *Ionesco*, par Marie-Claude Hubert, ed. cit., p. 251

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 30.

²⁰ *Ibid.*, p. 38.

²¹ Voir le chapitre « Herméneutique du cercle des couleurs » dans Philippe Sers, *Kandinsky/Philosophie de l'art abstrait: peinture, poésie, scénographie*, Editions Skira, 2003, p. 101-113.

²² Voir le chapitre « Esquisse d'une théorie des couleurs » dans Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Editions Denoël, 1985, p. 63-70.

²³ Mircea Eliade, *Fragments d'un Journal II 1970-1979*, traduit du roumain par C. Grigoresco, Editions Gallimard, 1981, p. 140.

²⁴ Irina Mavrodin dans *Mâna care scrie, (La main qui écrit)*, Editura Eminescu, 1994, p. 22

“La main est un symbole de l'action qui différencie: l'homme, comme porteur du pouvoir actif qui est la main divine, de l'animal. En tant qu'agent de la différenciation, elle est l'inventrice, la créatrice, l'artiste, l'invention, la création, l'art, étant par excellence des manifestations pour la production de la différence (par intégration de hasards).”

²⁵ Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, ed. cit., p. 39.

²⁶ Sanda Stolojan dans *Au balcon de l'exil roumain à Paris*, ed. cit., p. 192.

²⁷ Eugène Ionesco, *La quête intermittente*, ed. cit., p. 85.

²⁸ Monica Lovinescu, *Întrevederi cu Mircea Eliade, Eugen Ionesco, Ștefan Lupășcu și Grigore Cugler / Entretiens avec Mircea Eliade, Eugène Ionesco, Ștefan Lupășcu, Grigore Cugler*, ed. cit., p. 139.

“J'ai toujours aimé regarder des tableaux. Et j'ai fait des critiques pour des tableaux, j'ai effectué une étude à la télévision sur Vermeer si d'autres peintres hollandais, j'ai écrit un essai critique sur Brâncuși, j'ai présenté Miró et d'autres, mais je n'étais pas dans leurs

secrets. Et je ne savais ni ne pensais comment faire pour pénétrer leurs secrets. Mais comme je disais à l'instant, j'ai eu un goût prononcé pour la peinture. D'autant plus prononcé pour la peinture que je n'ai pas eu de connaissances musicales suffisantes et la musique, aussi paradoxal que ce que je viens de dire puisse paraître, est proche du silence, est l'art le plus proche du silence. Et la peinture est encore plus proche du silence car elle est le silence même, mais pas toujours."

²⁹ *Ibid.*, p. 147-148.

"J'éprouve une grande angoisse lorsque j'écris, mais en même temps un grand apaisement, je ne sais pas comment ils s'allient, mais ils existent réunis. Un grand apaisement c'est une immense joie, la joie d'aligner le noir à côté du vert, le vert à côté du rouge, le noir à côté du vert ou à côté du rouge et de constater que les couleurs ne fusionnent pas, elles s'entraident, se soutiennent les unes les autres et ensuite, ligne après ligne se forme une construction, comme dans mes pièces qui naissent de mes rêves et n'ont pas de structure au début, le tableau se structure, il semble être déjà structuré à l'intérieur et il apparaît, à la fin, comme une structure. S'il n'apparaît pas en tant que structure, il n'est pas réussi. Mais la plupart des fois il me semble être réussi."

³⁰ *Ibid.*, p. 146-147.

³¹ Eugène Ionesco dans *Eugène Ionesco* par Marie-Claude Hubert, ed. cit., p. 252.

³² A l'égard de cette pièce, Ionesco expliquait à Claude Bonnefoy:

"A l'origine de ce conte, il y a, d'une part, un rêve, rêve de libération, de puissance et, d'autre part, une critique, une satire, une description réaliste de la vie de cauchemar dans les régimes totalitaires, une prophétie de malheur. [...] Le rêve c'est le monsieur qui s'envole. La partie consciente c'est ce qu'il voit grâce à cet envol. Et que voit-il? Simplement ce qui se passe dans la moitié de l'univers et que l'autre moitié, par aveuglement, indifférence, parti pris, ne veut pas voir : des dizaines des millions des gens bafoués ; la terreur installée, la tyrannie, les pouvoirs devenus fous, enfin la petite apocalypse quotidienne, quoi, habituelle, les hommes qui lèchent le cul des idoles et autre choses catastrophico-amusantes.", ed. cit., p. 74-75.

³³ Mihai Şora, voir l'entretien complet dans les « Annexes » de ce travail.

"Il a eu également une exposition de culture dans la phase dans laquelle il s'était imposé en tant qu'écrivain et, donc il pouvait se permettre de faire des expositions plastiques dans sa qualité d'écrivain de renommée mondiale. Peut-être intéressait-il à ce moment-là. S'il n'était pas arrivé au niveau de cette renommée mondiale, il n'aurait pas trouvé des exposants prêts à accueillir ses expositions. Mais en qualité d'auteur dramatique fameux, Eugène Ionesco a pu trouver des galeries de ce type-là à Paris, où il a ouvert quelques expositions."

³⁴ *Ibid.*, dans *NON*, chapitre « De l'identité des contraires », ed. cit., p. 161.

³⁵ *Ibid.*, *NON*, chapitre « Idées tête-bêche », p. 253.

³⁶ *Ibid.*, dans *Voyage chez les morts, Théâtre complet*, ed. cit., p. 1309.

³⁷ Sören Kierkegaard, *Miettes philosophiques/ Le concept de l'angoisse/ Traité de désespoir*, Editions Gallimard, 1990, p. 183-336.

³⁸ Eugène Ionesco, *Le blanc et le noir*, ed. cit., p. 14.

³⁹ André Bréton, dans la préface du catalogue de l'exposition organisée par Peggy Guggenheim à Londres, en 1938, lors de l'inauguration de la première galerie, « Guggenheim Jeune ». L'exposition d'ouverture avait été dédiée à Constantin Brâncuşi. *Art of This Century*, New-York, 1942. Voir chapitre « Genesis and Perspectives of Surrealism », p. 23.

⁴⁰ Mircea Eliade, *Fragments d'un Journal 1, 1945-1969*, ed. cit., p. 403.

⁴¹ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, ed. cit., p. 347.

⁴² *Ibid.*, p. 342-349.

⁴³ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁴ *Ibid.*, *Le blanc et le noir*, ed. cit., p. 14.

⁴⁵ Sonia de Leusse-Le Guillou, « Eugène Ionesco et la peinture » dans *Ionesco*, collectif, sous la direction de Noëlle Giret, Editions Gallimard et BNF, 2009, p. 96.

⁴⁶ Joan Miró (1893-1983) lors d'un entretien avec le critique d'art Dora Vallier; dans *L'intérieur de l'art, entretiens avec Braque, Léger, Villon, Miró, Brâncuşi*, Editions du Seuil, 1982, p. 127.

⁴⁷ Georges Braque (1882-1963) lors d'un entretien avec le critique d'art Dora Vallier, « Braque, la peinture et nous », dans *L'intérieur de l'art, entretiens avec Braque, Léger, Villon, Miró, Brâncuși*, ed. cit., p. 35-37.

⁴⁸ Eugène Ionesco, *Un homme en question*, ed. cit., p. 23.

⁴⁹ *Ibid.*, dans l'entretien qu'il a eu avec Marie-Claude Hubert, publié dans *Ionesco*, par Marie-Claude Hubert, ed. cit., p. 252.

⁵⁰ Les citations renvoient à l'interview qu'Eugène Ionesco accorde en guise de réponse à la question lancée par Christian Chabanis dans *Dieu existe-il? Non répondent...*, Librairie Arthème Fayard, 1973. Voir le chapitre « L'humanisme athée », consacré à Eugène Ionesco, p. 325-339.

⁵¹ Il s'agit d'une production franco-allemande qui retrace la vie du dramaturge, nombreuses scènes ayant été filmées à la Chapelle-Anthenaise. Reprise partielle de la nouvelle *La Vase*, le film avait recréé le cadre du paradis perdu de l'enfance. Réalisateur Otto von Kramer, 1972

⁵² *Ibid.*, *La Leçon, Théâtre complet*, ed. cit., p. 45.

⁵³ *Ibid.*, p. 87.

⁵⁴ *Ibid.*, *Tueur sans gages, Théâtre complet*, ed. cit., p. 471.

⁵⁵ *Ibid.*, *Notes et contre-notes*, ed. cit., p. 210.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 211.

⁵⁷ Il s'agit d'une série de lithographies réalisées en 1969, au total 75, pour la gamme *Défilé de mannequins* et d'une série de 30 lithographies pour celle *Délire du couturier*.

⁵⁸ Eugène Ionesco, *Un homme en question*, ed. cit., p. 198.

⁵⁹ *Ibid.*, *Le blanc et le noir*, ed. cit., p. 44.

⁶⁰ *Ibid.*, *Un homme en question*, ed. cit., p. 198.

⁶¹ Il s'agit de *Présent passé Passé présent*, paru aux Editions Gallimard, collection « Idées ». La première édition, parue aux Editions Mercure de France, date de 1968.

⁶² Eugène Ionesco, *Un homme en question*, ed. cit., p. 63.

⁶³ Vassili Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, Editions Gallimard, 1991, p. 140.

⁶⁴ Fernand Léger, ed. cit., p. 259-260.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 260.

⁶⁶ Le philosophe Mihai Șora questionné sur l'art de Ionesco. Voir l'entretien complet que nous avons eu avec le philosophe roumain, à la fin de ce travail.

«Ce n'était pas le thème qui intéressait. Ce qui intéressait était la disposition des tâches de couleur sur une feuille de papier ou sur une toile. Cette manière libre, qui, parfois, dans sa tête de dramaturge le conduisait vers un conflit entre personnes, faisait en sorte que les couleurs se personnifiaient chez lui, mais dans une façon très libre.»

⁶⁷ Constantin Brâncuși cité par Doina Lemny, dans *Constantin Brâncuși*, ed. cit., p. 271.

⁶⁸ Voir les confessions de Mihai Șora sur le penchant manifesté par Ionesco vers l'art de Miró, dans les « Annexes ».

⁶⁹ Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, ed. cit., p. 67. Phénomène naturel chromatique imparfait, l'arc-en-ciel est analysé au-delà de son aspect pictural, d'un point de cosmogonique:

« L'arc-en-ciel, manifestation naturelle de l'ordre des couleurs pures, n'était qu'un reflet d'une tonalité inconnue auparavant, la totalité cosmique des couleurs dont nous avons confectionné un microcosme synthétique conforme au *grand Tout* ».

⁷⁰ Eugène Ionesco, *Le blanc et le noir*, ed. cit., p.71.

Exergue. Bivalences culturelles et identitaires

Rares sont les occasions où l'âme s'ouvre en toute sincérité et franchise devant la conviction que le confident, qui joue plusieurs rôles à la fois, est animé par le même combat. Il s'avère que pour certains hommes de lettres la correspondance tenue avec des proches révèle des détails d'une importance inestimable, nullement divulgués à travers l'œuvre ou la profondeur de leur pensée. Dans ce sens, nous avons orienté notre attention vers le vaste échange épistolier que Ionesco avait entretenu, avant et pendant les années 1940, avec l'écrivain et professeur d'esthétique Tudor Vianu.

Dès son retour en France en tant que boursier de l'Institut Culturel Français de Bucarest, Eugène Ionesco continue avec application et ardeur sa « mission culturelle et littéraire ». Les aller-retours entre la France et la Roumanie seront interrompus par l'installation définitive du couple Ionesco en France, en 1942, après de nombreuses tentatives, échouées, de regagner « l'hexagone » immobilisé sous l'occupation allemande.

Nous allons consacrer ce dernier chapitre à une période déterminante dans la vie d'Eugène Ionesco et dans ce qui allait être la suite de son avenir professionnel. Cette période s'étale sur quasiment la totalité des années 1940. Elle s'intensifie avec les années marquant la fin de la guerre et continue jusqu'au début des années 1950. A partir des années 1950, Ionesco inscrit définitivement son nom dans l'histoire de la dramaturgie avec la composition de sa première pièce de théâtre, *La Cantatrice Chauve*, point déterminant dans ce qui constitue une véritable renaissance, le commencement de sa « deuxième identité », française.

Les pages qui suivent reprennent les échanges épistoliers que Ionesco entretient avec l'esthéticien et le critique roumain Tudor Vianu pendant toute cette période. Vianu prenait partie active dans l'évolution roumaine et française du dramaturge en France, à Paris, à Marseille et à Vichy. Il joue également un rôle actif dans l'activité que Ionesco mena auprès de la Légation Roumaine à Vichy. Ces

échanges, amplement cités tout au long de ce travail, sont d'une importance primordiale dans la compréhension des transformations intérieures que Ionesco subit, de ses sentiments à l'égard de la France, de la Roumanie, de l'activité professionnelle et culturelle qu'il déroulera. Hostilités, méchancetés, attitudes répulsives, animosités, échecs, tous ces états qui dévorent et animent à la fois Ionesco y sont transposés. Bien que réfractaire au pays du père depuis le retour en Roumanie à l'âge de treize ans, Ionesco nous laisse comprendre que même derrière les souvenirs les plus sombres qu'il éprouve à l'égard de la Roumanie, il n'exclut que tardivement l'éventualité d'abandonner le français pour se consacrer culturellement au pays de sa jeunesse et de ses débuts littéraires. Ayant été fortement perturbé par les déséquilibres sociaux, politiques et culturels des deux pays, surtout à cette période où l'humanité subissait les pires cataclysmes qui l'ont ébranlé jusqu'à ses fondements, Ionesco vit en France mais pour la Roumanie, fuit la culture roumaine, mais respire et existe à travers elle. A cette époque, le quotidien français dans lequel il était immergé avait réprimé la gloire roumaine et l'accomplissement littéraire d'une époque éclipsée par le temps. Eugen Ionescu, le roumain, s'éloignait de « l'espace limité » d'une culture qui l'avait lancé en tant que critique littéraire. Il était encore loin d'Eugène Ionesco, le français, qui deviendra plus tard l'« écrivain majeur » dont Mihai Şora faisait l'éloge.¹ Cette période est également le synonyme de l'éprouvant et intarissable « chemin » que Ionesco a bâti entre les deux langues et les deux littératures, française et roumaine.

Le cycle épistolaire débute avec une première lettre signée à Paris et datée fin novembre 1938, qui laisse ressortir la joie éprouvée par les « Eugènes » à leur arrivée à Paris. L'émerveillement manifesté par le couple devant l'épicentre culturel et artistique était unanimement partagé par les jeunes étudiants roumains boursiers. Les Ionesco entretiennent avec la famille du professeur Vianu une relation toute particulière qui dépasse largement le cadre « collégial » autour duquel elle s'était construite. Dans ce sens, nous avons considéré opportun de reproduire certaines lettres dans leur intégralité. C'est également le cas de la première lettre dans laquelle Rodica Ionesco adresse à la fin quelques mots à son amie et collègue, Maria Vianu, la fille de Tudor Vianu, sous un ton plein de familiarité. Le fils de l'écrivain, Ion Vianu, deviendra le célèbre psychiatre, qui partagera une amitié sincère avec les Ionesco. Ces lettres² que nous allons présenter dans un ordre chronologique ont partiellement été « coupées » par des commentaires que nous

avons considérés nécessaires dans la compréhension de certains noms roumains, ou de détails de facture politique ou idéologique.

Reproduites tout d'abord en français elles ont été reproduites en intégralité en roumain – la langue dans laquelle elles ont été rédigées – dans la deuxième partie de ce chapitre. Certaines lettres contiennent un nombre significatif de mots écrits par Ionesco directement en français. Nous avons gardé les guillemets utilisés par l'auteur, sans changer quoi que ce soit dans la version roumaine. Le dramaturge signait ses lettres avec son nom roumain suivi, pour la plupart des lettres, des différentes adresses occupées à Paris par le couple.

Paris, 22.XI.1938

Cher monsieur Vianu,

Enfin, après vingt deux jours d'« extase », nous avons commencé à nous calmer, à nous réveiller et à nous rappeler que la Roumanie existe encore. J'espère, tout de même, que ce n'est pas encore la phase préliminaire de la nostalgie.

Ce n'est pas très gai, il est vrai, ce que nous voyons dans l'actualité française: des découragements, des appels désespérés à « l'union de tous les français », l'absence de volonté chez les uns, ou la volonté extraordinaire de discorde chez les autres; 50% des Français « s'en fichent pas mal » du reste du monde; et les autres ont chacun un plan de « redressement » pour la France. Chaque plan est, d'ailleurs, le seul fiable, et exclue les autres.

En tant qu'êtres issus de cette vieille humanité que nous sommes (hélas, incorrigibles!) nous allons au théâtre, et nous avons vu, par exemple, les Parents terribles de Cocteau, pièce que j'ai trouvée un chef d'œuvre dans mon enthousiasme non négativiste. Vous pensez, bien évidemment, que resurgissent à l'intérieur de moi les traces du grand enseignement dragomireskien³ avec sa magnifique terminologie, mais peu m'importe: le moment de la critique et de la

*littérature est passé et je ne compte plus être « lucide » à tout prix.
« Je peux me laisser aller... aux enthousiasmes faciles ».*

Et pourtant, pourtant – c'est bien d'être à Paris: les théâtres et les murailles, les anciennes rues existent encore et errant dans Montmartre, je peux m'accorder l'illusion de vivre l'heureuse époque de 1885, lorsque Victor Hugo mourait et le symbolisme naissait.

Je vous prie de transmettre à madame ma chaleureuse affection, et mes compliments à Ioneluș.⁴ En ce qui vous concerne, je vous prie de recevoir l'expression de l'admiration et de ma respectueuse affection.

Eugen Ionescu

Chère Lilica,

J'ai retrouvé le même Paris admirable et un temps superbe, de printemps, qui nous a déterminés de trahir les cours et les bibliothèques et de nous promener sur les quais et sur les boulevards.

L'université me rajeunit de dix ans et souvent je m'attends à te retrouver auprès de moi pour un cours d'esthétique.

Plein de salutations à toi et à Ion, mes salutations à monsieur Vianu.

Rodica

Paris, 13.I.1939

Cher monsieur Vianu,

Est-il trop tard pur vous souhaiter, à vous, à madame et à votre fils – « Bonne Année » et tous nos vœux de santé et de bonheur? Je vous prie de bien vouloir accepter ces souhaits qui ont existé, dans notre cœur, depuis bien longtemps, quoique jamais exprimés jusqu'à aujourd'hui.

J'aimerais pouvoir vous parler. Les évènements de ces derniers temps, et ceux qui s'annoncent avec imminence m'ont jeté dans les abysses des plus profonds désespoirs, afin de me repêcher ensuite, ranimé, mais plutôt ahuri, dans un monde sur lequel je ne sais pas si je dois croire qu'il est préférable au monde abyssale qui m'horrifiait.

J'ai fait connaissance ici avec ceux de la revue « Esprit » (avec Mounier et Touchard) et avec le révérend Boisselot, un jeune dominicain de la revue « La Vie intellectuelle ». Mounier me semble « trop optimiste » et le Manifeste du personnalisme une tentative encore timide, pas trop élevée, quoique pleine de bienveillance et bien orientée; le révérend Boisselot est nettement mieux, mais il est trop désespéré pour un chrétien, et il me semble que son désespoir triomphe sur moi. (Si le désespoir peut triompher!) En tout cas, le mouvement autour d'« Esprit » mériterait d'être mieux connu en Roumanie; il est assez lucide et, au moins dans une petite mesure, il peut aider les jeunes intellectuels roumains à ne pas retomber dans les graves hérésies anti personnalistes dont je ne sais pas encore s'ils se sont libérés.

Mounier et ses collaborateurs seraient prêts à écrire, par exemple, à la « Revue des Fondations Royales ». Serait-ce possible? Mais je pense arranger cela avec l'imprésario Comărnescu.⁵

Je dois avouer que la bourse de monsieur Dupront⁶ et l'aide de monsieur Ralea adoucissent infiniment mon pessimisme à l'égard de la triste destinée de la culture humaine.

Cependant, blague à part, l'impression à Paris, parmi quelques français plus fins, est que la politique allemande d'isoler la France (et de la « combattre » ensuite, conformément à Mein Kampf) est en train de réussir. On pressent que la France fera, finalement, de nouvelles concessions – peut-être afin de ne pas perdre l'amitié instable des Anglais, les vrais ennemis de la France.

Je crois que nous assistons (et je le dis déchiré) au déclin de la France, déclin implacable. Je crois que les Anglais réussiront à sauver leur peau. Mais la France sera sacrifiée. Et avec elle l'homme. C'est la fin de l'esprit français – de l'esprit. (Je crois que tout ce que l'Angleterre fait c'est d'essayer de sauter du train qui est en train de dérailler. Si elle ne boite pas, au moins elle marchera).

Rodica vous envoie des compliments à tous. Je salue respectueusement madame. A vous, je vous renouvelle l'expression de ma grande estime.

Eugen Ionescu,
28 rue Censier (V^e)

Paris, 22 janvier 1940

Cher monsieur Vianu,

Pardonnez-moi d'avoir mis autant pour vous écrire. J'ai pensé à vous et à nos dernières discussions tout le temps – et pourtant je n'ai pas pu écrire. Je n'ai même pas pu écrire mes articles pour « La Vie roumaine » ou « Le Journal »; on ne peut plus rien dire ici non plus.

Je rassemble mécaniquement des notes pour ma thèse de doctorat, plein d'amertume – car je doute vraiment que la thèse puisse aboutir un jour. Et même si elle aboutit, à quoi bon? Tous les espoirs clairvoyants que j'avais encore en février et mars derniers sont tombés. On entend les pires nouvelles ici. Les gazettes sont pleines d'informations concernant les périls qui menacent... non pas les Français, mais d'autres plus petits. Je m'attends à être rappelé au pays à tout moment. Je vis au jour le jour dans une angoisse, une panique effrayante. Décidemment, il n'en reste plus rien à faire... avant cinquante ans.

En effet, ce ne sont pas les Français qui sont menacés par le danger. A l'abri des lignes Maginot ils peuvent rester tranquilles des dizaines d'années. Mais ils ne peuvent pas non plus aider les alliés plus petits non plus.

Je ne sais pas quelle est l'atmosphère dans le pays. Est-elle meilleure? Que sait-on exactement sur la Finlande? J'aimerais pouvoir discuter ensemble, vous dire plus de choses.

L'impression générale ici est qu'ils seront avalés, à tour de rôle, tous les petits et qu'ensuite seront attaqués les grands. Je veux bien croire la première chose – pas la deuxième. Pour quelle raison les attaqueraient-ils encore? Pourquoi ne pas les laisser se fatiguer à ne rien faire, les armées mobilisées? Je vois peut-être les choses trop en noir. Ce serait bien que le prince arrive à garder le statut de neutralité.

Je veux vous demander une chose: fait-on ce printemps des inscriptions pour de nouveaux membres à la Société des Ecrivains Roumains? Dans ce cas, quand dois-je présenter ma demande?

J'espère que cette lettre vous parviendra! Une réponse « optimiste » de votre part serait réconfortante!

Je vous prie de recevoir l'assurance de ma chaleureuse amitié. Mes hommages respectueux à madame. Rodica vous envoie à tous les deux ses compliments.

Eugen Ionescu

*17, rue du Sommerard,
V-e Paris*

Une installation définitive en France – provisoire dans un premier temps dans la zone libre, à Vichy, définitive, à Paris, après la fin des hostilités – commence en juillet 1942. Après de nombreuses tentatives pour regagner la France, le couple Ionescu arrive à quitter la Roumanie et à prendre le chemin vers la France qu'il ne quittent plus depuis. Le couple vit dans la zone libre, entre Marseille et Vichy, jusqu'à la fin de la guerre, en 1945. Le fonctionnement de la Légation Roumaine auprès du gouvernement provisoire installé à Vichy oblige le couple à y vivre. Cela explique l'attitude légèrement onirique et nostalgique de Ionescu dans sa première lettre adressée à Vianu depuis la ville de Vichy.

Le voyage initiatique que Ionescu étale dans les lignes de sa lettre confirme ses futures intentions professionnelles « d'évasion » et son attachement spirituel roumain. Il exprime le souhait d'être nommé dans un poste d'attaché culturel de presse en Argentine, dans la lettre qu'il adresse à Vianu en septembre 1945.

Vichy, 5.XI.1942

Cher monsieur Vianu,

Je pense souvent à vous. Tous les jours. Qu'est-ce que j'aimerais vous voir! Je suis resté le même « garçon tourmenté ».

Je ne suis à l'aise nulle part sur la terre et j'aimerais tant pouvoir m'enfuir sur la lune. Il n'y a pas de moyens de locomotion. Autrement, je serais depuis longtemps un lunatique. Bien sur que tu as repris les cours à la faculté; les pluies ont repris; et peut-être les rhumatismes sont-ils réapparus. Je te dis tout cela car j'ai terriblement mal à une épaule et parce qu'il pleut, il pleut, il pleut depuis 48 sans interruption dans cet absurde Vichy. (voir Bacovia).⁷

J'ai du travail – et j'ai terriblement sommeil. Il faisait tellement beau en juin! Beau notre voyage à Berne! Qu'est-ce que j'aime la mer du côté de Marseille. Ou, surtout, qu'est-ce j'aime le Languedoc : c'est un paysage qui (sous le soleil puissant) donne une tonalité d'airain, de trompette (les trompettes sont-elles en airain?) – non, je veux dire une tonalité « d'airain ». Est-ce la même chose? J'ai ramolli. Depuis que je suis à Vichy, j'ai oublié le français et le roumain.

Par contre, Vichy est une fange. Je crois qu'il n'existe pas en France d'endroit plus beau que le Languedoc: c'est un paysage d'Afrique du Nord; c'est ainsi que doivent être ceux en Mésopotamie, en Perse, en Syrie. C'est une Afrique du Nord, une Arabie qui se poursuit à travers l'Espagne et un peu à travers les Pyrénées, mais, au bout des forces elle meurt auprès de Carcassonne; elle n'a pas pu affronter le nord – c'est pour cela que les Sarrasins ont été vaincu à Poitiers. Mais le Languedoc est encore joli: il est dur, scintillant, sec, sonore et nostalgique; fébrile et vide, ascétique.

Sans pouvoir aller vers le nord, il a dégénéré vers l'est, le paysage provençal semble douceâtre comparé à certains endroits du Languedoc, et le paysage italien dégage une fadaise insupportable. Le Languedoc m'a donné une nostalgie digne d'Afrique du Nord, d'Égypte, d'Asie Mineure, du désert arabe ou africain (d'Afrique sèche, languedocienne – non pas de l'Afrique abyssinienne ou des forêts équatoriales qui sont, bien évidemment, pour l'Afrique, un correspondant des régions forestières du centre de l'Europe).

J'aime aussi, pourtant, énormément la mer (peut-être suis-je un tempérament avec beaucoup d'éléments féminins); si j'habitais en bord de mer, ou si je naviguais longtemps sur la mer, peut-être que je m'habituerai avec la mort, je l'accepterais, je la désirerais; je sentirais que la mort est une restitution, une intégration dans le cosmos.

Je n'aime point les montagnes: elles sont le symbole d'une vitalité, d'une volonté sans ordre pour vivre, d'une révolte exténuante. La montagne est sublime et idiote. La montagne est quelque chose de très mauvais. La montagne est i-ho-iho-o-o (le cri tyrolien).

Je comprends bien qu'en Asie Mineure ou en Égypte, en Afrique du Nord, en Espagne, ont pu apparaître ceux mystiques ardents et âpres. Je comprends que dans le Languedoc a pu se développer l'ainsi-dite hérésie cathare avec ce type d'admirable ascète cathare, « le parfait » (dans les montagnes il n'y a que des ermites barbus, moelleux, feuillés, sauvages et boisés), et, ensuite, des églises luthériennes. Je n'ai pas été à Albi, sur les traces des pauvres albigeois. (Un livre anti albigeois est paru; je l'ai acheté et l'ai regretté, c'est une idiotie, ne l'achète pas; il s'intitule La Croisade contre les Albigeois, de Belperron; il est très bien écrit, avec un excellent appareil d'érudition, mais cela n'empêche pas l'auteur d'être de mauvaise foi, mal orienté et stupide littéralement).

N'étant pas « parfait », mais n'étant pas non plus un homme des montagnes, vital, téméraire, rebelle, libertaire, mais un anarchiste, féminin, chaotique, désagréable, oisif – je préfère la mer. Ce n'est pas vrai, j'aimerais bien le Languedoc aussi. Sur quoi devrais-je insister

en t'écrivant? Embrasse Ionel et Mariuca, la chinoise. Mes hommages à madame.

Je t'embrasse et j'aimerais tant qu'on se dise tant et tant de choses.

Eugen Ionescu

P.S. Des compliments à monsieur Ralea et des hommages à madame.

Vichy, 23.XII.1943

Cher monsieur Vianu,

Le temps passe, le temps passe, la vieillesse approche et je n'ai pas encore trouvé la vérité absolue. Depuis un an et demie je traverse une période mauvaise et stérile: j'ai très peu écrit. Je me réveille à peine d'une espèce de longue maladie morale, d'une sorte de paralysie spirituelle. Mais la machine est rouillée. Et que faire? C'est ridicule de continuer à être un adolescent.

Ici j'ai traduit Arghezi et Blaga; j'ai lu le dernier numéro de la revue « Saeculum », l'article sur la permanence de l'histoire; il est agréablement écrit, il m'a procuré à la fois des délices et de la furie; il n'y a absolument rien à faire; tu m'imagines traduire une étude pareille (« les villages roumains, en revenant de l'Occident, te renvoient des siècles en arrière, dans la préhistoire ») et la publier – on pourrait dire, en toute justesse, que je fais de la contre-propagande.

Ce n'est qu'ici que j'ai sérieusement lu Blaga⁸ – l'œuvre philosophique – et elle n'est pas toujours bien écrite: style impur, archaïsmes voisinant des néologismes – j'ai été pris par des désespoirs. On a l'impression, en lisant Blaga, Eliade etc., que chez nous tout restera inchangé pour toujours: une volonté acharnée de séparation d'universel, une âpre inimitié envers l'Occident (mais également envers l'Orient), une nouvelle mythologie balkanique. C'est tout. Une province, une non adhésion aux grandes unités. La culture des français a-t-elle été aussi superficielle chez nous!? Mais – qui sait – y en a t-il d'autres maintenant? Des jeunes?

Cher monsieur Vianu, accorde-moi, s'il te plait, l'autorisation écrite pour te traduire ici; une autorisation mentionnant l'octroi des droits pour la surveillance de la traduction que je confierai à un traducteur (je la traduirais moi-même au fait, en collaboration).

Et dis-moi qu'est-ce que tu veux que nous traduisions? Je suis pour l'Introduction à la théorie des valeurs (je te prie de ne pas accorder à d'autres le droit de traduction). Mais j'attends tes velléités. Je t'ai déjà demandé, me semble-t-il, de m'envoyer la Poésie d'Eminescu (n'avais-je pas écrit que c'était « un joli bouquin »?) – afin d'en extraire un commentaire autour des traductions éminesciennes. Ici, nous sommes en train de traduire Arghezi ; j'ai envoyé, sur ton adresse, au département de Lettres, un exemplaire de « Cahiers du Sud » – le premier poème est traduit par moi-même, les autres par Valla (Voronca)⁹, les poésies Blaga etc. J'aimerais avoir le livre de monsieur Ralea. Comment va-t-il? M'écris-tu? Des hommages respectueux à madame et aux enfants. Rodica vous envoie les siens. Je t'embrasse.

Eugen Ionescu

Aussi surprenant que cela puisse paraître dans l'évolution culturelle et littéraire d'un dramaturge, Ionescu est dédié « corps et âme » à la promotion de la

littérature roumaine contemporaine dans l'espace littéraire français. Cela semble coller parfaitement à ce « bouclier » derrière lequel Ionesco s'est toujours enfermé, en se défendant avec une phrase qui s'avère prémonitoire pour l'immense entreprise dramaturgique développée dans les années parisiennes – « toute ma vie je n'ai fait que de la littérature ». Ionesco se métamorphose en véritable « Hermès » le messager, fortifiant le « pont littéraire » ralliant les deux littératures – française et roumaine – à la construction duquel il avait incontestablement contribué.

Signée à Vichy, datée du début 1944, la lettre qui suit confirme et fortifie « l'identité des contraires » dont Ionesco faisait brillement l'éloge dans son essai roumain *NON*, affichant des opinions à la fois contradictoires et analogues. Encore une preuve concernant des amitiés altérées par des orientations idéologiques et des tendances politiques mélangées aux tendances littéraires qui souvent ont déterminé de brillants esprits à faire fausse route. Une fausse route sur laquelle peu d'entre eux ont pu revenir. Malgré l'éclectisme qui caractérise ses prises de position, Ionesco garde une constance imprégnée de justesse et déférence à l'égard de certains amis de jeunesse, de génération, avec lesquels il n'a jamais entièrement coupé les liens, en dépit d'un régime communiste roumain impitoyable et intolérant affichant une implacable censure vis-à-vis des contacts avec le monde occidental.

Vichy, 20.II.1944

Cher monsieur Vianu,

Ta lettre retrouvée à mon retour de Marseille m'a procuré une immense joie: il s'avère que tu ne nous as pas oubliés et que tu tiens à nous. Et c'était une longue lettre, pleine – je l'aurais voulue encore plus longue. [...]

Pourquoi n'existe-il à Bucarest non pas une conférence, mais une « chaire de philosophie de la culture » dirigée par vous afin de contrecarrer l'enseignement néfaste de Lucian Blaga?

Hélas, au lieu de contrecarrer cet enseignement, je vois qu'il sera durci dans l'éventualité où Eliade ou Noica tiendront la conférence! Eliade est moins dangereux que Noica, me semble-t-il – car c'est un homme qui ne résiste pas au moment historique et son orientation peut être, plus ou moins, influencée par l'orientation générale de courants des idées. Quant à Noica, ce serait une calamité! Noica est un confus (il faisait jadis l'éloge de la confusion), un masochiste et un sadique qui s'ignorait; il écrivait une fois, pendant le mouvement légionnaire, « soyons effroyablement bons » – bons disait la censure, effroyablement disait l'acharnement secret et authentique; car Noica estime d'être bon et ange; mais c'est une bête (l'hypocrisie est inconsciente, d'ici un autre danger, son idéologie et inconscient se contredisent, c'est ainsi que s'explique la façon « entortillée » de penser noicienne – d'où naîtra un enseignement « entortillé »).

Noica est venu d'Allemagne pour souffrir avec « les légionnaires »; la vraie raison? Non pas une grandeur d'âme, mais la volupté de la flagellation; il aime être à la fois victime et bourreau. En 1940, lorsque l'écroulement français s'est produit, Noica m'a rencontré et m'a embrassé (car il savait que j'en souffrais) avec des larmes de joie dans les yeux.

Je ne sais pas si la culture a, dans sa destinée cosmique, quelque signification essentielle; je ne sais pas si pour Dieu ou pour le Néant, la civilisation a de la « valeur », ou si au moins on prend en compte son existence, mais l'histoire du monde est l'histoire même de la civilisation (et

de ses combats avec les forces naturelles contre lesquelles la civilisation se constitue, se maintient) – et introduire dans une des citadelles les plus distinctives de la civilisation (l'Université!) les représentants des forces obscures, les ennemis de l'histoire, est un non-sens, une immense erreur: Eliade est un ennemi de l'histoire, il est pour « la protohistoire » (La Roumanie a une grande valeur, elle est supérieure à l'Occident car elle n'est pas passée par la Renaissance, car elle n'a pas d'histoire, mais de protohistoire, écrivait Eliade, et Blaga faisait l'éloge de « la permanence de l'histoire »).

J'espère que les universitaires ne seront pas aussi idiots pour introduire, dans leur propre cité, le cheval troyen de la « préhistoire permanente », ceux qui attaquent la cité de la « civilisation » (dans une acception française, à la fois esprit et technique) dans ses fondations mêmes, quelle que soit « la lumière obscure » qu'ils y projetteraient.

Mais les universitaires ne s'en rendent pas compte – ils ne savent pas ce que signifie une politique de « défense de la civilisation »: ils ont coopté parmi eux Blaga (qu'est-ce qu'il est devenu antipathique!) Personne n'a le droit de le contredire! Pire que Iorga! « La culture » roumaine est maudite à être terrorisée à jamais par un tyran apôtre non officiel). « La culture nationale », « le traditionalisme », « la peine contre les Français et les démocraties occidentales », « la supériorité de la spiritualité orthodoxe contre celle catholique » et tous les multiples courants autochtones sont, comme nous le savons bien, au fait, les signes d'une profonde maladie intellectuelle – le refus de la culture. (Qui peut donner, si elle ne prend pas de formes trop dangereuses, des choses « intéressantes et paradoxales » – mais qui doit être nettoyée: en ce moment je sors un numéro sur la culture roumaine – dans la revue « Pyrénées » – et je dois dire que la Roumanie c'est cela – que faire, je ne peux pas mentir! et je fournis des textes de Blaga, Eliade, Nae [Ionescu] etc. ... La pensée roumaine, pour un européen, est négativiste).

Qu'est-ce qu'il va embrouiller les pauvres étudiants, Noica! Bien que Zamfirescu soit un médiocre, un grossier, un niais – il serait préférable que ce soit lui à réussir au concours et à obtenir « la conférence »; il n'a pas l'envergure et le talent d'Eliade, mais c'est mieux un « ami sot » qu'un

« ennemi intelligent », mieux un allié faible qu'un ennemi dangereux introduit dans ta propre cité.

Ceci n'est pas « mon point de vue »; (je n'en ai aucun) – mais je crois que ceci est le point de vue de l'Université. Je n'en ai aucun, car le scepticisme, l'indécision, sont entrés dans mes os. Au tout début, c'était un « jeu de l'esprit », maintenant il est devenu maladie, il est rentré dans l'organique. Je n'ai pas encore choisi ma voie: soit-elle celle « éclairée », ou bien celle obscure?

Je crois, toutefois, qu'en dernière analyse, je suis pour la « lumière », j'ai une trop grande haine « contre les forces anonymes » et je crois être finalement du côté des « hommes » contre les surhommes et sous les hommes (les mots sont synonymes) – pour un sens français et humaniste (hélas! Mais les Français aussi, dernièrement, sont devenus les partisans de l'obscurité: Blanchot, Camus, Bataille, J. Blanc etc. ... – et d'autres contaminés par Kierkegaard ou Heidegger, comme si la solution Heidegger était une solution à la portée de « tous »; mise à la portée de tous, Kierkegaard – tout comme Nietzsche sur un autre plan – entortille les esprits.

Je serais du côté de ceux qui, mettant les limites de la cité, se créent, comme disait O. y Gasset un espace à eux, délimité de celui cosmique; du côté de ceux qui réparent constamment les brèches dans les murailles de la cité de la civilisation et la défendent des valeurs des ennemis naturels – car ils savent que la civilisation est ce qui s'oppose à la nature (même en l'intégrant et en traitant avec elle comme pendant les époques « baroques »).

Mais je ne continue pas – car tu te moqueras de moi et de mes naïvetés. De temps en temps – justement parce que je tiens tellement à vous – j'oublie que vous êtes professeur universitaire et je m'oublie. J'aurais encore beaucoup à vous dire) mais le courrier part aujourd'hui même et je n'ai plus le temps. Je voulais vous dire que j'ai parcouru ici des journées, des semaines, des mois entiers d'apathie; j'ai somméillé. J'avais la tête lourde, l'âme amère. Un sommeil de plusieurs mois (avec des cauchemars; avec ces cauchemars lucides lorsqu'une impardonnable lumière te montre que « tout est perdu », que l'existence est un désastre, que nous devrions

tout recommencer au tout début de l'humanité, que Dieu a raté. Dieu devrait être psychanalysé: le monde est « un acte manqué » de Dieu).

J'ai le sentiment que nous sommes des parachutistes qui avons sauté de 5000 mètres: nous appuyons sur le bouton, mais la parachute ne fonctionne pas. Nous nous écrasons avec une vitesse « en progression géométrique »: et pourtant, la dernière seconde est longue, elle n'en finit plus... J'ai la sensation du vide. De l'irréparable. Depuis que nous « sommes tombés du paradis », nous continuons à tomber. Nous répétons le geste: c'est une obsession. L'humanité a l'obsession de l'échec. Tu imagines: « le péché original », quel formidable moment traumatique. Je finis la lettre ici.

Je n'ai pas le temps de te parler d'une proposition que m'a faite « Cahiers du Sud »: une présentation – dans un numéro de 300 pages – de l'actuelle génération littéraire roumaine (il doit être prêt dans six mois). Je solliciterais votre précieuse aide: je voudrais pouvoir présenter les deux directions « spirituelles » roumaines – pour que ça soit une présentation exacte: celle « traditionaliste, antioccidentale, mystique etc... » et celle « moderniste, occidentaliste, rationaliste ». D'un côté: Lovinescu – Ralea – Vianu – Zarifopol, d'un autre: Pârvan – Nae – Blaga – et au-dessous d'un côté Cioculescu – Vladimir Streinu – George Călinescu – Camil Petrescu – P. Constantinescu (celui-là de quel côté est-il ?) – Edgar Papu et d'un autre Cioran – Eliade – Noica (où me situerais-je moi-même?). Je n'ai pas encore réfléchi comment systématiser. Tout doit être fait en s'appuyant sur des textes. Je penserais à présenter les textes des écrivains, des poètes, des essayistes etc. – accompagnés de critiques des roumains (pour et contre, pour que la présentation soit vivante). Comment me conseillerais-tu faire?

Le courrier est clos. Je t'embrasse en hâte – mais chaleureusement. Les enfants également. Mes hommages à madame.

Avec amour et respect, votre

Eugen Ionescu

« Premiers signes » après la fin de la guerre, les lignes qui suivent reprennent le rythme politique, culturel, littéraire et social à Paris dans la vision d'un « franco-roumain » qui avançait dans une direction purement occidentale, en gardant un esprit pur et loyal vis-à-vis de la culture et de la littérature autochtones.

Ionesco ne peut pas cacher sa joie, dans cette missive, de partager avec Tudor Vianu son bonheur, qui est également celui de Rodica, suite à la naissance de Marie-France, le seul enfant du couple. Les mots choisis par le dramaturge, pour décrire ce fort sentiment de paternité, renvoient de nouveau à l'image du père détesté. Nous avons intentionnellement fragmenté la lettre, afin d'apporter les commentaires nécessaires et « d'aérer » le rythme épistolaire.

Paris, 19 Sept. 1945

Cher monsieur Vianu,

Je ne sais pas quand cette lettre te parviendra, mais j'espère qu'elle te parviendra un jour. Je dois te dire que tu me manques et que j'aurais énormément voulu te voir, t'avoir vu, dans les premières semaines de la Libération, afin de me réjouir avec toi de la cessation du cauchemar allemand, de la dispersion de l'odieuse présence hitlérienne en Roumanie. Depuis, depuis la « libération » [Mettant le mot « libération » entre guillemets Eugène Ionesco semble avoir une prémonition de « l'esclavage » dans lequel la Roumanie allait tomber avec l'installation au pouvoir des communistes et de la dictature staliniste] il est passé plus d'un an et, d'un côté, la jouissance s'est dégradée, s'est transformée en sédiment, a refroidi – d'un autre, les choses semblent s'entortiller de nouveau: ce qui était à prévoir.

Comment te sens-tu en tant que directeur du Théâtre National (« tout » se sait ici). Si j'arrive dans le pays, je me réjouis lorsque je pense que tu m'inviteras, qui sait, dans la loge directoriale et les gens au parterre du théâtre regarderont en se demandant « qui est celui-

là? » S'il te plait, reste directeur du théâtre jusqu'à mon retour – afin que tu nous reçoives dans la loge.

Nous avons une petite fille adorable, un cadeau inattendu de Dieu. Elle s'appelle Ana, comme la mère de Rodica, Marie-Thérèse, comme ma mère, et France, comme notre mère spirituelle. Elle est une fille de la France. Une petite fille, peut-être la plus petite, de la France. Elle a trop de noms et nous ne savons pas comment l'appeler: nous l'appelons provisoirement Marie-France. Mais nous devons lui trouver un autre nom – un nom définitif – « son » nom, et non pas ceux donnés par nous. Elle a presque treize mois (et quatre dents). [...] Je suis un père détestable, trop tendre, le cœur faible – j'ai laissé la fermeté sur la responsabilité de Rodica, mais, tu t'imagines, je ne pense pas que cela donne de bons résultats. Je suis content que ce soit une fille. Serait-il un garçon, l'aurais-je haï peut-être: je me sentirais devenir père (mon père qui m'est odieux) et lui devenir moi (qui suis également odieux pour moi). Mais, père d'une fille, c'est différent. « Les circonstances » sont différentes. C'est une autre paternité. Marie-France est toute petite. Elle me ressemble (un moi meilleur, retouché) et elle ressemble à la mère de Rodica. Elle a des yeux bleus-grisâtres, le nez dans le vent, de grands cils et elle a l'air plutôt blonde. Les sourcils ressemblent aux miens (dommage), tout comme le front. [...]

Après une courte introduction qui révèle les vibrations culturelles roumaines ionesciennes et son intérêt à l'égard de l'activité littéraire du professeur Tudor Vianu, Ionesco dresse une fresque sociale et culturelle de la capitale française, ce « Paris beau comme un musée, qui n'a pas encore entièrement retrouvé son souffle ». Parmi les traces vivantes et pesantes de la guerre qui s'éloignait lentement, l'appétit culturel ionescien se fraye chemin et le laisse enchanté par « câțiva pictori noi, concertele bune, și cărțile și revistele care apar numeroase sunt interesante, extrem de inteligente, de gust, – dar manifestând ceva de sfrârșit, o desperare, un suflet dezintegrat ». Nous laisserons Ionesco continuer l'esquisse culturelle qu'il crayonne à Tudor Vianu depuis une capitale anéantie qui semble

s'éloigner davantage du reste de l'Europe, de tous ces pays situés à l'Est du « Rideau de Fer » qui entamaient leur longue isolation culturelle sous l'œil vigilant de la grande Russie staliniste.

L'existentialisme fait des ravages. L'horreur d'être, le péché d'être, avec le sentiment du vide, de l'absurde, du chaos, la solitude irrémédiable – sont les thèmes et les sujets des essayistes et des écrivains en France, aujourd'hui: J.P. Sartre, Simone de Beauvoir, Maurice Blanchot (énormément influencé par Kafka, tandis que les deux premiers sont heideggériens, comme, d'ailleurs, le jeune et l'atroce Mouloudji – auteur d'un Enrico, lucide, nu, caractéristique pour le nouveau naturalisme français, un « supranaturalisme »).

T'aurais peut-être entendu parler de Camus (les livres n'arrivent pas, n'est-ce pas, en Roumanie?) et de son roman L'Étranger, l'histoire d'un homme qui ne rentre pas dans le jeu humain et social, dans le jeu moral, de la sensibilité, et il est « étranger » à l'humanité et à ses normes, vidées de sens, l'homme qui ne retrouve sa liberté que « devant la mort » - comme n'importe quel heideggerien allemand, français ou roumain. Le théâtre de Jean Anouilh est aussi désespérant et lucide: le désespoir, la lucidité, l'absence de la grâce, voilà les signes de la nouvelle littérature française.

Jean Paulhan a écrit « une clef de la poésie » (où il dit, entre autres, que les poètes objectifs, ennemis de l'inspiration – c'est-à-dire les poètes qui croient que les mots précèdent l'idée, et qui croient que l'inspiration, l'idée poétique précède le matériel des mots – font « la même variété de poésie », les vers de certains pouvant être écrits par les autres, indépendamment de leur théorie sur la poésie, ce qui le fait penser que la question est posée d'une manière erronée et par les uns et par les autres et à ce moment-là il la pose... différemment et apporte une solution), Julien Brenda a écrit un livre sur la France byzantine et il déplore la victoire, en France, de la poésie pure, c'est-à-dire de l'antiintellectualisme (mais on lui répond que la poésie est par excellence anti-intellectuelle), et on écrit de nombreux livres et

études sur le surréalisme, en lui dressant un bilan. Est parue, surtout depuis pas longtemps une bonne, claire Histoire du surréalisme de Maurice Nadeau, dans laquelle on insiste sur le caractère antiartistique du surréalisme, qui n'est pas une école poétique, mais un instrument, une technique de la liberté totale. Il s'agit là, également de la question sur la condition et les limites humaines, qui se revendiquent débordées. Une éthique de la liberté.

Les souvenirs des camps de concentration, des camps de prisonniers pendant l'occupation sont encore trop actuels, durs, n'ont pas eu le temps de prendre des contours et de faire de l'art.

Simenon, auteur des romans policiers, a accédé à la littérature supérieure et il est publié chez Gallimard: son atmosphère de nuit et de brouillard, ses assassins et ses infirmes s'intègrent parfaitement dans l'atmosphère générale du brouillard français, de la désagrégation de l'occident, de la pénétration dans la nuit.

Il y a aussi Raymond Queneau: existentialiste lui aussi; l'horreur de tout ce qui pousse (d'herbe, des fleurs). Il y a quelques poètes: Francis Ponge, le poète animiste, est le meilleur. Les autres, difficiles, je les lis avec difficulté. Ils sont obscurs, brumeux, lourds et manquent d'essence: Pierre Emmanuel, Tardieu, P. de la Tour du Pin, Parrot, Becker, Cayrol etc. – tous de deuxième main. Paul Eluard, par contre, est excellent. Extraordinairement simple et concret. Henri Michaux est également admirable – plus compliqué aussi.

L'atmosphère générale qui caractérise l'après-guerre baignait dans une attente nébuleuse et une perspective obscure. L'orientation des pays européens laisse planer un doute permanent à l'égard de l'avenir. Rien ne semble passer avant les préoccupations politiques qui dirigent le quotidien de chacun. Les journaux sont transformés dans une manière flagrante dans de véritables outils d'influence, les opinions étant partagées en conséquence. L'individualisme général et la désorganisation sociale figurent parmi les innombrables séquelles laissées par le

conflit qui a ravagé le monde entier. La vie intellectuelle est loin de celle qu'on s'imagine depuis l'extrémité orientale du continent européen.

Paul Valéry plaçait l'avenir culturel et politique de l'Europe sous le signe d'un doute colossal. La fresque que Ionesco fournit à Vianu s'inscrit dans la même direction:

Dans ce chaos, les marxistes et les rationalistes de la revue « La Pensée » essayent d'instaurer un certain ordre. Quelques catholiques: comme l'adversaire de l'existentialisme, Gabriel Marcel, qui réagit toutefois positivement aux clichés du catholicisme. La revue « Esprit » également, essaye de se clarifier elle-même. En contact avec le chaos contre lequel elle lute, elle se perd dedans.

Les hebdomadaires littéraires sont pauvres. La politique passionne toutefois tout le monde; les journaux apparaissent (au format réduit) en grand nombre et mal écrits; « Action », hebdomadaire communiste, est excellent. « La Bataille », hebdomadaire plutôt anticommuniste, est également bon.

Ne croie pas qu'il y a « une vie intellectuelle intense », ici – ou que tu trouverais toute sorte de vie. Que de la fatigue, désagrégation, flemme, aboulie, léthargie (mais volonté de l'esprit). Un an après la Libération, les ruines sont restées intactes et le ravitaillement (les aliments, le charbon, les vêtements) est loin de s'améliorer. Une seule chose est solide, vitale: le marché noir.

Les Français sont méconnaissables: amoraux, d'un scepticisme absolu, mesquins, grognons, incapables d'un effort de redressement, encore ahuris. Ils ne savent pas ce qu'ils veulent: faire la révolution, ne pas faire la révolution; être administrés par les Américains, ne pas être administrés par les Américains; faire une politique digne d'un grand pays, faire une politique digne d'un petit pays; ils ne sont capables de travailler leurs mines de charbon, et les Parisiens vont mourir de froid l'hiver prochain – ils n'ont pas de main d'œuvre, car les mineurs désertent: le travail dans les mines est trop dur (on vit mieux en faisant du marché au noir). Ils n'ont pas non plus une population suffisante. Alors ils pensent à faire venir de la main

d'œuvre étrangère; les journaux et les revues écrivent sur ce besoin. On demande des polonais, des italiens, des allemands.

C'est toujours les journaux et les magazines qui se plaignent du risque de concurrence que les Français encourent. Ils se sentent vaincus. Ils le sont, d'ailleurs, dépassés. Les Américains les ont vaincus. Le français souffre d'un complexe d'infériorité, aujourd'hui: il a horreur d'Américains; il n'aime pas les Anglais, il n'aime pas non plus les Russes – il craigne la grande puissance vitale du russe. Toutes ces choses te donnent un mauvais état, une dépression qui menace de creuser je ne sais quelles neurasthénies: heureusement que j'ai la petite, Rodica et les rues de Paris.

La double identité qui accentue davantage cette époque turbulente que Ionesco traverse reste profondément marquée par ses velléités culturelles partagées entre les deux cultures et les deux littératures. Les comptes rendus épistolaires arborent des estampes bicolores qui mélangent l'actualité française avec des commentaires autobiographiques roumains aspergés de réflexions nostalgiques portant sur un passé à la fois limitrophe et limogé.

A travers des incursions qui sillonnent le passé juvénile roumain, Ionesco procède à une plaidoirie construite autour d'un bilan critique personnel orienté vers la direction idéologique de la « jeune génération », dont il a fait également partie, qui renforce sa vision rétrospective portant sur le détournement doctrinal et l'implication politique de la « jeune génération ». Plusieurs noms, que Ionesco cite dans sa lettre, figurent parmi les sympathisants du Mouvement Légionnaire, influencés par la doctrine, âprement critiquée et placée sous la responsabilité du philosophe Nae Ionescu. Les pensées exprimées par Ionesco sont souvent imbibées dans une facture critique assez sévère. Les jugements portés sur les portraits mentionnés restent tributaires des changements politiques et culturels de l'époque bucarestoise. Une légère tonalité nostalgique renvoie le lecteur à certains passages biographiques repris dans plusieurs des journaux ionesciens. Parmi les figures des amis disparus, réfugiés, exilés, figurent également: Mihail Sebastian (pseudonyme de Iosif Hechter, romancier et dramaturge roumain d'origine juive, proche par son extrémisme fervent du Mouvement Légionnaire), Haig Acterian (frère de Acterian

Arșavir et de Jeni Acterian, d'origine arménienne, ami proche de Ionesco et collègue de lycée avec Mircea Eliade. Haig Acterian était un homme de théâtre, écrivain et critique dramatique. Il a dirigé le Théâtre National de Bucarest), Mihail Polihroniade (membre du groupement « Criterion »), Emil Gulian (poète et traducteur roumain. Il a traduit de l'anglais les récits d'Edgar Allan Poe et du français Paul Claudel et François Mauriac, entre autres. Ami proche de Mihail Sebastian, de Mircea Eliade et d'Eugène Ionesco, il trouve la mort tragiquement, en Sibérie, après avoir été fait prisonnier par les russes. Ionesco interrogeait Vianu à cet égard, sans soupçonner que le poète était déjà mort), Costin Deleanu (philosophe roumain expatrié en France), Horia Stamatu (poète et essayiste, fondateur aux côtés de Cioran, d'Eliade et de Ionesco de l'« Institut Roumain des Recherches » à Paris. Partisan du Mouvement Légionnaire.), et le poète Paul Sterian.

Et puisque je mets tout en liaison avec toi, j'ai soudainement réalisé combien je m'isole, combien on est vieux. La génération « Criterion », la fière « jeune génération » d'il y a quinze, dix ans, s'est décomposée, a disparu. Aucun d'entre nous n'a pas encore quarante ans – et nous sommes terminés. D'autres, tant, morts.

Votre génération est beaucoup plus chanceuse. Beaucoup plus solide, d'ailleurs. Nous avons été des écervelés, des pitoyables. En ce qui me concerne, je ne peux pas me reprocher d'être fasciste. Mais on peut reprocher cela à presque tous les autres: Mihail Sebastian avait gardé un esprit lucide et un honneur authentique. Quel dommage qu'il ne soit plus! Cioran est ici, exilé. Il admet s'être trompé, dans sa jeunesse. Il m'est difficile de lui pardonner. Est arrivé ou arrive ces jours Mircea Eliade: pour lui, tout est perdu, du moment où « le communisme a vaincu ». Celui-là est un grand coupable. Mais lui aussi, Cioran aussi, et l'imbécile de Noica, et le gros Vulcănescu, et tant d'autres, (Haig Acterian!, Mihai Polihroniade) sont les victimes de l'odieux Nae Ionescu. Si Nae Ionescu n'était pas (ou s'il ne s'était pas embrouillé avec le Roi) nous aurions eu, aujourd'hui, une génération de dirigeants de grande valeur, entre 35 et 40 ans. A cause

de lui, ils sont tous devenus des fascistes. Il a créé une stupide, affreuse Roumanie réactionnaire. Le deuxième coupable est Eliade: à un moment donné il a failli adopter une position de gauche.

Quinze ans sont passés depuis: Haig Acterian, Polihroniade avaient été des communistes. Ils sont morts à cause de leur entêtement et leur bêtise. Eliade a entraîné lui aussi une partie de « ses collègues de génération » et toute la jeunesse intellectuelle. Nae Ionescu, Mircea Eliade ont été affreusement écoutés. Qu'en serait-il si ces gens étaient de bons maîtres. A côté d'eux, Crainic¹⁰ ne compte pas.

A cause de Nae Ionescu, Haig Acterian et Polihroniade sont morts. Et l'imbécile grossier Costin Deleanu et le poète Horia Stamatu sont des fugitifs en Europe (nous le verrons en France un jour), tout comme Eliade, tout comme Cioran, ou Amzăr.

Et les autres imbécilisés sont inutilisables: le vaurien Paul Sterian (est-il toujours en Turquie?), l'enflé Vulcănescu, l'imbécile sec Ion Cantacuzino, l'arrogant, le nigaud, le grandiloquent Dan Botta, l'affecté, l'hypocrite Constantin Noica, l'homme de rien Petru Manoliu. Certains morts à cause de leur bêtise; d'autres des fugitifs à travers l'Europe, d'autres, heureusement, réduits au silence – toute la génération de « Criterion » est anéantie.

La fatalité les suit tous – également ceux qui ne se sont pas laissés attraper pas la stupidité et la folie et ceux restés lucides. Des accidents obscurs et mystérieux ont survenu et les ont jeté, eux aussi, au delà: une difficulté pour Alexandru Vianu, un chauffeur ivrogne pour Sebastian. Ils s'intègrent eux aussi dans le destin commun, ils sont solidaires tacitement. Seul est resté Petru Comărnescu, mais il n'était que l'imprésario, l'organisateur du « Criterion », « l'animateur »; il n'a plus personne pour l'animer et l'organiser. En l'épargnant, le destin a voulu commettre une ironie, mettre davantage en évidence le vide autour.

Quant à moi, j'ai abandonné la partie et j'ai fichu le camp: même si [je] retournais, puis-je me ré enraciner? Je les ai haï tout le temps, j'ai lutté contre eux, ils m'ont haï, eux aussi – mais sans eux, mes ennemis, je me sens seul. J'étais maudit à les haïr et à être

attaché à eux: avec qui continuer le dialogue? Je porte le même signe, moi aussi.

Mihail Sebastian avait été, jadis, mon ennemi (quand il faisait partie de la bande de Mircea Eliade). Il était devenu maintenant un ami, un frère. Qu'aurait-il été utile maintenant: et à la culture roumaine, et à nous, ses amis. Il était devenu mature, grave, profond. Il s'était libéré des doctrines de Mircea Eliade et de Nae Ionescu. Même ainsi je me réjouissais de le voir.

Emil Gulian est-il rentré de Russie? Est-il libéré? Ne sont restés même pas quelques « rari nantes in gurgite vasto ». Il ne reste plus que Comărnescu.

A part vous, je n'ai plus que Edgar Papu – avec qui je peux communiquer. Vișoianu est trop ministre pour moi. Ralea est encore plus ministre que lui. Cioculescu est trop froid. Vladimir Streinu est trop vide. Cicerone Teodorescu et Jebeleanu sont des simples camarades. [...]

Je me rends compte que c'est bien – de point de vue « historique » qu'il en était ainsi. (Mais quelle génération tragique!) C'est bien, je sais, qu'on a fait table rase. Le mal était incurable. Il fallait être nettoyé. La maladie nazie, les traditionalismes, « le spécifique ethnique », la haine contre l'universel – devaient être supprimés aux racines. Peut-être une nouvelle génération d'intellectuels apparaîtra-t-elle, généreuse, universelle, ouverte à tous les problèmes généraux de l'homme, une génération de gauche, non refoulée.

Mais ils seront trop jeunes pour moi. Vous et votre génération vous êtes plus jeunes, plus proches de ceux qui viendront que moi, que les deux-trois qui restent parmi nous tous.

Le fragment suivant reproduit quelques irrptions dans l'intense activité de traducteur menée par Ionesco pendant toute son « adaptation » parisienne, aboutissant à la promotion massive en français des dramaturges, poètes, romanciers roumains. Restent sans équivoque les multiples hésitations que Ionesco traverse à

l'égard de son futur statut professionnel, mais surtout à l'égard de l'avenir dans son acception générale.

La mort de Mihail Sebastian m'a fait prendre une décision. Je me suis fait ici, en France, une habitude de vivre. Je préférerais rester ici.

J'ai traduit et fait paraître des livres, chez l'éditeur Jean Vigneau quelques-unes des nouvelles de Pavel Dan (sous le titre de Le père Urcan). On est en train d'imprimer le travail entrepris à l'initiative de Lucian Bădescu (nous y travaillons de commun accord) – une série de nouvelles e Peltz, Lucia Demetrius, Liviu Rebreanu (Îțic, Ștrul déserteur), H.P. Bengescu, Beneș, Caragiale (L'auberge de Mânjoală), Pavel Dan (La veillée) etc. – préface par Mario Roques et qui devrais paraître bientôt.

Ilarie Voronca a traduit pour moi quatre vingts poèmes de Tudor Arghezi, avec un commentaire par moi-même. Le manuscrit est prêt et accepté par la maison d'édition Kra (« Le Sagittaire ») à Paris. Le Ministre français des affaires étrangères m'a promis le papier (difficilement trouvable). Mon « collaborateur », Lucian Bădescu, est en train de retoucher la traduction de Craii de Curtea Veche. Tous les deux nous préparons une anthologie de l'essai roumain. Nous voulons traduire l'Introduction à la théorie des valeurs (ou l'Esthétique? Mais elle est plus difficile à éditer). Nous allons traduire Blecher.¹¹

« La direction culturelle » de notre Ministère des affaires étrangères est à peu près au courant avec nos travaux. Pourrais-tu leur demander de me nommer ici (je crois faire encore partie du Ministère, avec mon degré de secrétaire-culturel 2^e classe, 1^{ère} classe serait encore mieux) et de trouver également et sans faute une situation pour Lucian Bădescu (secrétaire, lui aussi; culturel ou de presse) avec la mission précise et limitée « d'éditer en langue française et de présenter auprès du public français les travaux notables de la littérature et de la pensée roumaine contemporaine? »

Mihai Ralea pourrait-il me donner un coup de main? (J'enverrais aux journaux et aux revues roumaines des articles et des études françaises, littéraires et politiques. Quelles sont les revues? Quel journal serait intéressé par moi? « La Justesse »?). Tout ceci devrait être bouclé assez vite (la décision du Ministère) – je ne veux plus être professeur.

Domage que Vișoianu ne soit plus ministre. Pourquoi? Je lui ai écrit, il ne m'a pas répondu, « étant trop ministre ». J'ai eu, jusqu'ici d'immenses difficultés avec la Légation. Je ne pouvais pas protester à Bucarest. C'était impossible de les faire comprendre de l'utilité d'une action culturelle. Ils se moquaient de mes projets de publication des livres roumains, des revues roumaines etc. Je me suis confronté à l'incompréhension, à la bêtise, à l'arrogance, à l'égoïsme des plus grands, invraisemblables. J'ai à peine pu publier, en deux ans, quelques poèmes, ici, là, de Tudor Arghezi et de Lucian Blaga. Lorsque je ne me confrontais pas à l'incompréhension, je me confrontais à l'envie, à la jalousie: Dragu, Toiu, Păltănea, de la presse écrite, des animaux odieux, des ratés jaunes. La publication d'un livre me coûtait à l'époque – aujourd'hui c'est beaucoup plus cher – vingt cinq mille francs, le reste tombant dans la charge de l'éditeur; ils trouvaient que c'était trop cher; en revanche, ils offraient de nombreux dîners à des personnes politiques, aujourd'hui en prison, et à des comtesses imbéciles, inutiles, et chaque dîner coûtait autant que la publication de deux livres.

Pourquoi ne viens-tu pas conseiller culturel ? Nous avons une conseillère imbécile, Elena Văcărescu, qui continue d'être conseillée à son tour par Hiott – un type sinistre – et par Dragu; elle est entourée par une série de ratés – Cernătescu, Ureche etc... etc... Elle tient des discours vides, elle est inutile, bavarde, gênante. Elle a passage libre dans les cercles fermés).

Deux cents mille francs, éventuellement cent mille – ce sont des fonds suffisants pour la publication des premiers livres. Un volume (Pavel Dan) est déjà paru. Un autre (Nouvelles) est sous la presse. Les frais sont déjà acquittés pour ces deux. Pour le volume sur

Arghezi vingt mille me suffisent. Ensuite, il y aura une anthologie en prose, les traductions de Blaga, Vianu, Camil Petrescu, Ralea: la pensée roumaine actuelle etc., etc.

Dans deux-trois ans nous pourrions avoir vingt volumes caractéristiques publiés en français. Et si le public de langue française ne les agrée pas – ça veut dire que la littérature roumaine ne vaut absolument rien et que nous devrions aller dormir. Je ne traduirai pas Rebreanu: Ion est rudimentaire. Banal. Dur, mais sans force. Pavel Dan est d'une plus grande valeur: plus riche, plus nuancé, complexe – ce qui ne m'a pas empêché de laisser glisser dans la traduction faite trop hâtivement quelques fautes énormes. Mais je la reconsidérerais à la deuxième édition. Les volumes Urcan ont été achetés par les libraires par anticipation. Mais nous ne toucherons pas de droits d'auteur: l'éditeur récupère tout afin de couvrir le reste des dépenses. Le contrat est mauvais, mais il en est ainsi. Le papier est extrêmement cher. Je t'envoie une copie du rapport envoyé au Ministère. Et un volume du Père Urcan.

Si j'étais nommé – une volonté me reste-t-il: amener ici à tout prix la mère de Rodica, que j'ai abandonnée, la pauvre. Il y a quelques rares privilégiés qui peuvent venir. Qui pourrait l'aider?

J'ai encore énormément de choses à te dire. Je ne t'ai rien dit. Parfois, « le serpent de l'ambition me mord » et je veux jouer un rôle important en Roumanie. D'autres fois, la désolation, le dégoût, le scepticisme s'emparent de moi: j'aimerais rester ici, ne plus bouger, écrire de la littérature et avoir une situation modeste ici, non pas inférieure, mais autonome, indépendante de la conseillère (et avec un passeport diplomatique). Les cercles de gauche d'ici m'agrément d'ailleurs. J'aurais leur concours.

J'ai commencé à écrire ma bibliographie. J'ai la flemme de me déplacer, de faire le voyage, de me réadapter en Roumanie.

Je te prie de me pardonner d'avoir tant parlé de moi-même et de ne pas faire autre chose à part « demander ». Mais à qui devrais-je m'adresser? Je t'embrasse affectueusement,

Eugen Ionescu

P.S. En tout cas, je n'accepterais pas d'être sous la dépendance d'Elena Văcărescu. Je n'accepterais que l'autonomie absolue. Autrement, le travail n'est pas possible. J'ai de l'expérience dans ces choses-là. Les intrigues, les envies, les sabotages: c'est ce qui t'attend si tu n'as pas un domaine d'activité indépendant et bien délimité. D'ailleurs, des hommes de rien tels Cernătescu ont déjà commencé à l'entourer. C'est ainsi dans n'importe quelle Légation; dans n'importe quel « service de propagande ». C'est un monde terrible, immonde, sur lequel j'ai d'ailleurs écrit. Les ratés de la culture, les nigauds, les envieux pullulent ce genre de « services ». Les conseillers, (comme Dragu) qui ne lisent que « Nimbus ». Les autres – même pas autant. Un tel milieu te détruit.

Păltănea – Tohu, mes « collègues », haïssaient tout le monde, absolument tous les gens qui avaient de la valeur, qui avaient fait quelque chose: on ne pouvait pas prononcer, par exemple, Arghezi, ou Rebreanu, ou Lovinescu, ou George Călinescu, ou Basil Munteanu, ou Ralea, ou Vișoianu, ou Blaga, ou seulement Voronca etc., sans les entendre ricaner, livides, les collègues qui mouraient d'envie. Si on cataloguait quelqu'un comme « ayant du talent », on s'attirait des inimitiés de mort. Ils étaient capables de tuer n'importe qui aurait menacé leur misérable situation.

Je me suis laissé emporter, je me suis découvert tant de fois – et je passais pour quelqu'un de persécuté. Dragu voulait me minimiser. Lorsqu'on lui a dit, au pays, par je ne sais qui « que j'aurais du talent » (!!) – il a fait tout le possible pour me tenir à l'écart; m'enlever toute signification, etc. Je n'avais pas de patience: nous nous disputons. Mais je ne pouvais rien y faire: il avait les fonds.

Aujourd'hui, les mêmes types entourent Elena Văcărescu: des prétendus hommes de gauche; le neveu de Dragu, Cernătescu, capable, lui aussi, des plus grandes ignominies pour écarter le concurrent. Aucune préoccupation d'intérêt général ne les anime. Rien à part vanité, égoïsme, bêtise, envie, ignorance. Je constate qu'ils

m'ont inoculé leur venin. Mon rêve reste quand même d'être nommé attaché de presse en Argentine. J'aime énormément voyager, m'égarer étourdi dans le monde. Un seul continent ne me suffit pas. J'irais aussi loin que le pourrais. Mais donne-moi ton conseil aussi.

Eugen Ionescu

Le vide creusé par la guerre demeure néanmoins omniprésent au quotidien. Les douleurs des plaies évoquent l'absence des amis disparus, dans une ambiance mortifère qui domine tous les décors. La mort sème la guerre et la guerre sème la mort dans un paysage qui ressemble à un néant stérile.

Dans cette missive signée à Paris, datée juin 1946, Ionesco apporte également des explications concernant un article publié en Roumanie sur les injustices commises par le gouvernement roumain au début des années 1940. La tonalité rhétorique de la lettre rappelle celle d'une plaidoirie que Ionesco formule indirectement afin de condamner la sentence prononcée par contumace à son égard, suite à cet article considéré injurieux à la nation et à l'armée roumaine. L'article écrit par Ionesco ayant entraîné la sentence en cause a généré un minutieux travail de recherche mené par les efforts de Marta Petreu, amplement commenté dans un livre dédié à Ionesco, et au « pays du père »¹². Cette sentence amnistiée après de longues années, a pu constituer une des raisons principales qui ont tenu Ionesco loin de son pays de naissance, tout en prenant en compte les nombreux souhaits de retour en Roumanie, que l'écrivain avait fait à plusieurs reprises. Malheureusement, ces souhaits se sont transfigurés dans un inlassable combat que Ionesco avait mené contre le régime communiste en Roumanie et dans les autres pays de l'Est, par ses nombreuses prises de position dans la presse écrite, dans ses journaux à caractère autobiographique ou encore lors des réunions ou des congrès sur des thèmes politiques, sociales, ou littéraires.

Le post scriptum de la lettre « jette la lumière » sur le philosophe Mihai Șora, ami proche des « Eugènes », le premier « jeune intellectuel » roumain issu de l'étincillante « génération rebelle ». Il a débuté en France, chez Gallimard, après de brillantes études de doctorat, sous la direction de l'éminent Etienne Gilson.

Paris, 27 juin 1946

Cher monsieur Tudor Vianu,

Cela fait tellement longtemps depuis que je n'ai reçu une seule ligne de vous! Mihail Sebastian est mort; j'ai appris la mort indubitable d'Emil Gulian; la mère de Rodica est morte; j'avais retrouvé en elle, spirituellement, ma propre mère; il y a un petit moment ils étaient morts pour moi, moralement, mes anciens amis, de Horia Stamatu à Emil Cioran, de Costin Deleanu à Mircea Eliade – enfuis d'ailleurs, tous, chacun au petit bonheur, partout dans le monde; sont arrivées une paix apparente et une victoire apparente – sous la couverture desquelles partout et hélas, surtout en Roumanie, la guerre et la haine ont commencé à se dégourdir et bouger les bras et les mains qui serrent des couteaux; j'avais deux ou trois amis que j'attendais tellement revoir, embrasser, leur parler, cher monsieur Vianu, car ils étaient mon dernier appui, ma consolation ultime: mais ceux-ci aussi s'enfuient aux quatre coins du monde (bizarres ambassadeurs de l'horreur de rester sous leur propre ciel national – et ils en ont raison) ou me renient publiquement et se joignent aux hyènes qui me condamnent et aux singes juges que j'ai dénoncés, et me quittent, en m'abandonnant dans la cage des hyènes et entre les pattes de tels juges.

Je ne porte rancune à personne, mais l'amertume progresse dans mon âme avec le sentiment de la solitude totale. La Roumanie reste pour moi un désert habité uniquement par les monstres de la laideur, de la méchanceté et de la stupidité et où, guète caché, en attendant le moment opportun, le démon du nazisme. Et tout le reste de l'univers est une forêt infinie, enflammée, dans laquelle je cours avec Rodica et ma fille sans savoir où je pourrais trouver un abri pour nous trois.

Au dessus de tout cela plane la menace précise d'être pris de France et jeté dans un enfer encore plus grand. Ne croyez-vous pas que ceux de la « Vie Roumaine » (où a été publié un article m'appartenant qui n'a pas été lu, par je ne sais quelle bizarrerie, par aucun des directeurs, par aucun des rédacteurs, par aucun secrétaire de rédaction et qui, même après l'édition, n'a été lu par aucun des collaborateurs de la publication – même pas le correcteur), ne croyez-vous pas que ceux de la revue « La Vie Roumaine » – spécialement notre illustre ami – qui s'est débarrassé de moi d'une manière tellement belle et élégante, doivent, tout de même, avoir une espèce de responsabilité et se sentir un peu mal dans leur conscience intime? Et ne croyez-vous pas que la moindre des choses qu'on puisse prétendre à de si hauts dignitaires c'est d'être moins petits et moins indignes?

J'ai reçu ce livre en 1944, mon installation là-bas. Car une fois demandée aux autorités d'ici, ma situation non judiciaire, mais administrative, d'« étranger suspect » peut être très mauvaise ici, où je me trouve. Et peut-être pas seulement.

En ce qui me concerne, je suis consterné par le fait que, en dénonçant un mal (situé dans le passé d'ailleurs, du moment où je parlais des situations roumaines datant de 1942) social et moral, profond – c'est-à-dire: les officiers et les magistrats qui ont tiré sur les ouvriers et les affamés de justice sociale; qui ont condamné, il n'y a pas longtemps, quelques-uns des ministres du gouvernement démocratique roumain d'aujourd'hui, les policiers qui torturaient les « bolchéviques » et les « juifs »; les professeurs qui ont inspiré à des générations de jeunes un esprit naziste et « légionnaire », un esprit féroce, les bourgeois qui sont devenus les complices, et non pas seulement moraux, des crimes allemands – je suis stupéfait de dénoncer ce mal (encore vivant) qui avait transformé la Roumanie en une caserne, une prison, une maison de la sottise, un enfer (cet enfer contre lequel tant d'êtres d'aujourd'hui ont mené une guerre pas encore finie – ou peut-être seulement prétendent-ils l'avoir menée) – je suis flétri par les journalistes et par les juges qui solidarisent ainsi,

d'une façon inexplicable, avec les brutes d'hier, que l'histoire condamne (en réalité je suis le seul à être condamné).

Personne n'a eu le reflex amical de m'avertir, à temps, afin de pouvoir répondre, pour expliquer ce que contenait, clairement, toute de même, mon article. Car ceux restés parmi les officiers infectes qui bâtaient les soldats (« les goujats ») et les injuriaient avant de les envoyer mourir, en Russie, pour défendre un monde indéfendable socialement, n'auraient pas osé, peut-être, à me condamner, bien qu'ils le voulussent, car je vois que ce jugement à l'envers ne fait que révéler que les anciens instincts sont restés intacts – sous un état pseudo neuf. Je crois que ce serait normal que mes amis interviennent pour qu'on ne demande pas « l'extradition ». Pour qu'ils se sentent, dans leur conscience morale, allégés.

Cher monsieur Vianu, j'ai horreur de faire la victime. Et si je suis amer, je vous prie de croire que je ne suis pas âcre aussi.

Vous m'avez envoyé jadis un livre, Philosophie et poésie, et il contient une dédicace: « A mes chers amis Eugen et Rodica Ionescu, d'un lointain qui ne nous sépare pas – avec l'ancienne affection dévouée ». J'ai reçu ce livre en 1944, en hiver, à une époque où, entouré par les têtes et les cœurs de bois, imbéciles, arrogantes, diplomatiques, des « membres de la Légation Roumaine » de Vichy, je me sentais aussi seul et éloigné des miens, qu'aujourd'hui. Votre phrase sur un livre (et une lettre si chaleureuse, si fraternelle) m'a poussé à me sentir tellement proche de vous, que j'avais l'impression de sentir votre présence près de la mienne, ainsi que vos baisers. La distance ne peut pas nous éloigner les uns des autres. Mais je me demande aujourd'hui, avec frayeur, si les mots écrits alors vibrent comme une petite partie de votre âme et si ce n'est pas autre chose que la distance qui nous sépare.

Tant de temps vous n'avez plus répondu à mes lettres. Etiez-vous fâché contre moi? Ecrivez-moi, je vous en prie. Croyez à ce que je n'utilise votre lettre que seul instrument pour mon réconfort spirituel, seul objet magique pour la démolition des murs de la solitude.

Le vôtre,

Eugen Ionescu,
38, rue Claude Terrasse,
Paris 16^e

P.S. Je vous envoie une revue (« Cahiers France-Roumanie ») dont je faisais partie du comité de rédaction – quand je n'étais qu'un « flétri » (cent ans sont passés depuis). J'ai demandé à Mihail Şora de traduire de votre Introduction à la théorie des valeurs, que je lui ai confiée – et qu'il la présente en français. Ce n'est pas grande chose. Mais peut-être, un jour, elle apparaîtra en traduction intégrale, dans une maison d'édition française.

L'instabilité sociale et l'incertitude professionnelle s'emparent d'un quotidien devenu de plus en plus difficile, en raison des corvées financières insurmontables. Les intentions littéraires que Ionesco manifestait à cette époque révèlent un pseudonyme insolite – Ion Miran – sous lequel le dramaturge souhaitait, éventuellement, publier un essai, dont il avait confié le manuscrit à Tudor Vianu. Matei Călinescu crayonnait la conclusion¹³ de ses brillantes « recherches identitaires » portées sur le dramaturge autour de la même tonalité interrogative concernant le sort de ces manuscrits, probablement perdus à jamais.

La lettre est signée à Paris, datée fin janvier 1947, à moins d'un mois avant la décision prise en unanimité, par le conseil des Ministres, d'attribuer le titre de « citoyen » de la Roumanie à Staline. C'était également l'année marquée par la mort de la poétesse Elena Văcărescu, et par l'abdication – forcée par les communistes – du roi Michel 1^{er}.

Paris, 28.I.1947

Cher monsieur Tudor Vianu,

[...]Ma situation a été réglée – en partie – par un décret publié dans le Moniteur (comme monsieur Rosetti m'a télégraphié). Mais ceci ne fait que résoudre à moitié ma situation. Qu'en est-il de l'argent à vivre? J'étais secrétaire culturel 2^e classe dans le Ministère des Affaires Etrangères – jadis. Il est difficile d'être réintégré (à un degré supérieur, comme l'âge l'impose!) Qui peut m'aider? Opreescu est le chef de la délégation roumaine auprès de l'U.N.E.S.C.O. J'étais moi-même professeur au lycée et, jadis, le chef des services culturels internationaux dans le Ministère de l'Education – je suis le traducteur, en français, de Pavel Dan (publié chez Vigneau éditeur), et de quelques poèmes d'Arghezi – ne serais-je, en conséquence, autorisé à diriger la section littéraire de la délégation roumaine? A qui devrais-je m'adresser pour cela?

Pardonnez-moi de vous demander de telles choses, mais j'ai très peu de vrais amis. J'ai un livre, prêt, d'études lyriques, pages de journal et poèmes. Je n'ai personne pour me le taper à la machine, en roumain. Je vous envoie avec émotion et crainte un essai que je n'aime plus (rhétorisme, style didactique, répétitions, néologismes), mais sur lequel je comptais réellement il y a à peine deux ans. Il me semble que les choses que j'y écrivais se sont un peu ternies depuis. Si on ne publie à temps, les mots fanent comme les vieilles filles célibataires, qui meurent, elles aussi, dans les tiroirs. Cet essai, s'il n'était pas trop mauvais, pourrait-il être publié dans une revue roumaine? Frunzetti connaît-il, peut-être, une revue qui l'accepterait? (Je ne sais pas si la « Revue des Fondations Régales » l'accepterait?) – publié sous mon nom ou sous le pseudonyme Ion Miran. Je tiens à

ce qu'on n'égare pas ce manuscrit, car étant le seul exemplaire tapé à la machine. Je n'ai pas ici des dactylographes roumaines.

Je relis ma lettre et j'ai honte lorsque je vois que je ne fais que solliciter. Mais que faire, si je suis malheureux, monsieur l'Ambassadeur. La crainte du lendemain et de la non réussite sociale, contre laquelle la contemplation ne peut pas toujours me calmer, commence à me mordre. Je sais que ces choses ne sont que des futilités, mais cette science n'est pas toujours suffisamment profonde et l'écroulement des empires ne me fait pas oublier la menace de m'écrouler moi-même.

Parmi des chefs d'état et d'autres problèmes, trouverez-vous, cher monsieur Vianu, un moment pour moi? Je ne sais pas pourquoi, mais lorsque j'écrivais cet essai j'avais le sentiment que c'était une lettre adressée à vous et que les problèmes y décrits risquaient de ne pas vous laisser indifférent. Voilà pourquoi je me suis permis de vous dédier l'expression de ma pauvreté, le seul cadeau que je puisse vous faire, en même temps que ma profonde amitié.

Eugen Ionescu,
38, rue Claude Terrasse,
Paris 16^e

P.S. Pouvez-vous me communiquer par un moyen rapide la réception des ces pages? Et pourrais-je espérer que vous me lirez et que vous me donnerez votre avis, qui sera comme « un verdict »?

Mes amitiés à madame et aux enfants.

L'échange épistolier continue avec une lettre, signée à Paris et datée début février 1948, la dernière envoyée par le futur dramaturge et consignée par Tudor Vianu, qui culmine avec un signal d'alarme que le dramaturge tire dans sa démarche de régler sa situation professionnelle et matérielle, devenue « plus que précaire ».

L'intense activité de traducteur que Ionesco développe à Paris coïncide avec l'installation progressive en Roumanie des communistes, et les conséquences immédiates, parmi lesquelles – l'instauration et la pratique massive de la censure, la

nationalisation des biens immobiliers qui passent dans la propriété de l'état – dans un climat russe staliniste impitoyable et une « isolation » qui rappellent les conditions concentrationnistes nazies.

Paris, 9 février 1948

Cher monsieur Vianu,

Je vous prie de me pardonner de faire appel à votre aide, après une si longue période de temps, mais je suis obligé de le faire. Je vais mal ici; ma condition matérielle est infiniment plus que précaire. Au pays, suite à l'article qui a culminé avec le désavouement « tactique » de M. Ralea – je n'ai plus de situation depuis si longtemps.

Depuis trois ans je vis mes dernières réserves de jeunesse dans l'attente de l'accomplissement des promesses de M. Ralea d'«arranger » ma situation (par la nomination, par exemple, de lecteur en France, ou à côté, en tant que vacataire ou autre chose auprès d'une légation) dans un mois, trois mois, deux mois.

J'attends et je n'en peux plus, nous ne pouvons plus attendre. Il existe, pourtant, la possibilité que l'attente soit accomplie. Il le fait pour les autres. Sur moi, il s'est exprimé maintes fois en disant qu'il « m'apprécie », cela signifie qu'il n'aurait pas de raisons de se faire des procès de conscience s'il m'aidait.

J'ai traduit pour lui l'Explication de l'homme, la maison d'éditions « Presses Universitaires » l'a acceptée. J'ai rencontré de grandes difficultés de traduction: le livre est écrit négligemment, avec des pléonasmes etc., quoique intéressant dans le fond. Je traduirais également La théorie des valeurs si j'avais le calme, c'est-à-dire une situation matérielle équilibrée.

J'ai envoyé un manuscrit volumineux au pays: Fausse lumière, suivi du Journal d'un non combattant. Le manuscrit se trouve chez Caraion, qui ne trouve pas un éditeur pour moi. J'ai aussi écrit un livre dans lequel j'expérimente une technique de la désagrégation

intellectuelle totale. Il est inutile de l'envoyer au pays – j'essaierai de me traduire moi-même en français – mais j'ai dû traduire d'autres, pour gagner un sou.

A part cela, Paris est admirable. Qu'est-ce que je serais heureux de vous voir, de vous voir venir ici un jour. Comment va votre famille? J'écrirai une autre fois une lettre différente, vraie et désintéressée! Pour l'instant, je suis obligé de vous demander de rappeler urgemment mon cas à Mihai Ralea.

Je vous embrasse avec le même amour et admiration inaltérés.

Eugen Ionescu,
38, rue Claude Terrasse,
Paris 16^e

Tout au long de ce travail dédié au double parcours ionescien et aux influences générales roumaines sur son « chemin français » nous avons suivi l'évolution littéraire, culturelle et sociale de plusieurs figures littéraires associées, aux côtés d'Eugène Ionesco, à l'exil roumain parisien. Par conséquent, nous avons considéré opportune l'insertion dans ce travail, de plusieurs lettres issues de ce pèlerinage juvénile franco-roumain, auquel ont pris une part active Mihai Şora, Emil Cioran, Constantin Noica, Mircea Eliade. Ces lettres, portant leurs signatures, restent des véritables témoignages dans leurs parcours – dus au hasard, au destin, ou encore aux conséquences néfastes de l'inexorable guerre. Le dénominateur commun de ces missives, celui envers lequel les jeunes roumains portent une reconnaissance sans ambages, est l'esthéticien et le diplomate Tudor Vianu.

Au respect et à la déférence qu'Eugène Ionesco et Emil Cioran éprouvent à l'égard de la personnalité du professeur Vianu s'ajoutent ceux orientés vers la personnalité d'Elena Vianu, sa femme. Historienne littéraire, traductrice, peintre, figure académique remarquable, après avoir obtenu son doctorat avec une thèse sur les moralistes français, Elena Vianu valorifie son érudisme et ses recherches orientées vers l'espace littéraire français dans de brillants cours universitaires qu'elle tient à l'Université de Bucarest – les premiers dans cette discipline. La

famille Vianu représente pour les jeunes intellectuels roumains une preuve d'exemplaire réussite sociale et académique.

*Paris, 4 juin 1938
13, rue du Sommerard
Hôtel Marignan*

Cher Monsieur le Professeur,

Sans formuler des excuses de circonstance, j'aimerais pourtant que vous croyiez à ce que j'ai songé, plus qu'une fois, à travers mes errances mélancoliques parisiennes, à adresser un mot de reconnaissance à mon professeur d'esthétique et à la distinction inégalable de l'homme. Mais plus que nullepart ailleurs, à Paris on est charmé par enterrer ses intentions et se laisser abandonner irresponsablement et rêveusement à la ville, autour de laquelle la vulgarité se matérialise dans je ne sais quelle triste noblesse. Je crois, vraiment, que Paris m'a enrichi, si ce n'est pas en inspiration, comme vous le soupçonnez généreusement, en tout cas en un éloignement poétique d'avec le monde, que je n'aurais pas pu conquérir qu'à travers un long contact avec la mer ou avec les déserts. Au-delà de sa brillance conquérante, il y a un rythme grave et sourd, qui t'invite à être triste, agréablement triste. Et comme Paris accélère inexorablement l'autoconnaissance, les gens découvrent ici, plus vite que ailleurs, le vide, le malheur ou la chance.

Après avoir découvert ses sonnets dans le « Paris-Journal », Macedonski¹⁴, quoiqu'incomplet en matière de sensibilité et abusant de l'insésisable, me paraît comme le plus parisien des poètes roumains, comme souvent j'imagine la présence jadis de Matei Caragiale¹⁵ dans la Prague d'autres siècles. [...]

Tout service que je pourrais vous rendre je le considérerais à la fois un plaisir et un devoir. C'est pour cela que je vous demande de m'écrire pour toute information qui ne vous est pas accessible à Bucarest. Je quitte Paris le 1^{er} juillet et serai probablement de retour fin août.

Toute l'admiration et l'affection de

Emil Cioran

La lettre qui suit témoigne de l'intérêt porté par Cioran à « l'exportation culturelle roumaine » à l'étranger, notamment les « slaloms poétiques » roumains de Alexandru Macedonski, à qui Cioran portait une attention toute particulière. Les rares publications des aèdes autochtones transformaient les jeunes intellectuels exilés provisoirement à Paris en véritables chasseurs de « traces culturelles et artistiques roumaines ». La deuxième partie de la lettre est une allusion directe à la genèse du *Précis de décomposition*, première œuvre française de Cioran.

Paris, le 14 juin 1938

Cher Monsieur le Professeur,

Toute de suite après avoir reçu votre lettre, je suis allé à la Bibliothèque pour feuilleter le Journal des Débats et Gil-Blas.

A ma grande surprise, je n'y ai découvert aucune poésie de Macedonski. D'ailleurs, ces journaux-là ne publiaient, paraît-il, que des poésies à caractère occasionnel, un peu comme « L'univers », si ce n'est pire. Au cas où vous désireriez des indications concernant d'autres journaux, je serais heureux de vous servir.

Je travaille à une sorte de livre, dans lequel j'ai essayé de fixer quelques-uns des moments les plus importants de mes isolations parisiennes. Quoique mécontent par rapport à ce travail, il me semble pourtant que je ne peux rien changer sans toucher le nimbe de mélancolie que j'ai tissé à l'intérieur de moi-même pendant des moments dont les souvenirs me font frémir. Je me rends parfaitement compte de ce qui est fécond, mais aussi détruisant, dans ma vocation pour les peines.

Croyez, Monsieur le Professeur, à mon admiration et affection dévouées.

Emil Cioran

Voici les lettres que nous avons reproduites en traduction française, dans leur version d'origine, la langue roumaine:

Paris, 22.XI.1938

Stimate domnule Vianu,

În sfârșit, după douăzeci și două de zile de « extaz », am început să ne mai calmăm și să ne mai aducem aminte că există și România. Sper totuși, că asta nu e încă faza preliminară a nostalgiei.

Nu e prea vesel, e drept, ceea ce vedem în actualitatea franceză: deprimări, apeluri disperate la « unirea tuturor francezilor », lipsa de voință la unii sau o extraordinară voință de discordie la alții; 50% dintre francezi « s'en fichent pas mal » de restul lumii și ceilalți au toți câte un plan personal de « redresare » a Franței. Fiecare plan e, de altfel, singurul bun și le exclude pe toate celelalte.

Ca oameni ai lumii vechi ce suntem (vai, incorigibili!) mergem la teatru, și am văzut de pildă, Les Parents Terribles de Cocteau, piesa care în entuziasmul meu non-negativist mi-a părut o capodoperă. Vă gândiți, desigur, că reapar în mine urmele învățaturii înalte dragomiresciene cu magnifica ei terminologie, dar puțin îmi pasă: nu mai este momentul criticii și al literaturii și nu mai urmăresc să fiu « lucid » cu orice preț. « Je peux me laisser aller... aux enthousiasmes faciles ».

Și totuși, totuși – e bine să fii la Paris: teatrele și zidurile, străzile vechi există încă și rătăcind prin Montmartre îmi pot da iluzia că trăiesc fericita vreme a lui 1885, când murea Victor Hugo și se năștea simbolismul.

Vă rog să transmiteți respectuoasele mele sărutări de mâini doamnei, complimentele d-lui Ioneluș. Pe dvs. vă rog să primiți expresia admirației și a respectuoasei mele afecțiuni.

Eugen Ionescu

Dragă Lilica,

Am găsit același Paris admirabil și o vreme superbă, de primăvară, care ne-a făcut să trădăm cursurile și bibliotecile și să ne plimbăm pe cheiuri, pe bulevarde.

Facultatea mă face mai tânără cu zece ani și nu rareori mă aștept să te văd lângă mine la un curs de estetică. Multe salutări ție și lui Ion, salutări d-lui Vianu.

Rodica

Paris, 13.I.1939

Stimate domnule Vianu,

E prea târziu să vă urăm, d-voastră, d-nei și fiului – ani mulți sănătoși și fericire? Vă rog să primiți aceste urări care au existat, în inima noastră, de mai demult, deși n-au fost exprimate până azi.

Aș vrea să vă pot vorbi. Întâmplările din ultimul timp și cele ce se anunță cu iminență m-au aruncat în abisurile celor mai adânci deznădejdi ca să mă pescuiască, apoi, renăscut dar mai mult năuc, într-o lume despre care nu știu dacă trebuie să cred că e preferabilă lumei abisale de care mă-nspăimântasem. Am făcut cunoștință aici cu cei de la « Esprit » (cu Mounier și Touchard) și cu reverendul Boisselot, un tânăr dominican de la « La vie intellectuelle ». Mounier îmi pare « prea optimist » și Manifestul personalismului o încercare încă timidă, nu prea înaltă, deși plină de bunăvoință și bine orientată; reverendul Boisselot e mult mai bine, dar e prea deznădăjduit pentru un creștin, și deznădejdea lui îmi pare că mă câștigă. (Dacă deznădejdea poate câștiga!). În orice caz, mișcarea de la « Esprit » ar merita să fie mai bine cunoscută în România; e destul de lucidă și, măcar în mică măsură, poate ajuta pe tinerii intelectuali români să nu recadă în gravele erezii antipersonalitate de care nu știu încă dacă s-au eliberat. Mounier și colaboratorii lui ar fi dispuși să scrie, de pildă, la « Revista Fundațiilor Regale ». S-ar putea? Dar cred că cu impresarul Comărnescu aș putea aranja asta?

Trebuie să mărturisesc că bursa d-lui Dupront și ajutorul d-lui Ralea îmi îndulcesc înfinit pesimismul meu privitor la tristul destin al culturii române.

Totuși, lăsând gluma la o parte, impresia la Paris, printre câțiva francezi mai subțiri, este că politica germană de a izola Franța (și de a se « răfui » apoi cu ea, conf. Mein Kampf) reușește. Se presimte că Franța va face, până la urmă, noi concesii – poate ca să

nu piardă prietenia șubredă a englezilor, dușmanii adevărați ai Franței.

Cred că asistăm (și o spun sfâșiat) la declinul Franței, declin implacabil. Cred că englezii vor reuși să-și scape pielea. Dar Franța va fi sacrificată. Și cu ea omul. E sfârșitul spiritului francez – al spiritului. (Cred că tot ce face Anglia e să încerce să sară din trenul care deraiază. Dacă nu șchioapătă o să meargă pe jos).

Rodica vă trimite urări și complimente tuturor. Eu sărut mâna doamnei. D-voastră vă reînnoiesc expresia stimei mele.

Eugen Ionescu
28, rue Censier (V^e)

Paris, 22 ianuarie 1940

Stimate domnule Vianu,

Iertați-mă că am întârziat atâta să vă scriu. M-am gândit mereu la d-vs și la ultimele noastre convorbiri – și totuși nu am putut scrie. Nu mi-am putut scrie nici articolele la « V[iața] Românească » sau « Jurnalul »; nimic nu se mai poate spune nici aici.

Îmi adun note pentru teza de doctorat, mecanic și amărât – căci mă îndoiesc strașnic că teza va putea fi făcută vreodată. Și chiar dacă, la ce bun? Toate speranțele luminoase pe care încă le aveam în februarie și martie trecut, au căzut. Veștile cele mai proaste se aud aici. Gazetele sunt pline de știri asupra primejdiilor ce amenință... nu pe francezi, ci pe alții mai mici. Din clipă-n clipă aștept să fiu chemat în țară. Trăiesc de la o zi la alta, într-o neliniște, o panică înfiorătoare. Hotărât, nu mai e nimic de făcut... până-n cincizeci de ani.

Într-adevăr, nu pe francezi îi amenință primejdia. La adăpostul liniilor Maginot pot sta liniștiți zece ani. Dar nu ar putea nici să vină în ajutorul aliaților mai mici!

Nu știi cum e atmosfera în țară. E mai bună? Ce se știe exact despre Finlanda? Aș vrea să stăm de vorbă, să pot spune mai multe.

Impresia generală aici este că au să fie înghițiți, pe rând, toți cei mici și că pe urmă au să fie atacați cei mari. Primul lucru îl cred – al doilea nu. De ce i-ar mai ataca? De ce să nu-i lase să obosească, stând degeaba, cu armatele mobilizate? Poate că văd lucrurile prea negru. Ar fi bine să izbutească vodă să ne țină neutri.

Vreau să vă întreb un lucru: se fac în primăvara aceasta înscrieri de noi membri la S[ocietatea] S[criitorilor] R[omâni]? În cazul acesta când să prezint cererea?

Sper că scrisoarea aceasta are să vă parvină. Un răspuns « optimist » de la d-voastră ar fi reconfortant!

Vă rog să primiți asigurarea caldei mele prietenii. Omagii respectuoase doamnei. Rodica vă trimite, la amândoi, complimente.

Eugen Ionescu
17, rue du Sommerard
V-e Paris

P.S. Ce departe sunt visurile de anul trecut – ale unei noi culturi personaliste etc... etc... De fapt, din aprilie trecut am simțit căzând toate lucrurile astea.

Vichy, 5.XI.1942

Dragă domnule Vianu,

Mă gândesc des la d-ta. Zilnic. Tare aș vrea să te vad. Am rămas tot un « băiat frământat ».

Nu-mi place nicăieri pe pământ și tare aș vrea să pot fugi în lună. Nu există mijloace de locomoțiune. Altfel, aș fi demult un lunatec. Desigur că ai început cursurile la facultate; au reînceput ploile; și poate că te-au reapucat durerile reumatice. Îți spun toate astea fiindcă mă doare teribil un umăr și fiindcă plouă, plouă, plouă, plouă în acest absurd Vichy de 48 de ore fără încetare. (vz Bacovia)

Am de lucru – și mi-e un somn teribil. Ce frumos era în iunie! Ce frumos drumul nostru la Berna! Cât îmi place și marea la Marsilia. Sau, mai ales, cât îmi place Languedoc-ul: e un peisagiu care (sub soarele tare) dă un sunet de aramă, de trâmbiță (trâmbițele sunt de aramă?) – nu, vreau să zic un sunet « d'airain ». E același lucru? M-am ramolit. De când sunt la Vichy am uitat și franțuzește și românește.

În schimb, Vichy e o mocirlă. Cred că nu există nimic mai frumos în Franța decât Languedoc-ul: e un peisagiu de Africă de Nord; așa trebuie să fie și în Mesopotamia, în Persia, în Siria. E o Africă de Nord, o Arabie, care se continuă prin Spania și trece puțin și Pirineii, dar nu mai are destulă putere și moare la Carcassonne: nu a putut înfrunța nordul – de aceea Sarazinii au fost învinși la Poitiers. Dar Languedoc-ul e încă frumos: e dur, sclipitor, uscat, sonor și nostalgic; și fierbinte și gol; ascetic.

Neputând merge spre nord, a degenerat spre est: peisagiul provençal pare dulceag față de anumite locuri din Languedoc, iar cel italianesc pare de o dulcegărie insuportabilă. Languedoc-ul mi-a dat o nostalgie de Africa de Nord, de Egipt, de Asia Mică, de pustiul arab sau african (de Africa uscată, languedociană – nu de Africa abisiană sau a pădurilor ecuatoriale care sunt, desigur, pentru Africa un corespondent al păduroaselor regiuni din centrul Europei).

Îmi place totuși enorm și marea (poate fiindcă sunt un temperament cu multe elemente feminine); dacă aș locui pe marginea mării, sau dacă aș umbla mult pe mare, poate că m-aș împăca cu moartea, aș accepta-o, aș dori-o, aș simți că moartea e o restituire, o integrare în cosmos.

Munții nu-mi plac deloc: sunt simbolul unei vitalități, unei voințe fără rost de a trăi, unei răzvrătiri obositoare. Muntele e sublim și idiot. Muntele e ceva foarte prost. Muntele este i-ho-iho-o-o (chiotul tirolez).

Înțeleg foarte bine că în Asia Mică sau în Egipt, în Africa de Nord sau în Spania, au putut să apară acei mistici aspri și ardenti. Înțeleg că în Languedoc a putut să se dezvolte așa-zisa erezie cathară cu tipul acela al admirabilului ascet cathar, « le parfait » (În munți nu pot fi decât sihaștrii bărboși, pufoși, frunzoși, pădureți și păduroși), și, pe urmă, biserici lutheriene. N-am fost la Albi, pe urmele bieților albigenzi. (A apărut o carte anti-albigheză, am cumpărat-o și mi-a părut rău; e o idioție; să nu o cumperi; se numește La Croisade contre les Albigeois, de Belperron; e f [oarte] bine scrisă, cu un excelent de pus la punct aparat de erudiție, dar asta nu împiedică pe autor să fie de rea-credință, prost orientat și prost pur și simplu).

Eu nefiind « parfait », însă nici un om de la munte, vital, dârz, rebel, libertar, ci un anarhic, feminin, haotic, dezagreabil, leneș – prefer marea. Nu-i adevărat, mi-ar place și în Languedoc. Ce vrei să-ți scriu mai mult? Sărutări lui Ionel și Măriucăi, chinezoaica. Omagii doamnei. Te îmbrățișez și mult aș vrea să ne spunem atâtea și atâtea.

Eugen Ionescu

P.S. Complimente d-lui Ralea și omagii doamnei.

Vichy, 23.XII.1943

Mult iubite domnule Vianu,

Timpul trece, timpul trece, bătrânețea se apropie și încă nu am găsit adevărul absolut. Sunt, de un an și jumătate, într-o stare proastă, sterilă: am scris foarte puțin. Abia acum mă trezesc dintr-un

soi de maladie morale lungă, dintr-un fel de paralizie spirituală. Dar mașina e ruginită. Și ce să fac? E ridicul să mai fiu adolescent.

Am tradus aici pe Arghezi și pe Blaga; am citit ultimul număr din « Saeculum », articolul despre permanența istoriei; e foarte frumos scris, mi-a procurat delicii și furie în același timp; nu e absolut nimic de făcut; îți imaginezi să traduc un asemenea studiu (« satele românești, când vii din Occident, te întorc cu veacuri în urmă, în preistorie ») și să-l public – s-ar putea spune, și ar fi drept, că fac contra-propagandă. Abia aici l-am citit mai serios pe Blaga – opera filozofică – și nu e totdeauna bine scrisă: stil impur, arhaisme și neologisme vecinând – m-au cuprins desperări. Ai impresia, citind pe Blaga, Eliade etc., că va fi totul totdeauna așa la noi: o voință dârză de a se despărți de universal, o dușmănie neîmpăcată față de Occident (dar și față de Orient), o nouă mitologie balcanică. Atât. O provincie; o neaderare la marile unități. Cultura francezilor la noi a fost așa de superficială!? Dar – cine știe – mai sunt și alții acum? Tineri?

Dragă domnule Vianu, dă-mi, te rog, autorizația scrisă să te traducem aici; o autorizație specificând că-mi lași dreptul să supraveghez traducerea pe care aș încredința-o unui traducător (aș traduce-o însă eu, în colaborare). Și spune-mi ce vrei să traducem? Eu sunt pentru Introducerea în teoria valorilor (dreptul de a traduce nu-l da altora, te rog). Dar aștept voințele dumitale. Te-am mai rugat, îmi pare, să-mi trimiți Poezia lui Eminescu (nu scrisesem despre ea că este o « carte drăguță »?) – pentru a extrage din ea un comentariu în jurul unor traduceri eminesciene. Traducem aici pe Arghezi; am trimis, pe adresa dumitale, la Litere, un exemplar din « Cahiers du Sud » – prima poemă e tradusă de mine, celelalte de Valla (Voronca), poeziile Blaga etc. Aș vrea să am cartea d-lui Ralea. Ce mai face? Îmi scrii? Omagii respectuase doamnei. Sarutări copiilor. De la Rodica, cele de cuviință. Eu te îmbrățișez.

Eugen Ionescu

Vichy, 20.II.1944

Mult iubite domnul Vianu,

Scrisoarea d-tale, pe care am găsit-o venind de la Marsilia, mi-a făcut o imensă bucurie: va să zică nu ne-ai uitat și ții la noi. Și a fost o scrisoare lungă, plină – aș fi vrut-o și mai lungă. [...]

De ce nu există la București nu o conferință, ci o « catedră de filozofia culturii » pe care să o ai d-ta ca să contracarezi învățământul nefast al lui Lucian Blaga? Vai, în loc să fie contracarat acest învățământ, văd că va fi întărit dacă Eliade sau Noica vor lua conferința! Eliade e mai puțin periculos decât Noica, parcă – pentru că el e un om care nu rezistă momentului istoric și orientarea lui poate să se lase, mai mult sau mai puțin, influențată de orientarea generală a curentelor de idei. Cât despre Noica, ar fi o calamitate! Noica e un confuz (făcea odată elogiul confuziei), un masochist și un sadic care se ignora; scria, odată, pe vremea legionarilor, « să fim înfricoșător de buni » – buni spunea cenzura, înfricoșător spunea pornirea secretă și autentică; pentru că Noica se crede bun și înger; dar e o bestie (hipocrizia e inconștientă, de aici un al pericol, ideologia și subconștientul lui se contrazic, așa se explică felul « întortocheat » de a gândi noicist – de unde va ieși o învățătură « întortocheată »). Noica a venit din Germania să sufere cu « legionarii »; motivul real? Nu une grandeur d'âme, ci voluptatea flagelării; îi place să fie și victimă și călău. Când s-a produs, în iunie 1940, prăbușirea franceză, Noica m-a întâlnit și m-a îmbrățișat (fiindcă știa că sufăr) cu lacrimi de bucurie în ochi.

Nu știi dacă cultura are, în destinul cosmic, vreo semnificație esențială; nu știi dacă pentru Dumnezeu sau pentru Neant, civilizația are « valoare », sau dacă măcar i se înregistrează existența, însă istoria lumii e însăși istoria civilizației (și a luptelor ei cu forțele naturale împotriva cărora civilizația se constituie, se menține) – și să introduci, într-una din citadelele cele mai caracteristice ale civilizației (Universitatea!), reprezentanții forțelor obscure, dușmanii

istoriei, e un nonsens, e o gugumănie imensă: Eliade e un dușman al istoriei, el este pentru « protoistorie » (România are o mare valoare, e superioară Apusului pentru că nu a trecut prin Renaștere, pentru că nu are istorie, ci protoistorie, scria Eliade, iar Blaga elogiază « permanența preistoriei »). Cred că universitarii nu vor fi așa de idioți încât să introducă, în propria lor cetate, calul troian al « preistoriei permanente », pe cei care atacă cetatea « civilizației » (în sens franțuzesc, și spirit și tehnică) în înseși fundamentele ei, cu oricâtă « lumină obscură » ar face-o. Dar universitarii nu-și dau seama – ei nu știu ce înseamnă o politică de « apărare a civilizației »: l-au luat printre ei pe Blaga (ce antipatic a devenit!) Nu are nimeni voie să-l contrazică! Mai rău ca Iorga! « Cultura » românească e blestemată a fi veșnic terorizată de un tiran apostol neoficial). « Cultura națională », « tradiționalismul », « necazul contra francezilor și democrațiilor apusene », « superioritatea spiritualității ortodoxe contra celei papistașe » și toate multiplele sămănătorisme, thracismele, gardismele etc. sunt, cum bine știm, de fapt, semnele unei adânci maladii intelectuale – refuzul culturii. (Care poate da, dacă nu ia forme prea periculoase, lucruri « interesante și paradoxale » – dar care trebuie curarisită: acum scot un număr despre cultura românească – în revista « Pyrénées » – și trebuie să spun că România este asta – ce să fac, nu pot minți! și furnizez texte de Blaga, Eliade, Nae [Ionescu] etc. ... Gândirea românească, pentru un european, este negativistă).

Ce-o să-i încurce Noica pe bieții studenți! Deși Zamfirescu este un mediocru, un grosolan, un prostovan – ar fi preferabil să reușească el la concurs și să obțină « conferința »; nu are anvergura și talentul lui Eliade, dar e mai bine un « prieten prost » decât un « dușman deștept », mai bine un aliat slab decât un dușman periculos introdus în propria ta cetate.

Ăsta nu e « punctul meu de vedere ». (eu nu am nici unul) – dar cred că ăsta este punctul de vedere al Universității. Nu am nici unul, pentru că scepticismul, indecizia, mi-au intrat în oase. La început era

« un joc al spiritului », acum a devenit morb, a intrat în organic. Încă nu mi-am ales calea: să fie cea « luminoasă », sau cea obscură?

Cred, totuși că, în ultimă esență, sunt pentru « lumină »; am o prea mare ură « față de forțele anonime » și cred că am să mă dau definitiv de partea « oamenilor » împotriva supraoamenilor și a suboamenilor (cuvintele sunt sinonime) – pentru un sens francez și humanist (vai! Dar și francezii, în ultimul timp, au devenit partizani ai beznei: Blanchot, Camus, Bataille, J. Blanc etc. ... – și alții contaminați de Kierkegaard sau Heidegger, ca și cum soluția Heidegger ar fi o soluție la îndemâna « tuturor »; pus la îndemâna tuturor, Kierkegaard – ca și Nietzsche pe un alt plan – încurcă mințile). Am să fiu de partea celor care, însemnând limita cetății, își fac cum spunea O. y Gasset un spațiu al lor, despărțit de cel cosmic; de partea acelor care repară într-una breșele zidurilor cetății civilizației și o apără de valorile dușmanilor naturali – fiindcă știu că civilizația este ceea ce se opune naturii (chiar integrând-o și tratând cu ea ca în epocile « baroce »).

Dar nu continui – pentru că ai să râzi de mine și de naivitățile mele. Din când în când – tocmai fiindcă țin așa de mult la d-ta – uit că ești profesor universitar și mă uit. Aș fi avut multe să-ți mai spun – dar curierul chiar astăzi pleacă și nu mai am timp. Voiam să-ți spun că am avut aici zile, săptămâni, luni întregi de apatie; am dormitat. Capul mi-era greu, sufletul amar. Un somn de luni de zile (cu coșmaruri; cu acele coșmaruri lucide când o neiertătoare lumină îți arată că « e totul pierdut », ca existența e un dezastru, că ar trebui să reîncepem totul de la începutul lumii, că Dumnezeu a ratat. Dumnezeu ar trebui psihanalizat: lumea este un « acte manqué » al lui Dumnezeu).

Am sentimentul că suntem niște parașutiști care ne-am aruncat de la 5000 de metri: apăsăm pe buton, dar parașuta nu funcționează. Ne prăbușim cu o viteză « în progresie geometrică »: și totuși, ultima secundă e lungă, nu se mai sfârșește... Am senzația golului. A ireparabilului. De când am « căzut din rai », nu facem decât să

cădem. Repetăm gestul: e o obsesie. Umanitatea are obsesia eșecului. Îți închipui: « păcatul originar », ce formidabil moment traumatic.

Termin scrisoarea aici.

Nu am timp să-ți vorbesc despre o propunere pe care mi-a făcut-o « Cahiers du Sud »: o prezentare – într-un număr de 300 de pagini – a generației literare românești actuale (trebuie să fie gata în 6 luni). Aș solicita ajutorul d-tale prețios: aș vrea să pot prezenta cele două direcții « spirituale » românești – ca să fie o prezentare exactă: cea « sămănătoristă, antioccidentală, mistică etc... » și cea « modernistă, occidentalizantă, raționalistă ». De o parte: Lovinescu – Ralea – Vianu – Zarifopol, de alta: Pârvan – Nae – Blaga – și dedesupt de o parte Cioculescu – Vladimir Streinu – George Călinescu – Camil Petrescu – P. Constantinescu (ăsta « cu cine » mai e?) – Edgar Papu și de alta Cioran – Eliade – Noica (eu unde m-aș pune?). Încă nu m-am gândit cum să sistematizez. Totul trebuie făcut pe bază de texte. M-aș gândi să prezint textele scriitorilor, poezilor, eseistilor etc. – însoțite de critice ale românilor (pentru și contra, ca prezentarea să fie vie). Cum ma sfătuiești?

Curierul se închide. Te îmbrățișez în grabă – dar călduros. Și pe copii. Omagii doamnei.

Al dumatăle cu dragoste și cu respect,

Eugen Ionescu

P.S. Chestia editării unui volum de d-ta e grea – dar nu e imposibilă. Vom traduce Introducerea. Dar cum intenționez să public o serie de « antologii – monografice », ce « pagini alese » de d-ta aș putea publica într-un volum?

Am terminat în manuscris un Pavel Dan (tradus împreună cu G. Cabrini) și un Arghezi (tradus de « E. Valla » – adică (secret) Voronca, cu unele texte, puține, și de mine și cu o introducere). Sper să apară (Argezi și P. Dan în mai – numărul din « Pyrénées » tot atunci) dacă se mai pot face proiecte.

Paris, 19 Sept. 1945

Dragă domnule Vianu,

Nu știu când îți va parveni această scrisoare, dar sper că îți va parveni odată. Trebuie să-ți spun că mi-e dor de dumneata și mult aș fi vrut să te văd, să te fi văzut, în primele săptămâni ale liberării, ca să mă bucur împreună cu dumneata de încetarea coșmarului german, de risipirea odioasei prezențe hitleriene din România. De atunci, de la « liberare » mai mult de un an a trecut și, pe de o parte, bucuria s-a învechit, s-a sedimentat, s-a răcit – pe de alta, lucrurile par din nou a se încurca: ceea ce era de așteptat.

Cum te simți ca director al Teatrului Național? (« Toate » se știu aici). Dacă sosesc în țară, mă bucur când mă gândesc că o să mă inviți, cine știe, în loja directorială și lumea din staluri o să se uite la mine și o să se întrebe « cine e asta? » Te rog, rămâi directorul teatrului până la întoarcerea mea – ca să ne primești în loje.

Avem și noi o fetiță adorabilă, un cadou neașteptat de la Dumnezeu. Se numește Ana, ca mama Rodicăi, Maria Tereza, ca mama mea, și France, ca muma noastră spirituală. E o fiică a Franței. O fată mică, cea mai mică, a Franței. Are prea multe nume, însă, și nu știm cum s-o numim: provizoriu, o numim Marie-France. Dar trebuie să-i găsim încă un nume – un nume definitiv – numele « ei », nu cele date de noi. Are aproape treisprezece luni (și patru dinți). [...] Sunt un tată detestabil, prea tandru, cu inima moale – am lăsat fermitatea pe seama Rodicăi, dar, îți închipui, nu cred că o să dea rezultate temeinice. Îmi pare bine că e fetiță. Dacă era un băiat, l-aș fi urât poate: m-aș fi simțit devenind tată (tatăl meu, care mi-e odios) și el devenind eu (care îmi sunt de asemenea odios). Dar fiind tatăl unei fetițe, e altceva. Sunt « alte date ». E o altă paternitate. Marie-France e mică de tot. Seamănă cu mine (un mine mult mai bine, retușat) și cu mama Rodicăi. Are ochii cenușii-albaștri, nasul în vânt, gene mari și pare a fi mai degrabă blondă. Sprâncenele sunt ale mele (păcat) și fruntea. [...].”

Existențialismul face ravagii. Oroarea de a fi, păcatul de a fi, împreună cu sentimentul golului, al absurdului, al haosului, solitudinea iremediabilă – sunt temele și subiectele eseștilor și scriitorilor de astăzi în Franța: J.P. Sartre, Simone de Beauvoir, Maurice Blanchot (influențat enorm de Kafka, în timp ce primii doi sunt heideggerieni, ca, de altfel, tânărul și atroce Mouloudji – autor al unui Enrico, lucid, nud, caracteristic pentru noul naturalism francez, un « supranaturalism »).

Vei fi auzit, poate, de Camus (cărți nu vin, nu-i așa, în România?) și de romanul său L'étranger, povestea omului care nu intră în jocul uman și social, în jocul moral, al sensibilității, și e « strein » de umanitatea și normele ei, goale de sens, omul care nu-și găsește libertatea decât « în fața morții » – ca orice heideggerian neamț, francez sau român. Teatrul lui Jean Anouilh e tot așa de desperant și lucid: desperarea și luciditatea, lipsa grației, iată semnele noii literaturi franceze.

Jean Paulhan a scris « une clef de la poésie » (unde spune, printre altele, că « poeții romantici » ca și poeții obiectivi, dușmani ai inspirației – adică poeții care cred că cuvintele precedeaza ideea, și care cred că inspirația, ideea poetică precedează materialul cuvintelor – fac « același fel de poezie », versurile unora putând fi scrise de ceilalți, indiferent de teoria lor a poeziei, ceea ce îl face a crede că problema e greșit pusă și de unii și de alții și atunci el o pune ... altfel și dă o cheie), Julien Brenda a scris o carte despre Franța bizantină și deplânge victoria, în Franța, a poeziei pure, adică a antiintellectualismului (dar i se răspunde că poezia este prin excelență antiintellectuală), și se scriu cărți și studii numeroase despre suprarealism, făcându-i-se bilanțul. A apărut, mai ales de curând, o bună, clară Histoire du surréalisme de Maurice Nadeau, în care se insistă asupra caracterului antiartistic al suprarealismului, care nu este o școală poetică, ci un instrument, o tehnică a unei libertăți totale. Acolo, de asemenea, e vorba de problema condiției și a limitelor umane care se cer debordate. O etică a libertății.

Amintirile din câmpurile de concentrare, din lagărele de prizonieri din timpul ocupației sunt încă prea actuale, aspre, n-au avut timpul să se contureze și să se facă artă.

Simenon, autor de romane polițiste, a accedat la literatura superioară și este publicat de Gallimard: atmosfera lui de noapte și ceață, asasinii și infirmii lui se integrează admirabil în atmosfera generală a ceței franceze, a dezagregării a apusului, a intrării în noapte. Mai este Raymond Queneau : existențialist și el; oroarea de tot ce crește (de iarbă, de flori). Sunt câțiva poeți: Francis Ponge, poetul animist, e cel mai bun. Pe ceilalți, grei, îi citesc cu dificultate. Sunt obscuri, cețoși, grei și nesubstanțiali: Pierre Emmanuel, Tardieu, P. de la Tour du Pin, Parrot, Becker, Cayrol etc. – toți de mâna a doua. Paul Eluard e însă excelent. Extraordinar de simplu și de concret. Admirabil și Henri Michaux – și mai complicat.

În haosul acesta, marxiștii și raționaliștii de la revista « La Pensée » încearcă să pună oarecare ordine. Și câțiva catolici: precum adversarul existențialismului, Gabriel Marcel, care reacționează însă potrivit clișeelelor catolicismului. Revista « Esprit » de asemenea, încearcă să se limpezească pe ea însăși. În contact cu haosul cu care luptă, se haotizează și ea.

Hebdomadarele literare sunt slabe. Politica însă pasionează pe toată lumea; ziarele apar (în format redus) numeroase și prost scrise; « Action », hebdomadar comunist, e excelent. « La Bataille », hebdomadar cam anticomunist, este de asemenea bun.

Să nu crezi însă că e « o viață intelectuală intensă », aici – sau că ai găsi orice fel de viață. Ci doar oboseală, dezagregare, lene, abulie, letargie (dar voiciune a minții). După peste un an de la liberare, ruinele au rămas intacte și revitalierea (alimente, cărbuni, îmbrăcăminte) e departe de a se îmbunătăți. Un singur lucru este solid, vital: marché noir-ul.

Francezii sunt de nerecunoscut: amoralii, de un scepticism absolut, meschini, grognons, incapabili de un efort de redresare, încă aiuriți. Nu știu ce vor: să facă revoluție, să nu facă revoluție; să-i administreze americanii, să nu-i administreze americanii; să facă o

politică de țară mare, să facă o politică de țară mică; nu sunt în stare să-și lucreze minele de cărbuni, și parizienii au să moară de frig la iarnă – n-au mână de lucru, pentru că minerii dezertează: munca în mine e prea grea (se trăiește mai bine făcând târg negru). N-au nici populație destulă. Atunci se gândesc să aducă mână de lucru streină; ziarele și revistele scriu despre nevoia asta. Se cer polonezi, italieni, nemți. Însă tot ziarele și revistele se plâng că dacă vin străinii să lucreze, au să facă concurență francezilor. Se simt învinși. Sunt învinși, de altfel, depășiți. I-au învins americanii. Francezul suferă de un complex de inferioritate, astăzi: are oroare de americani; nu iubește pe englezi, nu iubește nici pe ruși – se teme de marea putere vitală a rusului.

Toate lucrurile astea îți dau o stare proastă, o depresiune care amenință să mă adâncească în cine știe ce neurastenii: noroc că am fetița, Rodica și străzile Parisului.

Și pentru că pui totul în legătura cu tine, mi-am dat deodată seama cât mă însingurez, cât suntem de bătrâni. Generația « Criterion », fudula « tânără generație » de acum cincisprezece și zece ani s-a descompus, a pierit. Nici unul dintre noi nu avem încă patruzeci de ani – și suntem sfârșiți. Alții, atâția, morți.

Generația dumatilă e mult mai norocoasă. Și mult mai solidă de altfel. Noi am fost niște dezmetici, niște nenorociți. În ceea ce mă privește nu-mi pot reproșa că am fost fascist. Dar lucrul ăsta se poate reproșa aproape tuturor celorlalți: Mihail Sebastian își păstrase o minte lucidă și o omenie autentică. Ce păcat că nu mai este. Cioran e aici, exilat. Admite că a greșit, în tinerețe. Mi-e greu să-l iert. A venit sau vine zilele astea Mircea Eliade: pentru el, totul e pierdut, de vreme ce « a învins comunismul ». ăsta e un mare vinovat. Dar și el, și Cioran, și imbecilul de Noica, și grasul Vulcănescu, și atâția alții (Haig Acterian!, Mihai Polihroniade) sunt victimele odiosului defunct Nae Ionescu. Dacă nu era Nae Ionescu (sau dacă nu s-ar fi certat cu Regele) am fi avut, astăzi, o generație de conducători valoroasă, între 35 și 40 de ani. Din cauza lui, toți au devenit fasciști. A creat o stupidă, înfiorătoare Românie reacționară. Al doilea vinovat este

Eliade: la un moment dat era să adopte o poziție de stânga. Sunt de atunci cincisprezece ani: Haig Acterian, Polihroniade fuseseră comuniști. Au murit din cauza prostiei lor și încăpățânării. Eliade a antrenat și el o parte din « colegii lui de generație » și tot tineretul intelectual. Nae Ionescu, Mircea Eliade au fost îngrozitor de ascultați. Ce era dacă oamenii aștia ar fi fost măștri buni. Pe lângă ei, Crainic nu contează.

Din cauza lui Nae Ionescu, Haig Acterian și Polihroniade au murit. Iar prostul, din topor, Costin Deleanu și poetul Horia Stamatu sunt fugari în Europa o să-i vedem în Franța într-o bună zi), ca și Eliade, ca și Cioran, ca și Amzăr. Iar ceilalți imbecilizați sunt inutilizabili: licheaua Paul Sterian (e încă în Turcia?), buhăitul Vulcănescu, imbecilul sec Ion Cantacuzino, fudulul, prostul, grandiloquentul Dan Botta, afectatul, hipocritul Constantin Noica, secătura Petru Manoliu. Unii morți din prostia lor; alții fugari prin Europa, alții, din fericire, amuțiți – toată generația « Criterionului » e distrusă.

Fatalitatea îi urmărește pe toți – și pe cei care nu s-au lăsat prinși de stupiditate și nebunie, și pe cei rămași lucizi. Accidente absurde sau misterioase s-au ivit, i-au aruncat și pe ei dincolo: o bubă pe Alexandru Vianu, un șofer beat pe Sebastian. Se integrează și ei în destinul comun, sunt tainic solidari.

Singur a rămas Petru Comărnescu, dar el nu era decât impresarul, organizatorul « Criterionului », « animatorul »; nu mai are pe cine anima și organiza. Cruțându-l pe el, destinul a vrut să facă o ironie, să evidențieze și mai bine golul din juru-i.

Quant à moi, j'ai abandonné la partie et j'ai fichu le camp: chiar dacă [m-]aș întoarce mă pot re-înradăcina? Tot timpul i-am urât, am luptat contra lor, m-au urât și ei – dar fără ei, dușmanii mei, mă simt singur. Eram blestemat să-i urăsc și să fiu legat de ei: cu cine să continui dialogul? Sunt însemnat și eu cu același semn.

Mihail Sebastian fusese, odinioară, dușmanul meu (când era din șleahta lui Mircea Eliade). Era acum un prieten, un frate. Ce util ar fi fost: și culturii românești și nouă, prietenilor lui. Se maturizase,

devenise grav, profund. Se eliberase de năisme și alte eliadisme. Și așa mă bucuram să-l revăd!

Emil Gulian s-a întors din Rusia? E liberat? N-au mai rămas nici măcar câțiva « rari nantes in gurgite vasto ». N-a rămas decât Comărnescu din toată lumea.

În afară de d-ta nu mai am decât pe Edgar Papu – cu care pot comunica. Vișoianu e mult prea ministru pentru mine. Ralea e și mai ministru. Cioculescu este prea rece. Vladimir Streinu e prea gol. Cicerone Teodorescu și Jebeleanu sunt simpli camarazi. [...]

Îmi dau seama că e bine – din punct de vedere « istoric » – că s-a întâmplat așa. (Dar ce generație tragică!) E bine, știu, că s-a făcut tabula rasa. Răul era incurabil. Trebuia curățat. Maladia nazistă, sămănătorismele, « specificul etnic », ura împotriva universalului – trebuiau suprimate din rădăcini. Poate că se va ivi o generație nouă de intelectuali – generoasă, universalistă, deschisă problemelor generale ale omului, o generație de stânga, nerefulată. Dar ei vor fi prea tineri pentru mine. D-ta și generația d-tale sunteți mai tineri, mai apropiați de cei ce vor veni decât mine, decât cei doi-trei rămași dintre noi.

Moartea lui Mihail Sebastian m-a decis. Eu mi-am făcut aici, în Franța o obișnuință de a trăi. Aș prefera să rămân aici. Am tradus și tipărit cărți, în editura Jean Vigneau câteva din nuvelele lui Pavel Dan (sub titlul Le père Urcan). Se tipărește lucrarea făcută din inițiativa lui Lucian Bădescu (lucrăm de comun acord) – o serie de nuvele de Peltz, Lucia Demetrius, Liviu Rebreanu (Ițic, Ștrul dezertor), H.P. Bengescu, Beneș, Caragiale (Hanul lui Mânjoală), Pavel Dan (Priveghiul) etc. – prefață de Mario Roques și care trebuia să apară în curând. Ilarie Voronca mi-a tradus optzeci de poeme de Tudor Arghezi, cu un comentariu de mine. Manuscrisul este gata și acceptat de editura Kra (« Le Sagittaire ») din Paris. Ministrul francez de externe mi-a promis hârtia (care se capătă greu). « Colaboratorul » meu, Lucian Bădescu, retușează traducerea Crailor de Curtea Veche. Amândoi pregătim o antologie a ăseului român.

Vrem să traducem Introducere în teoria valorilor (sau Estetica? Dar e mai greu de editat). O să traducem pe Blecher.

« Direcția culturală » a Ministerului nostru de Externe e cam în curent cu treburile noastre. N-ai putea să le spui să mă numească aici (cred că mai fac parte din Externe, cu gradul meu de secretar-cultural, clasa II-a, cl.I ar fi mai bine) și să-i găsească și lui Lucian Bădescu, neapărat, o situație (secretar si el; cultural sau de presă) cu însărcinarea precisă și limitată « de a edita în limba franceză și de a prezenta publicului literar francez lucrările mai de seamă ale literaturii și gândirii românești contemporane »? Mihail Ralea ar putea să-mi dea o mână de ajutor? (Aș trimite ziarelor și revistelor din țară articole și studii franceze, literare și politice. Ce reviste sunt? Ce ziar m-ar vrea? « Dreptatea »?). Toate astea ar trebui făcute cam repede (decizia Ministerului) – profesor nu mai vreau să fiu.

Ce păcat că Vișoianu nu mai e ministru. De ce? I-am scris, nu mi-a răspuns « fiind prea ministru ». Am avut, pân-acum, dificultăți imense cu Legația. Nu puteam protesta la București. Era imposibil să-i fac să înțeleagă utilitatea unei acțiuni culturale. Râdeau de proiectele mele de publicare de cărți românești; de reviste etc. Am întâmpinat neînțelegerea, prostia, îngâmfarea, egoismul celor mai mari, neverosimile. Abia am putut, în doi ani, publica niște poeme, pe ici, și colo, de Arghezi și Blaga. Când nu întâlneam neînțelegerea, întâlneam invidia, gelozia: Dragu, Tolu, Păltănea, de la presă, animale odioase, ratați galbeni. (Publicarea unei cărți mă costa atunci – azi e mult mai scump – douăzeci și cinci de mii de franci, restul fiind preluat de editor; găseau că e prea scump; dădeau însă nenumărate dineuri unor persoane politice, azi la pușcărie, și unor contese imbecile, inutile, și fiecare dineu costa cât publicarea a două cărți. De ce nu vii aici consilier cultural? Avem o consilieră cretină, Elena Văcărescu, care continuă a fi ea consiliată de Hiott – un sinistru tip – și de Dragu; e înconjurată de o serie de ratați – Cernătescu, Ureche etc... etc... Ține discursuri, apă de roze, e inutilă, vorbăreață, jenantă. Are trecere în cercurile fără trecere).

Două sute de mii de franci, eventual o sută – sunt fonduri suficiente pentru publicarea primelor cărți.

Un volum (Pavel Dan) a apărut. Altul (Nuvele) e sub tipar. Cheltuielile sunt acoperite pentru astea două. Pentru Arghezi mi-ajung două zeci de mii încă. Pe urmă, vor veni o antologie a prozei, traducerile din Blaga, Vianu, Camil Petrescu, Ralea: gândirea română actuală etc., etc. În doi-trei ani putem avea tipărite în franțuzește douăzeci de volume caracteristice. Și dacă publicul de limbă franceză nu le agreează – înseamnă că literatura română nu valorează absolut nimic și să ne culcăm. N-o să traduc pe Rebreanu: Ion e rudimentar. Banal. Dur fără forță. Pavel Dan e mult mai valoros: mai bogat, mai nuanțat, complex – ceea ce nu m-a împiedicat să las să treacă vreo câteva greșeli enorme în traducerea făcută prea repede. Dar am s-o revizuiesc la ediția doua. Volumele din Urcan au fost anticipat cumpărate de librari. Dar nu ne revin drepturi de traducător: le ia editorul ca să-și acopere restul cheltuielilor. Contractul e prost, dar e așa. Hârtia enorm de scumpă. Îți trimit o copie din raportul înaintat Ministerului. Și un volum din Le Père Urcan.

Dacă aș fi numit – o dorință îmi rămâne: s-o aduc aici neapărat pe mama Rodicăi, pe care am cam abandonat-o, sărăcuța. Sunt unii rari privilegiați care pot veni. De cine ar putea fi ea ajutată?

Am încă enorm de multe lucruri să-ți spun. N-am spus nimica. Uneori « mă mușcă șarpele ambiției » și doresc să joc un rol de seamă în România. Alteori, jalea, dezgustul, scepticismul mă apucă: aș vrea să stau aici, să nu mai mișc, să scriu literatură și să am o situație modestă aici, dar nu inferioară, ci autonomă, independentă de consilieră (și cu pașaport diplomatic). Cercurile de stânga de aici mă agreează, de altfel. Aș avea concursul lor. Am început să-mi scriu bibliografia. Mi-e lene să mă deplasez, să fac drumul, să mă reclinatizez în România.

Te rog să mă ierți că am vorbit așa de mult despre mine și că nu fac decât să « cer ». Dar cui să mă adresez? Te îmbrățișez cu dragoste,

Eugen Ionescu

P.S. În orice caz, nu aş accepta să fiu sub dependența Elenei Văcărescu. N-aş accepta decât autonomia desăvârșită. Altminteri nu se poate lucra nimic. Am experiență în chestiile astea. Intrigiile, invidile, sabotările: asta te așteaptă dacă nu ai un domeniu independent și bine precizat de activitate. De altfel, secături ca Cernătescu au și început s-o înconjoare. Așa e în orice Legație; în orice « serviciu de propagandă ». E o lume îngrozitoare, imundă, despre care am scris, de altfel. Ratații culturii, proștii, invidioșii populează astfel de « servicii ». Consilierii (ca Dragu) care nu citesc decât pe « Nimbus ». Ceilalți – nici atât. Un asemenea mediu te distruge.

Păltănea – Tolu, « colegii » mei, urau pe toți, absolut toți oamenii care aveau valoare, care făcuseră ceva: nu puteai pronunța, de pildă, Arghezi, sau Rebreanu, sau Lovinescu, sau George Călinescu, sau Basil Munteanu, sau Ralea, sau Vișoianu, sau Blaga, sau numai Voronca etc, fără să auzi ricanând, livizi, pe colegii murind de invidie. Dacă spuneai despre cineva că « are talent », îți atrăgeai dușmăniile de moarte. Erau în stare să ucidă pe oricine le-ar fi amenințat mizerabila lor situație. M-am înfuriat, m-am descoperit de nenumărate ori – și făceam figură de persecutat. Dragu voia să mă minimizeze. Când i s-a spus, în țară, de cine știe « că aş avea talent » (!!) – a făcut tot posibilul să mă țină deoparte; să-mi ia orice însemnătate etc. Nu răbdam: ne certam. Dar nu puteam face nimic: el avea fondurile.

Astăzi tipi de același gen înconjoară pe Elena Văcărescu : falși oameni de stânga; nepotul lui Dragu, Cernătescu, în stare de asemenea de cele mai mari mârșăvenii că să înlăture concurentul. Nici o preocupare de interes general nu-i însuflețește. Nimic în afară de vanitate, egoism, prostie, invidie, ignoranță. Constat că mi-au inoculat din veninul lor. Visul meu e să fiu totuși numit atașat de presă în Argentina. Îmi place enorm să călătoresc, să rătăcesc hai-hui

în lume. Un continent nu-mi ajunge. Aș merge cât de departe. Dar sfătuiește-mă te rog și d-ta.

Eugen Ionescu

Paris, 27 iunie 1946

Dragă domnule Tudor Vianu,

E atâta vreme de când nu am mai primit de la dumneata nici un rând! A murit Mihail Sebastian; am aflat de moartea neîndoielnică a lui Emil Gulian; a murit mama Rodicăi, în care regăsisem, sufletește, pe propria mea maică; mai demult muriseră, moral, pentru mine, foștii mei prieteni, de la Horia Stamatu la Emil Cioran, de la Costin Deleanu la Mircea Eliade – fugiți de altfel, toți, care încotro, în lumea largă; au venit o pace aparentă și o victorie aparentă – sub acoperirea căroră peste tot și vai, în România mai ales, războiul și ura au și început să se dezmorească și să-și miște brațele și mâinile care strâng cuțite; mai aveam doi prieteni sau trei pe care așa de mult așteptam, dragă domnule Vianu, să-i revăd, să-i îmbrățișez, să le vorbesc, pentru că ei erau ultimul meu reazem și consolarea mea ultimă: dar și aceștia fug peste țări și mări (ciudați ambasadori ai oroarei de a sta sub propriul lor cer național – și au dreptate) sau mă reneagă public și se alătură hienelor care mă condamnă și maimușelor judecătore pe care le-am denunțat, și mă părăsesc, lăsându-mă în cușca hienelor și în labele unor asemenea judecători.

Nu port pică nimănui, dar amărăciunea crește în sufletul meu, împreună cu sentimentul solitudinii mele totale. România nu mai este pentru mine decât un pustiu locuit doar de monștrii urâșeniei, răutății și stupidității și unde, ascuns, demonul nazismului, așteptând momentul prielnic, pândește. Iar tot restul universului e o pădure

nesfârșită, în flăcări, în care alerg, cu Rodica și fetița mea, neștiind unde aș putea găsi un adăpost pentru noi trei.

Peste toate astea mai plutește și amenințarea precisă să fiu luat din Franța și aruncat într-un și mai mare iad. Nu crezi d-ta că cei de la « Viața românească » (unde s-a publicat un articol al meu, pe care, prin ce ciudățenie, nu l-a citit înainte de publicare, nici unul din directori, nici unul din redactori, nici un secretar de redacție și, după imprimare, tot nimeni dintre colaboratorii publicației – și nici măcar corectorul), nu crezi că cei de la « Viața românească » – în special strălucitul nostru prieten – care s-au descotorosit așa de frumos și elegant de mine, trebuie să aibe, totuși, un soi de răspundere și să se simtă cam prost în conștiința lor intimă? Și nu crezi că cel mai puțin lucru ce se poate pretinde unor așa de mari demnitari e să fie mai puțin mici și mai puțin nedemni? Nu cea afecțiune devotată. Am primit cartea asta în 1944, aducerea mea acolo? Pentru că, o dată cerută autorităților de aici, situația mea nu judiciară, dar administrativă, de « străin suspect », poate fi foarte proastă aici, unde sunt? Și poate că nu numai atâta.

În ceea ce mă privește sunt uluit de faptul că, denunțând un rău (de altfel, situat în trecut, de vreme ce vorbeam de stările românești din 1942) social și moral, adânc – adică: pe ofițerii și magistrații ce au tras în muncitori și în înfometării de dreptate socială; care au condamnat, nu prea demult, câțiva din miniștrii guvernului român democratic de astăzi; pe polițiștii care torturau pe « bolșevici » și pe « jidani »; pe profesorii care au insuflat generațiilor de tineri un duh nazist și « legionar », un duh bestial; pe burghezii care s-au făcut complicii, și nu numai morali, ai crimelor germane – sunt uluit că denunț acest rău (încă nu mort) care făcuse din România o cazarmă, o închisoare, o casă a prostiei, un iad (acest iad împotriva căruia atâția oameni de azi au dus un război încă neterminat – s-au poate doar pretind că l-au dus) – sunt « înfierat » de gazetari și de judecători care se fac astfel, în chip neînțeleș, solidari cu brutele de ieri, pe care istoria le condamnă (de fapt nu mă condamnă decât pe mine).

Nimeni nu a avut gândul prietenesc să mă înștiințeze, din timp, ca să pot răspunde, ca să explic ce era în articolul meu, totuși, așa de clar. Pentru că cei rămași din ofițerimea puturoasă care băteau soldații (« mârlandii ») și-i înjurau înainte de a-i trimite să moară, în Rusia, ca să apere o lume socială de neapărat, nu ar mai fi îndrăznit, poate, să mă condamne, deși ar fi dorit-o, pentru că văd ca această anapoda judecată nu face decât să reveleze că instinctele vechi au rămas intacte – sub o stare pseudo-nouă. Cred că ar fi normal ca « prietenii » mei să intervină să nu se ceară « extrădarea ». Pentru ca ei să se simtă, în conștiința lor morală, ușurați.

Dragă domnule Vianu, am oroare să fac pe victima. Și dacă sunt amar, te rog să crezi că nu sunt și acru.

Mi-ai trimis odată o carte Filosofie și poezie și e o dedicație pe ea: « Scumpilor mei prieteni, Eugen și Rodica Ionescu, dintr-o depărtare care nu ne separă – cu vechea afecțiune devotată ». Am primit cartea asta în 1944, în iarnă, într-un moment în care, înconjurat de capetele și inimile de lemn, imbecile, îngâmfate, diplomatice, ale « membrilor Legației Române » din Vichy, mă simțeam tot așa de singur și de departe de ai mei, ca și astăzi. Fraza dumitale pe o carte (și o scrisoare atât de caldă, atât de frățească) m-a făcut să mă simt așa de aproape de d-ta, încât mi se părea că ești lângă mine și mă săruți. Depărtarea nu ne poate despărți pe unii de alții. Dar mă întreb azi, cu teamă, dacă vorbele scrise atunci mai vibrează ca o particică din sufletul dumitale și dacă nu ne desparte altceva decât depărtarea.

Atâta vreme n-ai mai răspuns scrisorilor mele. Erai supărat pe mine? Te rog, scrie-mi. Crede că nu voi utiliza scrisoarea d-tale în nici un alt fel decât ca instrument pentru reconfortarea mea sufletească; decât ca obiect magic pentru dărâmarea zidurilor singurătății.

Al dumitale,

Eugen Ionescu,
38, rue Claude Terrasse,
Paris 16^e

P.S. Îți trimit o revistă (« Cahiers France-Roumanie ») din al cărei comitet de redacție făceam parte – atunci când nu eram un « înfierat » (e o sută de ani atunci). L-am rugat pe Mihail Șora să traducă din Introducere în teoria valorilor a d-tale, pe care i-am dat-o – și s-o prezinte în franțuzește. Nu e mare lucru. Dar poate, odată, va putea apărea în traducere integrală, într-o casă de editură franțuzească.

Paris, 28.I.1947

Mult iubite domnule Tudor Vianu,

[...] Situația mea s-a rezolvit – în parte – printr-un decret apărut în Monitorul (așa cum mi-a telegrafiat d-l Rosetti). Dar asta nu este decât o jumătate de rezolvire. Ce mă fac cu banii de trăit? Eu eram secretar cultural cl.II în Ministerul de Externe – pe vremuri. E greu să fiu reintegrat (într-un grad Superior, așa cum se cuvine vârstei!) Cine mă poate ajuta? Opreșcu este șeful delegației României la U.N.E.S.C.O. Eu am mai fost și profesor de liceu, și, odinioară, șef al serviciului relațiilor culturale internaționale din Ministerul Educației – sunt traducătorul, în franțuzește, al lui Pavel Dan (apărut la Vigneau editor), și al unor poeme de Arghezi – n-aș fi, ca atare, îndreptățit să funcționez sau să dirijez secția literară a delegației românești? Cui mă adresez pentru asta?

Iartă-mă că-ți pun asemenea întrebări, dar prietenii mei mari sunt puțini. Am o carte, gata, de studii lirice, pagini de jurnal și poeme. Nu are cine, pe românește, să mi-o bată la mașină. Îți trimit cu emoție și cu teamă un eseu care nu-mi mai place (retorisme, stil didactic, repetiții, neologisme), dar în care, până acum doi ani, îmi puneam mari nădejdi. Îmi pare că lucrurile scrise acolo s-au cam răsuflet de atunci. Dacă nu publici la timp, vorbele se usucă și mor ca

fetele bătrâne, nemăritate și ele, în sertare. Acest eseu, dacă nu ar fi prea prost, ar putea fi tipărit într-o revistă română? Frunzetti cunoaște, poate, o revistă care să mi-l primească (« Revista Fundațiilor » nu știu dacă l-ar accepta?) – sub numele meu sau eventual sub pseudonimul Ion Miran. Aș ține să nu se rătăcească acest « manuscris » pentru că e singurul exemplar bătut la mașină. N-am aici dactilografe române.

Recitesc scrisoarea și mă rușinez când văd că tot timpul nu fac decât să solicit. Dar ce să fac, dacă sunt sărman, domnule Ambasador. Începe să mă muște teama zilei de mâine și aceea a nereușitei sociale, de care nu mă poate consola întotdeauna contemplația. Știu că lucrurile astea nu au nici o importanță, dar știința aceasta nu este, totdeauna, destul de adâncă și prăbușirea imperiilor nu mă face să uit primejdia că și eu mă pot prăbuși.

Printre șefi de stat și probleme ale lumii mai poți avea, iubite d-le Vianu, o clipă pentru mine? Nu știu de ce, dar atunci când scriam acest eseu aveam sentimentul că este o scrisoare adresată dumatăle și că problemele de acolo ar putea să nu te lase cu totul rece. Iată de ce, mi-am îngăduit să-ți dedic dumatăle expresia sărăciei mele, unicul dar pe care ți-l pot face, odată cu prietenia mea adâncă.

Eugen Ionescu,
38, rue Claude Terrasse,
Paris 16^e

P.S. Îmi poți comunica printr-un mijloc urgent primirea acestor pagini? Și pot nădăjdui că mă vei citi și că-mi vei da o părere a d-tale, care va fi ca un « verdict »?

Sărutări de mâini doamnei. Sărutări copiilor.

Paris, 9 februarie 1948

Mult iubite domnule Vianu,

Iartă-mă, te rog, că dup-atâta timp, fac apel la ajutorul d-tale, dar sunt nevoit s-o fac. O duc, aici, rău; starea mea materială este infinit mai mult decât precară. În țară, în urma aceluia articol care a culminat cu dezavuarea « tactică » a lui M. Ralea – nu mai am nici o situație, de atâta timp. De trei ani de zile îmi trec ultimul rest de tinerețe în așteptarea împlinirii promisiunilor lui M. Ralea de a-mi « aranja » situația (printr-o numire, de pildă, de lector în Franța sau în apropiere, în post vacant, sau altceva la o legație) peste o lună, peste trei luni, peste două luni.

Aștept și nu mai pot, nu mai putem aștepta. Există, totuși, posibilitatea ca așteptarea să fie împlinită. O face și pentru alții. Despre mine a zis de atâtea ori că « mă apreciază », asta înseamnă că nu ar avea motive să-l mustre conștiința morală dacă mi-ar veni în ajutor. I-am tradus Explicarea omului, editura « Presses Universitaires » a primit-o. Am avut mari dificultăți de traducere : cartea e scrisă neglijent, cu pleonasme etc., deși interesantă în fond. Aș traduce și Teoria valorilor dacă aș avea liniște, adică o situație materială echilibrată.

Am trimis un manuscris în țară, mare: Lumina falsă, urmat de Jurnalul unui necombatant. Manuscrisul se află la Caraion¹⁶, care nu mi găsește editor. Am mai scris o carte în care am experimentat o tehnică a dezagregării intelectuale totale. E inutil s-o mai trimit în țară – am să încerc să mă traduc pe mine în franțuzește – dar a trebuit să traduc pe alții, ca să pot avea un franc.

Afara de asta, Parisul este admirabil. Ce fericit aș fi să te văd, să vii aici vreodată. Ce face familia d-tale? Am să scriu altă dată o scrisoare altfel, adevărată și dezinteresată! Deocamdată sunt nevoit să te rog să mă amintești, presant, lui Mihail Ralea.

Te îmbrățișez, cu vechea dragoste și admirație.

Eugen Ionescu,
38, rue Claude Terrasse,
Paris 16^e

Paris, 4 iunie 1938
13, rue du Sommerard
Hôtel Marignan

Stimate domnule Profesor,

Fără ca să formulez o scuză de circumstanță, aș vrea totuși să mă credeți că nu o dată prin melancolicele rătăcirii pariziene m-am gândit să adresez un cuvânt de recunoștință și afecțiune profesorului meu de estetică și distincției neîntrecute a omului. Dar mai mult decât în orice parte a lumii, la Paris îți face plăcere să-ți îngropi intențiunile și să te abandonezi iresponsabil și visător orașului, în care vulgaritatea se substanțiază în nu știu ce noblețe tristă. Cred, într-adevăr, că Parisul m-a îmbogățit, dacă nu în inspirație, cum generos bănuiești d-voastră, în tot cazul într-o distanță poetică de lume, pe care n-aș fi putut-o câștiga decât doar printr-un lung contact cu marea sau deșerturile. Dincolo de strălucirea lui cuceritoare, există un ritm grav și surd, ce te invită să fii trist, în mod plăcut trist. Și cum Parisul grăbește nemilos autocunoașterea, oamenii își descoperă aici, mai repede decât aiurea, vidul, nefericirea sau norocul.

După sonetele ce le-am găsit în « Paris-Journal », Macedonski, deși incomplet ca sensibilitate și abuzând de insesizabil, mi se pare cel mai parizian dintre poeții români, precum, bunăoară, pe Matei Caragiale mi-l închipui adesea în Praga altor secole. [...]

Orice serviciu pe care vi l-aș putea face îl consider în măsură egală plăcere și datorie. De aceea, vă rog să-mi scrieți pentru orice informație ce nu vă e accesibilă în București. Eu plec din Paris pe 1 iulie și mă reîntorc probabil pe la sfârșitul lui august.

Toată admirația și afecțiunea lui

Emil Cioran

*Paris, 14 iunie 1938**Stimate domnule Profesor,*

Imediat după ce am primit scrisoarea d-voastră m-am dus la Bibliotecă să răsfoiesc Journal des Débats și Gil-Blas. Spre marea mea surprindere n-am descoperit nici o poezie din Macedonski. De altcum, acele ziare nu publicau, pare-se, decât poezii cu caracter ocazional, așa cam ca « Universul », dacă nu mai rău. În cazul că ați vrea indicații pentru alte ziare, aș fi bucuros să vă servesc.

Eu lucrez la un fel de carte, în care am încercat să fixez câteva din momentele mai importante ale izolărilor mele pariziene. Deși sunt nemulțumit cu ce am făcut, mi se pare totuși că nu pot schimba nimic fără să nu ating nimbul de melancolie ce mi l-am țesut lăuntric în ceasuri a căror amintire ma înfioară. Îmi dau perfect de bine seama de ceea ce-i fecund, dar și distrugător, în vocația mea pentru mâhniri.

Credeți, d-le Profesor, în admirația și afecțiunea mea devotată.

Emil Cioran

Par leur franchise et leur authenticité, par leur loyauté et leur droiture, ces lettres résumant, par la consistance et la richesse, les pulsions et les orientations de deux combattants agissant sous les battements d'un cœur double. Si Paris se révèle, pour les jeunes roumains « exilés », avides de civilisation et culture occidentale, être l'épicentre incontestable de l'inspiration, poussant à la rêverie et à la flânerie,

Bucarest n'en demeure pas moins baigné dans un passé qui menace encore sur la réalité parisienne des années 1940. Si la culture et la littérature roumaine représentent l'affluent artistique de toute une génération, la culture et la littérature françaises incarnent la mer dans laquelle s'est produit l'achèvement spirituel de cette génération.

Le ton ionescien arboré dans les lettres adressées à Tudor Vianu – acharné et virulent à l'égard des mouvements idéologiques roumains et de leur influence sur la jeune génération, mais aussi à l'égard d'une nation suffoquée politiquement, culturellement et socialement – s'atténue au long d'une éprouvante, riche, glorifiante et tumultueuse expérience française qui propulse Eugen Ionescu vers Eugène Ionesco. Physiquement attaché à une France en dérive avec un avenir tributaire au hasard, Ionesco reste spirituellement profondément attaché à la (et sa) Roumanie, aux amis de génération restés dans cette oasis latine pour faire face à l'isolation physique et métaphysique, vibre pour une culture et pour une littérature qu'il avait ébranlées, fuies, jugées, éreintées. Ses pensées se confondent souvent avec ses vellétés, notamment dans ces années troubles et douloureuses. Bien qu'il manifeste un constant intérêt à la littérature roumaine à travers des incursions permanentes et régulières, ses convictions semblent le déterminer à préférer la France et à la désirer ardemment. Et pourtant l'envie d'évasion exprimée dans une note purement onirique à travers ses pièces de théâtre semble se matérialiser lorsqu'il mentionne à Tudor Vianu une certaine envie d'occuper un poste d'attaché culturel de presse en Argentine – qui d'ailleurs coïncidait avec n'importe quelle autre ville éloignée du continent européen, synonyme d'une évasion totale. Tout semblait être décidé sans équivoque et pourtant rien n'est aussi sûr que la conviction avec laquelle il noue les ficelles reliant les deux cultures et les deux littératures. Vellétés oniriques ou flâneries spirituelles, l'incertitude se transfigure en quête – quête intermittente de Dieu, de soi-même, d'une contrée irréelle?

Notes :

¹ Voir l'interview avec Mihai Şora, portant sur la personnalité d'Eugène Ionesco, à la fin de ce travail.

² Les lettres signées par Ionesco ont été regroupées dans *Scrisori către Tudor Vianu*, édition établie par Maria Alexandrescu Vianu, et Vlad Alexandrescu, annotée par Vlad Alexandrescu, Editions Minerva, Bucarest 1994. Vol. II (1936-1949).

Celles signées par Emil Cioran ont été, quant à elles, regroupées dans le premier volume de l'édition suscitée.

³ Ionesco fait allusion ici aux cours de son professeur d'esthétique roumain Mihail Dragomirescu.

⁴ Ion Vianu (né en 1934), psychiatre et écrivain, fils de Tudor Vianu.

⁵ Petru Comănescu (1905-1970), écrivain, critique littéraire et journaliste, un des fondateurs, avec Mircea Vulcănescu, de la revue « Criterion ». Son activité littéraire a été essentiellement orientée vers la littérature américaine et russe.

⁶ Fondateur de « l'Université Paris IV Sorbonne » dont il a été le premier président, l'historien Alphonse Dupront a dirigé l'« Institut Français des Hautes Etudes », à Bucarest. Il reste en contact avec la Roumanie à partir de la fin des années 1930, lorsqu'il devient attaché et conseiller culturel. C'est également Alphonse Dupront qui soutient la candidature de Cioran pour la bourse d'étude qui lui avait été accordée par la suite. Il est également le « responsable » du départ de Cioran pour la capitale française, tout comme du départ de Ionesco. A cet égard, voir Mircea Eliade, *Fragments d'un Journal III 1979-1985*, ed. cit., p. 152.

⁷ Ionesco fait référence ici à la poésie mélancolique du poète roumain George Bacovia (1881-1957). Poète symboliste d'abord, manifestant les influences des lyriques français, il tend vers progressivement vers une poésie moderne.

⁸ Lucian Blaga (1895-1964), philosophe et poète roumain, diplomate et professeur à l'Université de Cluj. Personnalité littéraire marquante dans l'entre-deux-guerres, il fonde et dirige à Sibiu la revue « Saeculum », qui fonctionnera pendant une année. Dans une poésie imprégnée de notes philosophiques, il s'émerveille devant la dimension mystérieuse du monde qu'il tâche de représenter.

Membre de l'Académie Roumaine depuis 1937, il est obligé de quitter le milieu universitaire avec l'installation des communistes, pour des raisons essentiellement politiques. Il occupe pendant plusieurs années des postes d'attaché culturel auprès des légations roumaines à Vienne, Varsovie, Prague, Lisbonne, Berne.

⁹ Il s'agit du poète roumain Ilarie Voronca.

¹⁰ Nichifor Crainic (1889-1972), écrivain poète, journaliste, théologue. Figure littéraire importante pendant l'entre-deux-guerres, il a dirigé plusieurs revues littéraires, dont notamment « Gândirea » (La Pensée). Adeptes d'une idéologie « d'épuration », il milite ouvertement en faveur de l'antisémitisme, étant convaincu par l'héritage chrétien-orthodoxe de la Roumanie. Membre de l'Académie Roumaine depuis 1940, il a été incarcéré pendant quinze ans dans les prisons communistes.

¹¹ Marcel (Max) Blecher (1909-1938), poète et romancier roumain d'origine juive, collègue de génération avec Mircea Eliade, Eugène Ionesco, Emil Cioran. Ami proche de Mihail Sebastian, qui lui avait dédié une bonne partie de son *Journal*. Son œuvre, imprégnée d'importantes notes autobiographiques – il éprouve des souffrances atroces dues à une maladie qui touche sa colonne vertébrale – laisse ressortir à travers une lucidité ingénue une véritable littérature authentique.

Eugène Ionesco lui consacra de nombreuses critiques pendant les années bucarestoises.

¹² Il s'agit de *Ionesco au pays du père*, Editura Apostrof, Cluj, 2001.

¹³ Voir la conclusion de Matei Călinescu dans *Ionesco: recherches identitaires*, ed. cit., p. 294.

¹⁴ Alexandru Macedonski (1854-1920), poète, dramaturge et prosateur roumain. Partisan du symbolisme et de la « nouvelle poésie », il est le fondateur de la revue « Literatorul » (« Le littéraire »). Il a soutenu et encouragé le début de nombreux poètes et écrivains, parmi lesquels Tudor Arghezi ou encore Tudor Vianu.

¹⁵ Matei Caragiale (1885-1936), historien, poète et écrivain roumain. Son œuvre majeure, le roman *Craii de Curtea veche*, (*Les Seigneurs du Vieux Castel*), de facture proustienne, représente une analyse profonde du caractère national roumain à travers une capitale roumaine inondée par les « exportations » culturelles et sociales occidentales. Une première adoption des valeurs occidentales aux portes de l'orient européen. Mateiu Caragiale est également le fils aîné du dramaturge roumain Ioan Luca Caragiale.

¹⁶ Il s'agit de l'écrivain roumain Ion Caraion (1923-1986).

Entretien avec le philosophe roumain Mihai Şora

Avec toute l'expérience d'un centenaire, le philosophe roumain Mihai Şora est le dernier légataire d'une génération d'or issue de l'entre-deux-guerres. Il inscrit son nom, aux côtés de Mircea Eliade, Eugène Ionesco, Emil Cioran, Mircea Vulcănescu, Constantin Noica, pour ne citer qu'eux. Ces derniers relient deux cultures, deux langues et deux littératures. Nous nous sommes entretenus avec Monsieur Şora, sur le long passé de Ionesco et nous l'en remercions de nouveau, car son témoignage plein d'intensité retranscrit une époque révolue.

Ces entretiens ont eu lieu en décembre 2009, dans le cadre charmant du village transylvain Aţel, dans la maison paroissiale conservée par les « Fondations culturelles » présidées par Madame Ioana Crăciunescu, que nous remercions ici.

Bogdan Ghita: Monsieur Şora je voudrais commencer ces entretiens avec une question concernant le début parisien d'Eugène Ionesco et les contextes socioculturels de Paris, à cette époque-là. Dans quelle mesure pensez-vous que ces années-là étaient favorables au début du jeune Ionesco?

Mihai Şora: C'était une époque d'euphorie extraordinaire, l'époque de la fin des années 1940, début des années 1950. D'un côté, les Alliés avaient remporté la guerre, l'hitlérisme était écarté; d'un autre côté c'était une offensive de la Gauche, extrêmement puissante. Si ce n'était pas pour De Gaulle, la France serait devenue communiste à ce moment-là. Le Général avait mis un obstacle définitif à l'offensive du Parti Communiste Français, qui a également perdu sa popularité, progressivement. C'est-à-dire que sa base a diminué, bien que le Parti ait été encore très puissant à ce moment-là. Il aurait pu être propulsé avec le concours d'un des vainqueurs, qu'était l'Union Soviétique, et de ce point de vue je crois que De Gaulle a été une providence pour la France. Aucun autre homme politique issu de cette France-là, agenouillée, n'aurait eu l'autorité, le pouvoir et la capacité à s'opposer et peut-être n'aurait-il pas eu la volonté de le faire, s'il avait été un homme de gauche. Aurait pu alors arriver à la tête du pays un Maurice Thorez, épaulé par l'intelligence

vive qu'était son adjoint, petit, gros, extrêmement intelligent... Il y avait au Parlement le débat de la « Gauche Française » dont la parole pesait très très lourd. En quelque sorte, De Gaulle, a imposé sa propre volonté au Parlement – et il a bien fait.

Voici donc les circonstances dans lesquelles a débuté pour la deuxième fois, dans cette nouvelle phase, Eugen Ionescu. Les racines de cette phase sont pourtant plus anciennes. Eugen avait écrit un texte, bien avant, en Roumanie, relatant un dialogue absurde. La scène se passait lors d'un voyage en train à Londres, il me semble; il se peut que cela ne soit pas exact. C'était un retour à la maison dans lequel deux personnes – un homme et une femme – se sont retrouvés assis l'un à côté de l'autre. Entre eux commence une conversation de ce genre:

“Bonjour Madame!”; “Bonjour Monsieur!”; “Où allez-vous?”; “Je vais à Paris!”; “Tiens, moi aussi je vais à Paris!”; “Mais, à quelle occasion?”; “J’y demeure!”; “Tiens, moi aussi, j’y demeure!”; “Et où demeurez-vous?”

A la fin ils apprennent qu'en réalité ils reviennent dans la même maison, la même rue, au même numéro – enfin, le dialogue est construit en plusieurs petites séquences – du même côté de la rue; si l'on arrive d'une direction, les numéros côté gauche, décroissants, si l'on arrive d'une autre, les numéros croissants et lui, il habite ce numéro-là même; finalement ils apprennent qu'ils dorment dans le même lit, qu'elle porte le même patronyme que lui, qu'ils sont mari et femme, et ainsi de suite. Ceci est un petit texte qu'Eugen Ionescu avait écrit dans ses débuts. Ainsi, l'origine de ce théâtre absurde ne date pas d'hier et ne peut être associé à aucun mouvement, car il faisait partie de lui, en quelque sorte; il était authentique, capable d'engendrer des dialogues fantaisistes sans aucun sens.

Je crois que le hasard a eu un rôle important... Ces textes-là sont tombés entre les mains des bonnes personnes, à un moment où Eugen était réfugié; sa mission à Vichy était finie, il était venu à Paris et s'était lié d'amitié, par le biais de Monica Lovinescu, avec le metteur en scène d'un petit théâtre – un théâtre de 50-60 personnes – Nicolas Bataille. C'est comme cela que ses pièces ont commencé à se jouer. Par la suite, il a écrit d'autres pièces ayant une problématique plus forte. *Le Roi se meurt* pose une nouvelle problématique – celle de la mort; autre chose, à part cet humour de type “idiot”; des thèmes ressortent révélant la nature angoissée, extrêmement vibrante, d'Eugen Ionescu.

Et avec son rêve... Je ne sais pas si tu t'en souviens dans *NU*, à la fin, après toutes les boufonneries qu'il avait faites au long de son livre, il y a un épilogue qui commence ainsi: "Je veux aller au Paradis avec mon aimée..." C'est la phrase clé de tout le livre. C'est la phrase clé d'Eugen et c'est la phrase clé de son désespoir, qu'il est possible que cela ne s'avère pas, qu'il est possible qu'il ne puisse pas aller au Paradis avec son aimée. Et à ce moment-là tout devenait absurde. Rien n'avait plus aucun sens, à la différence de la mode de l'absurde qui a existé alors, généré en quelque sorte peut-être même par le fait que cet absurde s'était manifesté à travers les pièces d'Eugen. Mais Eugen était authentique; le monde lui-même est absurde, le monde n'a aucun sens si la chose dont j'ai rêvée – aller au paradis avec mon aimée – ne peut pas m'arriver.

Ceci est une chose que Vianu n'a pas comprise lorsqu'il s'est opposé à l'attribution du prix pour le livre *NU* par les Fondations Royales. Il s'agit du concours des manuscrits de jeunes écrivains, de 1932; alors le lauréat c'était Cioran, avec *Sur les cimes du désespoir*, pour la section « Essais » et d'autres pour la section « Poésie ». Tous les membres du jury ont été d'accord avec le prix accordé à Eugen, à une exception près: Tudor Vianu. Il a dit qu'on ne pouvait pas accorder un prix à un homme qui n'est pas sérieux, qui se permet, dans le même livre, d'éreinter et de louer la même œuvre, à travers des analyses littéraires – il s'agit de Camil Petrescu – avec la chronique élogieuse, et avec la chronique détruisante, dans laquelle n'étaient soulignés que les défauts de la construction. Et donc, malgré toute la détermination de Mircea Vulcănescu, qui faisait partie de la commission, pour qu'on décerne un prix à Eugen, le prix n'a pas été accordé. A tel point que le livre a été publié aux éditions des frères Donescu, « *Vremea* », qui publiaient un hebdomadaire extraordinaire, avec la collaboration de la jeune génération. C'était une revue extraordinaire, on y trouvait toute la jeune génération. Même maintenant, si l'on voulait suivre le mouvement d'idées, cet alignement de la génération sur la problématique – que nous pouvons qualifier de mondiale – du mouvement spirituel, intellectuel et qui dérive de cette option, très clairement expliquée dans un article programmatique de Mircea Eliade, datant de 1927, on devrait consulter « *Vremea* ».

Toutes les générations qui nous ont précédé ont été en quelque sorte obligées, par le fait même d'être authentiques, à envisager un idéal national, qui n'avait pas été accompli. Leur racine patriotique les poussait à lutter d'abord pour le rassemblement des Provinces Roumaines. Au moment où notre génération s'est

manifestée, cet idéal s'était accompli. Nous étions libérés du fardeau politique. Nous devons faire de la culture et la faire au niveau continental, donc pas une culture locale, ce qui signifiait, en quelque sorte, l'encerclement dans un idéal national. Toutefois c'était la première génération disponible pour la culture et elle s'est maintenue ainsi jusqu'au moment de « Criterion », qui a été le dernier moment dans lequel la génération s'est manifestée en tant que génération. Une série de conférences a suivi, organisée par l'association « Criterion » de la jeune génération. En réalité, c'est là qu'ont commencé les séparations sur des critères politiques. La génération en tant que telle a disparu en tant qu'unité créatrice dans le domaine de l'esprit; par la suite, dans la mesure où chaque personnalité s'est manifestée, elle s'est manifestée individuellement.

Eugen, qui portait un intérêt à 360° sur la culture – jusqu'alors il avait écrit sur tout – était entre autres, un très bon chroniqueur plasticien. Dans toutes les expositions successives de Bucarest, il existait une superbe chronique signée Eugen Ionescu. A ma connaissance, ces séries de chroniques plastiques n'ont pas été réunies, dans un volume, jusqu'au présent. Pas en Roumanie, en tout cas. Et je ne sais pas non plus dans quelle mesure Marie-France s'est assurée d'inclure à ce regroupement de l'œuvre d'Eugen la période de chroniqueur plastique. Il n'était pas qu'un chroniqueur plastique; toute sa vie il a dessiné, il a peint. Il a également fait une exposition pendant la période où il s'imposait en tant qu'écrivain. Il se permettait donc de faire des expositions d'art plastique en qualité d'écrivain de notoriété mondiale. Peut-être qu'alors on s'intéressait à lui. S'il n'avait pas atteint le niveau de cette notoriété mondiale, il n'aurait pas trouvé des galeries intéressées pour exposer ses peintures. Mais en qualité d'auteur dramatique célèbre, Eugen Ionescu a pu trouver à Paris des galeries d'art de ce genre, où il a ouvert quelques expositions. J'ai beaucoup aimé ses travaux. Le thème n'intéressait pas. Un de ses idoles – de mes idoles aussi – en matière de peinture était Miró, chez qui le thème n'intéressait pas ; ce qui intéressait était la façon dont on disposait les tâches de couleur sur une feuille de papier ou sur une toile. Et j'observais chez Eugen la même manière libre, qui parfois – parce que son esprit de dramaturge le conduisait vers des conflits entre personnes – personnifiait les couleurs, mais d'une façon très libre. Tout comme Brâncuşi, par exemple, qui se permettait de faire des ovoïdes, car il avait prouvé auparavant qu'il maîtrisait parfaitement l'anatomie humaine. Pensons à son « Ecorché », qui était d'un naturalisme féroce et où l'on pouvait

observer chaque petite veine du corps humain. Il a démontré qu'il pouvait faire ainsi... ensuite, il s'est permis de jouer en toute liberté... C'est également ainsi que cela s'est passé avec Eugen. Car dans la peinture abstraite une question se pose: en fait-on car on est incapable de faire autre chose? – donc une impossibilité de reproduire la réalité – ou en fait-on par pure liberté d'esprit? Donc si on en fait suite à une impossibilité, elle n'a pas le même impact – je dirais ontologique – que si on fait en toute liberté, après avoir fait ses preuves sur un écorché, sur un cheval avec tous ses poils, un cheval qui soit vivant et dont on aperçoit ses narines se dilater lorsqu'il s'enrage. Après avoir prouvé sa capacité à faire une telle chose, se laisser aller a plus de fantaisie.

B.G. Je reviendrais à Ionesco et à ses amitiés de toute une vie et je vous demanderais en quelle mesure Ionesco, Cioran et Eliade auraient-ils marqué la scène littéraire européenne et, progressivement, la scène mondiale, s'ils étaient restés « exilés » dans une Roumanie « inexistante » d'un point de vue culturel, telle qu'ils l'apercevaient à cette époque-là?

M.Ş. On n'aurait pas parlé d'eux dans l'Occident. Maintenant... dans une Roumanie aussi « inexistante » qu'elle l'était, d'un point de vue européen, ce qu'ils ont transféré de Roumanie en France s'est avéré être de même niveau que le français, puisque la France les a toute de suite acceptés. La France ne les aurait pas acceptés autrement, car elle n'aurait jamais daigné considérer qu'une culture de l'Europe orientale puisse s'élever à un tel niveau. Mais le Cioran qui s'est imposé en France, l'Eliade qui s'est imposé en France, le Ionesco qui s'est imposé en France tout de même, étaient à ce niveau.

B.G. Cioran, tout comme Ionesco, n'hésitent pas une seule seconde à critiquer la culture roumaine de cette époque-là... mais leur acharnement reste sans équivoque...

M.Ş. Ce n'était pas une ignorance, c'était un acharnement, un acharnement issu d'un amour non mutuel. En réalité, Eugen ne s'est jamais séparé du monde du père, malgré son choix pour le monde de la mère. Bien au contraire, jusqu'à la fin, du moins c'est ce qu'il m'a avoué qu'une fois son père disparu – il était passé dans le monde de l'au delà depuis longtemps – il l'a retrouvé, en quelque sorte, avec

beaucoup d'émotion. Pas tant pour la période de l'adolescence opprimée et totalement incomprise, que pour la période initiale de sa première enfance. Mais son véritable paradis a été la Chapelle-Anthenaise – la Normandie de l'enfance. Il y a là quelques pages absolument extraordinaires. Au fait il y a une découverte de la lumière, ce qui est très curieux dans une Normandie qui était plutôt sombre habituellement, mais son souvenir – qui était en quelque sorte un souvenir fondamental dans ses entretiens avec...

B.G. avec Claude Bonnefoy... *Entre la vie et le rêve* – il parle longuement du paradis de la Chapelle-Anthenaise. C'est probablement pour cela qu'il s'identifie profondément à la France plutôt qu'à la Roumanie...

M.Ş. En effet c'est sa connexion profonde, organique, avec la France. Une connexion qu'il n'a pas eu avec la Roumanie, car il n'a pas de souvenirs de la première période, des premières années passées à Slatina; mais cela n'équivaut pas à toute son enfance, car c'est une période pré-mémoriale. Il a cette lumière fondatrice, qu'il a si ardemment désirée pas la suite, et dans l'absence de cette lumière fondatrice réside tout son négativisme en rapport avec le lieu de son ré-enracinement en Roumanie, où il ne s'est jamais senti comme chez lui. Il ne s'est pas senti chez lui tout d'abord parce qu'il ne s'est pas senti au sens propre « chez lui » dans sa propre maison. Son père s'était séparé de sa mère, sa belle-mère ne lui offrait aucune affection et c'est ainsi qu'est née cette froideur, cette soif inassouvie pour le paradis perdu. Et ceci jusqu'au moment où il l'a retrouvée – la liaison affective avec quelqu'un, c'est-à-dire avec Rodica, qui a été sa salvatrice. Lui c'était le grand enfant, angoissé, que cette petite Rodica, avec une énergie et un équilibre absolus, l'avait toujours protégé; c'était un besoin vital pour lui de bénéficier de cette source d'énergie dans la personne de Rodica, une source d'énergie pour le maintenir en vie; autrement, il était un homme faible, soumis à toutes sortes de tentations. La première c'était l'alcool – qui le transposait dans un autre monde, qui le détachait de ce monde, qui lui semblait hostile. Sa robustesse physique lui permettait pendant sa jeunesse d'être très résistant, presque immunisé aux attaques de l'alcool, mais, avec le temps, en vieillissant, l'alcoolisation de l'organisme – puissante tout au long de sa vie – a fini par le vaincre.

Si je cherchais comme cela, une formule globale, je dirais qu'il était quelqu'un d'ouvert, disponible autant à recevoir, qu'à donner de l'affection. Mais il avait une telle soif d'affection qui cela le clouait sur place. Autrement, il se sentait flotter, il n'avait pas de points d'ancrage dans le réel. C'est peut-être, l'exemple de manque d'autosuffisance le plus frappant, c'est-à-dire la nécessité de combler le vide par un ami, tout comme cette phrase-là comprise dans *NU*, « Je veux aller au paradis avec ma bien-aimée ». Et son aimée c'était l'axe qui l'a maintenu en vie.

B.G. Je reviendrais au début des années 1950 et je vous demanderais comment vous analyserez les circonstances favorables que Ionesco trouvait dans les mains salvatrices de Raymond Aron, qui le défendait en parlant du « Nouveau Théâtre » et qui trouvait dans le début de Ionesco quelque chose d'absolument génial, pendant que la critique littéraire de l'époque était parfois très dure à cet égard. La présence de Monica Lovinescu a aussi été décisive, si elle n'avait pas été l'assistante de Bataille, elle n'aurait pas pu soumettre à son attention le jeu de mots et l'échange de répliques qui allaient être réunis plus tard sous le titre de *La Cantatrice chauve*.

M.S. S'il n'avait pas eu à ce moment-là l'occasion d'une manifestation publique qui a attiré un minimum de personnes, ou encore l'intérêt des observateurs culturels, c'est-à-dire les critiques dramatiques de la région, qui ont écrit sur lui etc., il aurait été possible qu'Eugen – qui était un anxieux, un pessimiste – ne délivre pas ce qu'il avait créé. Ainsi cet encouragement lui a permis de libérer son élan jusqu'à l'épuisement. Mais finalement il a écrit les dernières pièces, dans lesquelles il a dit des choses fondamentales sur la condition humaine. Il a dit une chose absolument extraordinaire dans *Le Roi se meurt*, liée à cette industrie de lavage de cerveaux et d'égalisation des êtres, des différences qui constituaient l'humanité de l'homme, d'effacement de ces différences pour l'alignement de l'homme sur le modèle « robot », qui était la tâche même du régime sous lequel était tombé l'orient de l'Europe à ce moment-là. Ce lavage de cerveaux était un lavage uniforme, indépendant de leur contenu. Cet aspect est révélé par cette parabole autour de laquelle il y a un croyant et un non-croyant. Si l'option avait été « je suis athée », alors uniquement le cerveau du croyant aurait dû être lavé. Mais l'option n'était pas une option, mais c'était cette option négative – je veux qu'aucun parmi eux ne soit

plus – et alors il y a là un croyant et un athée. Et toute la problématique consiste à ce que le croyant renie et l'athée devienne croyant. Et on le torture jusqu'à ce qu'il croie. Donc qu'est-ce qui m'intéresse ici: transformer l'homme selon ma volonté. C'est une fable du monde moderne absolument extraordinaire. On l'attribue à une autre volonté, qui elle seule garde toutes ses facultés – de croire et de ne pas croire – et ainsi de suite, c'est-à-dire toute la liberté d'être, de vouloir agenouiller le reste. Nous avons ces deux catégories d'humanité: une avec les esprits effacés, allant éventuellement jusqu'à la volonté de les transformer complètement, c'est-à-dire faire en sorte que chacun devienne son inverse. Cette maîtrise totale de la volonté des autres, qui finalement correspond en quelque sorte parfaitement à ce monde moderne, qui a deux catégories, une libre, minoritaire et dirigeante, et une autre immensément majoritaire, qui se robotise car les difficultés de la vie la poussent vers... Seules les âmes vraies d'une force extraordinaire peuvent s'échapper de cette classification à deux étages et à fuir la pression du niveau inférieur. Au niveau supérieur se trouvent ceux qui ont les moyens, l'argent, le pouvoir, d'une façon de plus en plus dématérialisée.

Jadis il y avait la substance à la portée de la main, il y avait le morceau d'or qu'on avait sur soi, on l'enterrait, on dormait dessus. Plus tard, les choses ont évolué, ont gagné une valeur symbolique, avec l'arrivée de Law (John Law de Lauriston) qui a dit « faisons des billets où l'on écrit des chiffres »... Est ensuite arrivée la première banqueroute au monde... Je n'ai plus rien, tu n'as plus rien, personne n'a plus rien. Du monde des substances on est passé au monde des formes représentatives. Tout ce processus se retrouve dans les pièces d'Eugen. Les pièces d'Eugen peuvent être lues à tous les niveaux. Le premier niveau est le niveau du rire bête, c'est déjà un niveau réel, qui donne envie de se tordre de rire. Ensuite commencent les niveaux de compréhension chez Ionesco. Des choses qu'il aborde sont à même d'en apprendre davantage que leur signification première. Cette sensation quant à la relativité des choses, il l'a eue très jeune, son jeu avec la critique littéraire, présent dans *NU*: il en est ainsi, c'est-à-dire qu'évidemment, Camil Petrescu est bon, lui aussi, j'ai beau dire de lui... Une valeur en rapport avec ce qui se passe dans ce monde et avec le sort qui nous attend. Il a visé directement dans cette direction-là, et alors, tout était divertissement... que l'on fasse ainsi, que l'on fasse ainsi... Un sens de la relativité: ceci est une bonne carte, ceci en est une mauvaise; est-ce bien une chose essentielle, qui te fait vivre et mourir? Non, en fait

on peut s'en dispenser. Il y a certaines choses dont on ne peut pas se dispenser et sans lesquelles on meurt; si l'on n'a plus à manger, ni à boire, on meurt de faim et de soif: « La Faim et la soif ».

Malheureusement, Eugen n'a pas été examiné sous ce rapport, un rapport majeur. Les gens se sont laissés séduire par le scintillement des choses superficielles et ils sont restés à ce niveau-là. Si tu veux les connaître plus précisément, tu les retrouveras dans son journal qui tombe, lui aussi, parfois, sur le coup de la dérision, mais très souvent, enfin, de temps en temps, il voit les choses les yeux ouverts et les note telles quelles, avec force et profusion. Il ne joue pas. Ayant ce noyau dur enfui en lui et par crainte de le dévoiler, Eugen préfère habituellement se manifester à un niveau folâtre. C'est sa façon de libérer de la peur. Il n'est pas folâtre de tempérament. Il est folâtre par frayeur. Si la frayeur n'avait pas été aussi intense, son activité folâtre n'aurait pas été aussi absurde. Il ferait d'une rencontre entre l'élève et le professeur quelque chose de plus... sentimentalement touchant, légèrement comique. Mais il ne le fait pas, il fait quelque chose de dur: si tu es un peu plus lent d'esprit, tu es tout d'un coup sot, et si cette luisance de sens se révèle plus fragile, elle disparaît aussitôt. Ainsi cette gamme de jeux, au lieu d'être légère, est toujours extrême. Et son comique est de type élémentaire. Elle a l'efficacité du comique élémentaire de Charlot dans ses premières apparitions, lorsqu'il arrive avec une planche, très sérieux et regardant une mouche qui vole. Il rase toutes les têtes, en faisant tomber les autres par terre. Et le spectateur demeure comme un idiot, il rit. Mais à la base de ce genre d'humour il y a un côté tragique qui se voit aussi dans les films de Charlot. L'ouverture est immense et non pas minuscule. Il en est ainsi chez Eugen. Il y a aussi un thème. Ce n'est pas le thème d'un auteur, c'est le thème de la condition humaine.

B.G. Je vous demanderais de replonger dans les années de la jeunesse, de l'université...

M.S. Oui, je suis arrivé à l'université en 1934.

B.G. L'année de l'apparition de son premier essai, *NU*...

M.Ş. Il était déjà paru en 1932. Moi j'étais dans mon avant dernière année de lycée. J'étais amoureux de la génération, je suivais tout ce qui sortait dans les librairies, j'étais au courant. J'ai eu un père très généreux, qui m'a ouvert un compte dans une librairie vers l'âge de 14 ans. J'allais dans cette librairie-là deux fois par semaine, j'y allais en sortant de l'école et j'achetais tout ce que je voulais. Et mon père passait à la fin du mois et demandait ce qu'il y avait à régler. Je suivais la génération ardemment.

De nos jours on continue à parler de cette génération, mais pour moi, c'était la génération de 1907, en commençant avec Mircea Eliade, et jusqu'en 1912, en finissant avec Cioran. Eh bien, elle s'agrandit derrière avec Țuțea (le philosophe Petre Țuțea), c'est du moins ce que je suis en train de faire¹, elle s'est agrandie avec Fundoianu², allant jusqu'à la fin du siècle précédent et elle s'est agrandie en avant – si en arrière elle s'est agrandie de six-sept ans – de l'autre côté elle s'est agrandie de douze ans, avec Cioran, elle s'est agrandie avec Sanduc Dragomir³ et avec moi-même, qui sommes nés en 1916. Et après c'était fini, car il y eu la guerre. Il aurait pu y avoir encore d'autres jeunes, mais ils ont péri dans la guerre. Ce qui est arrivé par la suite, c'était sous l'occupation. Peut-être il y avait-il encore des jeunes, mais ils sont morts silencieusement, ils ne se sont pas manifestés. Il se peut que l'avenir nous réserve des surprises, si l'on fouille les manuscrits des gens inconnus. Mais il y a peu de chances. Si l'on n'est pas connu, personne ne fouille. Y aurait-il eu des génies pendant tout ce temps, qui auraient préféré garder le silence, sans se manifester? Ceux qui se sont manifestés sont ceux qui voulaient gagner quelque chose en plus. Si ce n'était pas de l'argent, au moins la notoriété. Et ils se sont adaptés, ils se sont alignés.

Eugen Ionescu est un auteur majeur. Tout comme Caragiale qui fait rire, Ion Pribeagu aussi peut nous faire tordre de rire. Du premier on garde quelque chose, du deuxième on ne garde rien. Eugen est un comique-tragique, un comique majeur. Par ailleurs, même les jongleurs du cirque sont des êtres tragiques. S'il n'a pas un fond tragique en lui-même, même un comique n'arrive pas à convaincre, il est superficiel.

B.G. : Domnul Șora, aș vrea să încep cu o întrebare legată de debutul lui Ionesco și de anii 1950, de contextele social și cultural ale Parisului acelei epoci. În ce măsură credeți că acei ani erau favorabili debutului tânărului Ionesco?

M.Ș. : Era o epocă de o euforie extraordinară aceea a sfârșitului anilor 1940, începutul anilor 1950. Pe de o parte, aliații câștigaseră războiul, hitlerismul era înlăturat de la putere; pe de altă parte, a fost o ofensivă a stângii, foarte puternică. Dacă nu ar fi fost De Gaulle, Franța ar fi fost comunizată în acel moment. De Gaulle pusese o stavilă definitivă acestei ofensive a Partidului Comunist Francez, care încetul cu încetul și-a pierdut și din popularitate, adică i s-a subțiat baza, dar în momentul acela era foarte puternic. Ar fi fost împins cu concursul unuia dintre învingători, care era Uniunea Sovietică și din punctul acesta de vedere eu cred că De Gaulle a fost o providență pentru Franța, pentru că nici un om politic ieșit din acea Franță îngenuncheată nu ar fi avut autoritatea, puterea și știința de a pune această stavilă și poate nu ar fi avut nici dorința, dacă ar fi fost un om de stânga. Ar fi putut ajunge la conducerea Franței, atunci, un Maurice Thorez, asistat de o inteligență scăpărătoare cum era adjunctul lui mic, gras, deștept foc... Era dezbaterea în Parlament a « Stângii Franceze » al cărui cuvânt în Parlament cântărea foarte foarte greu. Într-un fel oarecare, De Gaulle, peste vocea Parlamentului, și-a impus propria lui voință – și bine a făcut.

Deci cam astea au fost împrejurările în care a debutat – ca să spun eu așa – pentru a doua oară, în această nouă fază, Eugen Ionescu. Rădăcinile acestei faze sunt însă mai vechi. Eugen avea un text încă din România, cu un dialog absurd. În acel text, totul se petrecea – cel puțin așa este imaginat în piesă – într-o călătorie de întoarcere spre casă, cu trenul; în memoria mea a rămas că ar fi fost o întoarcere de la Londra, s-ar putea să nu fie exact, dar era o întoarcere spre casă în care doi inși – un bărbat și o femeie – s-au nimerit a sta alături pe o banchetă și între ei se încropește o conversație de tipul:

“Bonjour, Madame!” ; “Bonjour, Monsieur !” ; “Où allez-vous?” ; “Je vais à Paris!” ; “Tiens, moi aussi je vais à Paris!” ; “Mais, à quelle occasion?” ; “J’y demeure !” ; “Tiens, moi aussi, j’y demeure!” ; “Et où demeurez-vous?”

La sfârșit află că ei de fapt se întorc în aceeași casă, pe aceeași stradă, la același număr de casă – mă rog, dialogul este construit pe etape mititele – pe aceeași parte a străzii; dacă vii din cutare direcție, cu numerele pe stânga, descrescătoare, iar

dacă vii din dreapta, cu numerele crescătoare, și că el tocmai la numărul acela locuiește; până la urmă află că de fapt ei dorm în același pat, că pe ea o cheamă cu același patronimic ca și pe el, că sunt soț și soție, și așa mai departe. Acesta e un textuleț pe care Eugen Ionescu îl scrisese încă din faza lui de debut, din România, deci toată rădăcina acestui teatru absurd pe care l-a vrut nu e o găselniță de ultimă oră, la el, neputând fi anexat niciunei mișcări; pentru că făcea parte din ființa lui, într-un fel; era autentic și capabil să înjghebeze dialoguri fanteziste fără nici un fel de înțeles.

Cred că și întâmplarea a avut un rol important... Acele texte au căzut în mâna cui trebuia, într-un moment în care Eugen era refugiat; se terminase misiunea lui la Vichy, venise la Paris și se împritetenise, prin Monica Lovinescu, cu regizorul unui mic teatru – un teatru de 50-60 de persoane – Nicolas Bataille. Așa au început să se joace piesele. Au urmat piesele lui care vin cu o problemă mare. *Regele moare* vine cu o problemă nouă – e problema morții; altceva, pe lângă hazul ăsta al lui, de tipul “idiot”; ies la iveală teme care revelează străfundul angoasat, foarte vibrant al lui Eugen Ionescu.

Și cu visul lui... Nu știu dacă îți aduci aminte în *NU*, la sfârșit de tot, după toate giumbușlucurile pe care le făcuse de-a lungul cărții, e un epilog care începe așa: “Vreau să merg în rai cu iubita mea...” Este fraza cheie a întregului volum. E fraza cheie a lui Eugen și e fraza cheie a disperării lui, că s-ar putea să nu fie adevărat, că s-ar putea să nu poată merge în rai cu iubita lui. Și atunci totul devenea absurd. Nimic nu mai avea nici un fel de înțeles, spre deosebire de moda absurdului care a existat atunci și oarecum generată poate chiar de faptul că acest absurd se manifestase prin piesele lui Eugen. Dar Eugen era autentic; lumea însăși e absurdă, lumea nu are nici un înțeles, dacă nu mi se poate întâmpla acel lucru pe care l-am visat eu, să merg în rai cu iubita mea.

Acesta e un lucru pe care nu l-a înțeles Vianu, când s-a opus la premiera de către Fundație a volumului *NU*. E vorba de concursul din 1932 al manuscriselor tinerilor autori; atunci a ieșit Cioran laureat, cu *Pe culmile disperării*, la secția « Eseuri », iar alții la secția « Poezie ». Toți membrii juriului au fost de acord cu premiera lui Eugen, cu o singură excepție: Tudor Vianu. El a spus că nu poate fi premiat un om neserios, care-și îngăduie ca în aceeași carte să ridice în slăvi și să calce în picioare aceeași operă, prin analize literare – despre Camil Petrescu e vorba – cu cronica elogioasă, și cronica dărâmatoare, în care nu erau subliniate decât

defectele construcției. Și deci, cu toată hotărârea lui Mircea Vulcănescu, care făcea parte din comisie, ca totuși Eugen să fie premiat, în cele din urmă nu a izbutit. Așa încât, până la urmă, cartea a trebuit să apară la editura fraților Donescu, *Vreamea*, care scoteau un săptămânal extraordinar, cu colaborările tinerei generații. Era o revistă uluitoare, toată tânăra generație puteai s-o găsești acolo. Chiar și acum, dacă vrei să vezi mișcarea de idei, această aliniere a generației pe problematica – trebuie să-i spunem mondială – de mișcare spirituală, intelectuală și așa mai departe, și care derivă din această opțiune, care-i foarte limpede spusă într-un articol programatic al lui Mircea Eliade din 1927, trebuie să consulți *Vreamea*.

Toate generațiile care ne-au precedat au fost într-un fel obligate, prin însuși faptul de a fi autentice, să ia în vedere un ideal național, care nu fusese împlinit. Rădăcina lor patriotică îi îndemna ca în primul rând să lupte pentru adunarea la un loc a Țărilor Române. În momentul în care s-a manifestat generația noastră, acest ideal era împlinit. Eram eliberați de sarcina politică. Noi trebuia să facem cultură și anume s-o facem la nivelul continental, deci nu cultură locală; ceea ce, într-un fel, însemna iarăși încercuirea într-un ideal național. Totuși, a fost prima generație disponibilă pentru cultură și s-a și menținut așa până în momentul « Criterion »-ului, care a fost ultimul moment în care generația s-a manifestat ca generație. A urmat acea serie de conferințe din 1932, pe care a organizat-o asociația « Criterion », a tinerei generații; în fond, de acolo au început dezbinările, pe criterii politice. Generația ca atare a dispărut ca unitate creatoare în domeniul spiritului; mai apoi, în măsura în care fiecare personalitate s-a manifestat, ea s-a manifestat pe cont propriu.

Eugen, care era cu un interes de 360° pe zona culturii – până atunci scrisese de toate –, printre altele era un foarte bun cronicar plastic. La toate expozițiile care s-au perindat atunci prin București exista câte o cronică superbă semnată de Eugen Ionescu. Seriile acestea de cronici plastice nu au fost adunate, după știința mea, într-un volum, până în momentul de față. Aici, în România, sigur nu. Și nici nu știu în ce măsură Marie-France a avut grijă ca în această adunare la un loc a întregii opere a lui Eugen să fie inclusă și această parte: de cronicar plastic. El nu era doar cronicar plastic; toată viața lui a desenat, a pictat. A avut și o expoziție, în faza în care se impusese ca scriitor și deci își putea permite să facă expoziții de artă plastică în calitate de scriitor de faimă mondială. Atunci interesa poate. Dacă nu ar fi ajuns la nivelul acestei faime mondiale, nu ar fi găsit expozanți dispuși să îi adăpostească expozițiile. Dar, în calitate de autor dramatic faimos, Eugène Ionesco a putut găsi și

galerii de tipul acesta la Paris, unde a deschis câteva expoziții. Mie îmi plăceau foarte mult lucrările lui. Nu interesa tema. Unul dintre idoli lui – și al meu – în materie de pictură era Miró, la care tema nu interesa; interesa dispunerea petelor de culori pe o foaie de hârtie sau pe pânză. Și la Eugen observam aceeași manieră liberă, care câteodată – pentru că mintea lui de dramaturg îl ducea către conflicte între persoane – personifica și culorile, însă în mod foarte liber. Ca și Brâncuși, de pildă, care își permitea să facă ovaluri, pentru că făcuse mai întâi dovada că stăpânește pe deplin anatomia umană. Să ne gândim la « Ecorșeul » lui, care era de un naturalism feroce și unde se vedea fiecare vinișoară a corpului uman. A demonstrat că poate să facă astfel...pe urmă și-a permis în toată libertatea să se joace... Așa s-a întâmplat și în cazul lui Eugen. Căci și în pictura asta abstractă, problema e: o faci pentru că nu poți face altceva? – deci din neputința de a reproduce realitatea – sau o faci din libertatea ta de spirit? Pentru că, dacă o faci din neputință, nu are chiar aceeași greutate – aș spune ontologică – cât are una pe care o faci în deplină libertate, după ce ai dovedit că tu poți să faci un ecorșeu, sau un cal, să zicem, cu toate firele lui de păr, un cal care să fie viu și care, atunci când se infurie, să vezi cum i se dilată nările. Dacă ai dat dovada că poți să faci acel lucru, ești liber apoi să dai frâu liber fanteziilor tale.

B.G. : Aș reveni la Ionesco și la prietenii lui de-o viață și v-aș întreba în ce măsură ar fi marcat Ionesco, Cioran și Eliade scena literară europeană și, treptat, cea mondială, dacă ar fi rămas « exilați » într-o Românie « inexistentă » din punct de vedere cultural, așa cum o simțeau ei la vremea aceea?

M.Ș. : În Occident nu s-ar fi vorbit de ei. Acum... într-o Românie așa de « inexistentă » cum era ea, din punct de vedere european, ce au translat ei din România în Franța s-a dovedit a fi omolog cu nivelul francez, de vreme ce Franța i-a acceptat imediat la nivelul acesta. Franța nu i-ar fi acceptat altminteri, fiindcă niciodată nu ar fi deniat să considere că o cultură din orientul Europei poate să se ridice la un asemenea nivel. Dar Cioran-ul care s-a impus în Franța, și Eliade-le care s-a impus în Franța și Ionescu-l care s-a impus în Franța erau la acel nivel.

B.G.: Atât Cioran cât și Ionesco nu ezită nicio clipă să critice cultura română de la acea vreme... dar înverșunarea lui Ionesco și a lui Cioran este fără echivoc...

M.Ș. : Nu era o ignorare, era o înverșunare, o înverșunare de dragoste nereciprocă. În fond, Eugen nu s-a despărțit niciodată de lumea tatălui, în opțiunea lui pentru lumea mamei. Ba chiar până la sfârșit, cel puțin el mi-a mărturisit lucrul acesta: că, odată dispărut tatăl lui – era de multă vreme dus în lumea de dincolo – , totuși, l-a regăsit cumva și pe el, cu emoție. Nu pentru faza adolescenței lui năpăstuite și total neînțelese, ci pentru o fază inițială a copilăriei dintâi. Dar paradisul lui adevărat a fost Chapelle Anthenaise – Normandia copilăriei. Sunt niște pagini absolut uluitoare acolo. De fapt, e o descoperire a luminii, ceea ce e foarte curios într-o Normandie care era mai înnegurată în mod obișnuit, dar amintirea lui – care într-un fel oarecare era amintire fondatoare – în convorbirile lui cu....

B.G. :.....cu Claude Bonnefoy... *Entre la vie et le rêve* – vorbește mult despre paradisul de la Chapelle Anthenaise. Probabil de aceea se și identifică în mod profund mai mult cu Franța decât cu România...

M.Ș. : Într-adevăr, asta este legătura lui profundă, organică, cu Franța. Legătura pe care nu a avut-o cu România, pentru că din faza inițială nu are amintiri, din faza primilor ani de viață, de la Slatina; dar asta nu echivalează cu toată copilăria lui, căci este o fază pre-memorială. El are această lumină fondatoare, după care a jinduit pe urmă, și în negăsirea acestei lumini fondatoare constă întregul lui negativism în raport cu locul re-înfrădăcinării lui în România, unde nu s-a simțit acasă. Nu s-a simțit acasă în primul rând pentru că el nu s-a simțit în sensul propriu « acasă », în casa lui. Tatăl lui se despărțise de mamă, mama lui vitregă nu-i dăruia niciun fel de afecțiune și așa s-a întâmplat această răcire, această sete nestinsă după un paradis pierdut. Și asta până în momentul în care a regăsit-o – legătura afectivă cu cineva, adică cu Rodica, care a fost salvarea lui. El era copilul mare, neliniștit, pe care această Rodica mititică, cu o energie și un echilibru desăvârșite, l-a ocrotit mereu; era o nevoie vitală a lui de a beneficia de aceasta sursă de energie care era Rodica, un izvor de energie care să-l mențină în putere; altfel era un om slab, supus la tot felul de tentații. Prima dintre ele: băutura – care-l făcea să meargă într-o altă lume, să-l desprindă de această lume, care îi părea dușmănoasă.

Robustețea lui fizică îi permitea în tinerețe să fie foarte rezistent, aproape imun la atacurile băuturii, dar cu vremea, îmbătrânind, alcoolizarea organismului – puternică, de-a lungul vieții – l-a făcut să cedeze.

Dacă aș căuta, așa, o formulă globală, aș spune că era un om al deschiderii calde și al disponibilității de a primi, de a primi afecțiune, și deopotrivă capabil să dea înapoi afecțiunea lui. Dar avea o sete de afecțiune care să-l împlânte cumva în solul pe care mergea. Altfel, se simțea plutind, nu avea puncte de ancorare în real. E poate cel mai eclatant exemplu lipsit de autosuficiență, adică având nevoie de complinirea printr-un semen, exact ca în propoziția aceea din *NU*, « Vreau să merg în rai cu iubita mea ». Și iubita lui a fost axul care l-a ținut vertical în viață.

B.G. : M-aș reîntoarce la începutul anilor 1950 și v-aș întreba cum priviți dumneavoastră circumstanțele favorabile pe care Ionesco le vedea într-o mână salvatoare a lui Raymond Aron, care-i lua apărarea vorbind despre « Le Nouveau Théâtre » și care găsea în debutul lui Ionesco ceva absolut genial, în vreme ce critica literară de la acea vreme era uneori foarte dură. A fost hotărâtoare și prezența Monicăi Lovinesco, care, dacă nu-l asista pe Bataille, nu ar fi putut să-i supună atenției jocul de cuvinte și schimbul de replici care mai târziu aveau să fie reunite sub titlul *Cântăreața cheală* ?

M.S. Dacă nu avea atunci ocazia unei manifestări publice care să atragă un minimum de public și să apară, să existe o manifestare publică, la care au fost incitați și observatorii culturali, adică criticii dramatici ai zonei, care au scris despre, etc., s-ar fi putut ca Eugen – care era un anxios, un prăpăstios – să nu dea drumul la ceea ce crease. Dar așa a avut o încurajare care i-a îngăduit să dea frâu liber acestui elan până aproape de epuizare. Dar în cele din urmă urmă a scris totuși ultimele piese, în care a spus lucruri fundamentale despre condiția umană. A spus un lucru absolut extraordinar în *Le Roi se meurt*, legat de această industrie de spălare a creierelor și de egalizare a ființelor, a diferențelor ce constituiau umanitatea omului, de ștergere a acestor diferențe pentru alinierea omului pe modelul « robot », care era chiar treaba regimului sub care căzuse orientul Europei în momentul acela. Această spălare a creierelor e una uniformă, independent de conținutul lor. Asta se vede foarte bine în acea parabolă în care există un credincios și un necredincios. Dacă opțiunea ar fi fost « eu sunt ateu », atunci doar creierul credinciosului ar fi trebuit să

fie spălat. Dar opțiunea nu era o opțiune, ci era această opțiune negativă – vreau ca nici unul dintre ei să nu mai fie – și atunci acolo este un credincios și un ateu. Și toată problema este ca pe credincios să-l faci să renege iar pe ateu să-l faci să creadă. Și-l chinui până când crede. Deci ce mă interesează aici: să transform omul după voința mea. E o fabulă a lumii moderne absolut extraordinară. E pusă pe seama încă a unei voințe, care doar ea își păstrează toate facultățile – și de a crede și de a nu crede – și așa mai departe, adică toată libertatea de a fi, de a vrea să îngenunchezi restul. Avem aceste două categorii de umanitate: una cu mințile șterse, eventual chiar mergând până la voința de a-i transforma complet, adică să-l faci pe fiecare să fie inversul lui. Această stăpânire totală a voinței celorlalți, care până la urmă este valabilă într-un fel și pentru lumea asta modernă, care are două categorii, una liberă, minoritară și stăpână, și alta imens majoritară, care se robotizează pentru că greutățile vieții o împing către... Nu mai pot scăpa din această diferențiere, în două straturi, decât spiritele cu o forță uluitoare, care reușesc să scape din strânsoarea nivelului de jos. Sus, sunt aceia care au mijloacele, de tipul banului, adică puterea, din ce în ce mai dematerializat.

Pe vremuri, aveai substanța la îndemână, aveai bucată aceea de aur pe care o aveai la tine, o îngropai, dormeai pe ea. Pe urmă s-au mai subtilizat, au câștigat o valoare simbolică, a venit Law (John Law de Lauriston) care a zis « hai să facem niște bilete pe care să scriem niște cifre » ...Pe urmă a venit prima bancrută în lume.... Eu nu am nimic, tu nu mai ai nimic, nimeni nu mai are nimic. De la lumea substanței, s-a trecut la lumea formelor reprezentative. Tot acest proces se regăsește în piesele lui Eugen. Piesele lui Eugen pot fi citite la toate nivelurile. Primul nivel este acela al răsului prostesc, este deja un nivel real, cel care te face să te tăvălești pe jos de răs. Pe urmă încep nivelurile de înțelegere la Ionesco. Fiecare dintre acele lucruri vrea să-ți spună ceva în plus despre ce-ți spune la modul cel mai direct.

El a avut însă de tânăr această senzație a relativității lucrurilor, joaca lui cu critica literară, acolo, cea din *NU*: asta e, adică sigur că da, Camil Petrescu, și el e bun, degeaba eu l-am făcut.... O valoare în raport cu ce se întâmplă în lumea asta și cu soarta care ne așteaptă. El a țintit direct acolo, și atunci, țintind direct acolo, totul era un haz....că o faci așa, că o faci așa... Un simț al relativității: asta-i o carte bună, asta-i o carte proastă; e acesta un lucru substanțial, care să te facă să trăiești și să mori? Nu, în fond te poți dispensa. Sunt câteva lucruri de care nu te poți dispensa și

fără de care mori; dacă nu mai ai ce să mănânci și să bei, mori de foame și de sete: « Foamea și setea ».

Din păcate, Eugen nu a fost examinat sub raportul acesta, unul major. Lumea s-a lăsat sedusă de sclipirea chestiilor acestea mai de suprafață, și ea a rămas la acel nivel. Dacă vrei, la modul explicit, lucrurile acestea se găsesc în jurnalul lui care și el cade câteodată pe panta deriziunii, dar de foarte multe ori, sau, mă rog, din când în când, vede lucrurile cu ochii deschiși și le notează ca atare cu mare forță și profunzime. Nu se joacă. În mod obișnuit, pentru că și Eugen, având acest nucleu dur, dar și teama de a-și manifesta acest nucleu dur, preferă să se manifeste la nivelul jucăuș. E felul în care se eliberează de frică. Nu e jucăuș din temperament. E jucăuș din groază. Dacă nu ar fi așa de intensă groaza, nu ar fi atât de absurdă activitatea lui de jucăuș. Ar face din întâlnirea dintre profesor și elev o chestie mai... și sentimental duioasă și ușor comică. Dar el n-o face, o face dură. Dacă ești mai slăbuț de minte, ești dintr-o dată dobitoc, iar dacă sclipirea aceea de înțelesuri se dovedește mai șubredă, dintr-o dată dispare. Și mereu: gama asta de jocuri, în loc să fie redusă, este extremă. Iar comicul lui este de tip elementar. Are însă eficiența pe care o are comicul elementar al lui Charlot din primele lui apariții, care vine cu o scândura, foarte serios, și bâzaie o muscă, el se uită după ea și rade toate capetele, făcându-i pe ceilalți să cadă. Iar tu rămâi idiotizat de chestia aceea, râzi. Dar la rădăcina acelui comic există un tragism care și în filmele lui Charlot se vede. Deschiderea este uriașă, nu mititică. La Eugen e la fel.

Există și o temă. Nu e tema unui autor, este tema condiției umane.

B.G. : V-aș ruga să replonjați în anii tinereții, în anii facultății...

M.Ş. : Da, eu am ajuns la facultate în anul 1934.

B.G. : Anul apariției primului său eseu, NU...

M.S. El apăruse în 1932. Eu eram în penultima clasă de liceu. Eram îndrăgostit de generație, urmăream tot ce apărea în librării, eram la curent. Am avut un tată foarte generos, care mi-a deschis cam pe la vârsta de 14 ani un cont la o librărie. Mă duceam la acea librărie de vreo două ori pe săptămână, mergând de la

școală, și ce voiam eu aia cumpăram. Iar tatăl meu trecea la sfârșitul lunii și întreba cât avea de reglat. Urmăream generația, așa, cu jind.

Astăzi se tot vorbește de acea generație, dar, pentru mine, ea era generația din 1907, începând cu Mircea Eliade, și până la 1912, sfârșind cu Cioran. Aiurea, ea s-a mărit în spate cu Țuțea, s-a mărit în spate, cel puțin asta încerc eu, cu Fundoianu, mergând până la sfârșitul secolului precedent, și s-a mărit înapoi – dacă acolo s-a mărit cu șase-șapte ani, dincoace s-a mărit în raport cu doisprezece ani, care era Cioran, s-a mărit cu Sănduc Dragomir și cu mine, care suntem din 1916. Și cu asta s-a terminat, pentru că a venit războiul. Poate că ar mai fi fost tineri, dar au pierit în război. Ce a venit ulterior a venit sub ocupație. Poate că mai erau tineri, dar au murit în tăcere, nu s-au manifestat. S-ar putea ca viitorul să ne rezerve surprize, dacă se cotrobăiește prin manuscrisele unor oameni necunoscuți. Dar sunt puține șanse. Dacă nu ești cunoscut, nimeni nu cotrobăie. Or fi fost și genii necunoscute în răstimpul ăsta, care au preferat să nu spună nimic, să nu se manifeste. Aceia care s-au manifestat, au fost aceia care voiau să mai câștige ceva. Dacă nu ar fi bani, măcar notorietate. Și s-au adaptat, au intrat pe linie.

Eugen Ionescu e un autor major. Așa cum te face să râzi și Caragiale și Ion Pribeagu, poți râde să te tăvălești. Cu primul rămâi cu ceva, cu cel din urmă nu rămâi cu nimic. Eugen e un comic tragic, e un comic major. De altfel și giumbușlucarii aceia de la circ sunt ființe tragice. Dacă nu are o rădăcină tragică în el, nici comicul nu e convingător, e de suprafață.

(Momente înregistrate duminică, 27 decembrie 2009, la Fundația Culturală « Ioana Crăciunescu », din cadrul Casei Parohiale Ațel.)

¹ Au moment de cet entretien (janvier 2009), Mihai Şora travaillait à la publication de l'œuvre de Benjamin Fondane en Roumanie.

² Le nom roumain de Benjamin Fondane.

³ Il s'agit du philosophe roumain Alexandru Dragomir (1916-2002).

En guise de conclusion

Au moment du centenaire qui a récemment marqué la naissance d'Eugène Ionesco, nous avons consacré à sa double personnalité un travail de recherche qui parcourt le long chemin que le dramaturge traverse entre ses deux « existences », roumaine et française. Ce chemin suit le double parcours d'un combattant pendant deux époques bien distinctes. Il débute avec la jeunesse roumaine de Ionesco et culmine avec la consécration du dramaturge sur la scène de la dramaturgie. Le thème que nous avons suivi au long de ce travail est celui d'une double identité et d'un bilinguisme prégnant ayant profondément marqué son œuvre et sa vie.

Ionesco est confronté à une double rupture dès le début de son enfance: la première sera l'éloignement du cadre paradisiaque de la campagne normande, comme il le décrit lui-même, la deuxième le véritable drame qu'il a porté intérieurement tout au long de sa vie et qui commence avec la rupture entre ses parents. Si la première rupture marque un premier contact avec le monde extérieur au paradis de l'enfance, la deuxième entraînera des conséquences beaucoup plus profondes dans la conscience du dramaturge. C'est au pays du père que Ionesco passe progressivement de l'enfance à l'adolescence et à l'âge adulte. Les images éparses, les souvenirs, les obsessions et les angoisses se retrouvent dans l'œuvre française et deviennent inconsciemment l'une des sources directes de son théâtre, tout d'abord, de ses écrits à fort caractère autobiographique, par la suite. Perpétuellement associé à la figure despotique de son père contre lequel il a mené un perpétuel combat familial, Ionesco est confronté à la découverte du vrai visage de son père, image restée immaculée dans l'univers de son enfance. Profondément marqué par l'absence de la figure paternelle, Ionesco cherche désespérément à fuir son pays de naissance. L'univers onirique de son théâtre est une constante recherche du cadre familial et surtout de l'image du père, retrouvé plus tardivement à travers les incursions théâtrales. Ionesco part à la recherche de son univers familial perdu en commençant avec la quête de soi. Paradoxalement, cette quête intime et profonde qui est une véritable descente métaphysique solitaire a un seul but: l'ouverture envers les autres, la communication avec le monde extérieur. Ionesco se cherche lui-même. Il le fait dans les monologues chargés et offensifs de ses personnages, dans la vacuité de leurs répliques, tout en déplorant les automatismes et

les clichés dans un langage quotidien unanimement adopté par toutes les sociétés. Il le fait également autour d'une importante charge émotionnelle qu'il met dans son pinceau à travers l'univers pictural dans lequel il se réfugie lorsque les mots ne sont plus capables d'exprimer ni « l'exprimable », ni « l'inexprimable ».

Nous avons abordé l'œuvre de début de Ionesco dans la langue roumaine afin d'y rechercher les sources d'une permanente attitude négative qui se prolonge et culmine avec l'écriture dramaturgique française. Si l'œuvre roumaine est le résultat d'un nihilisme extériorisé dans la langue du père et d'un désir incontrôlable d'affirmation sur la scène littéraire, l'œuvre française est le résultat d'une permanente recherche personnelle, d'une dévorante mise en question, d'une aspiration onirique vers le cadre familial. L'acidité et l'agressivité littéraire roumaine révèlent un profil rebelle et plein de non-conformisme issu d'une génération intellectuelle dominant sa jeunesse bucarestoise. N'oublions pas que l'enfant Ionesco arrive dans le pays du père contre son gré.

Le pessimisme et le nihilisme issus d'un rejet total du pays du père ont été révélés à travers une écriture offensive et incandescente s'ouvrant dans une tonalité qui trahit l'esprit vindicatif ionescien. Par ailleurs, le goût manifesté par Ionesco pour la négation dans les pages de son essai roumain de début se retrouve dans le culte voué à la contradiction et au théâtre de contradiction. Acquis dans le pays et dans la langue du père, cette combativité critique a été reconduite dans le pays et dans la langue de la mère, la seule capable à dévoiler et à répandre la note d'originalité et de fraîcheur que Ionesco avait apportée. Certes, Ionesco n'est pas l'inventeur de l'absurde, ni celui du théâtre. Il apporte au théâtre le courant de fraîcheur dont il avait besoin, tout en gardant sa position de combat critique vis-à-vis de la scène littéraire parisienne « impénétrable » du début des années cinquante, ternie par la fluctuation sociale et politique. L'intensité des conflits familiaux est doublée par l'intensité des contextes sociaux et politiques roumains qui n'a fait qu'approfondir le fossé qui séparait déjà Ionesco du pays du père et qui l'a poussé à vouloir quitter la Roumanie à tout prix.

Nous avons consacré un chapitre de ce travail à celle qui a accompagné le dramaturge tout au long de sa vie, sa femme et confident, Rodica Burileanu Ionesco. Elle a également veillé aux « dérapages littéraires » issues de la rébellion négativiste du dramaturge, dans sa jeunesse roumaine et à l'ascension rude connue par le couple pendant la période française de transition des années quarante, caractérisée par de

difficultés financières et des incertitudes liées à l'avenir. Dans ce sens, nous avons trouvé éloquent la correspondance entretenue par les Ionesco avec l'esthéticien roumain Tudor Vianu que nous avons reproduite à la fin de ce travail. Rodica joue un rôle d'une importance sans équivoque dans la vie de Ionesco, faisant preuve d'un équilibre essentiel dans les moments les plus difficiles tout comme les plus euphoriques. Son soutien reste irréfutable, Rodica apportant la stabilité affective et familiale nécessaire dans une période où le jeune dramaturge avait perdu l'équilibre familial naturel. Torturé par un perpétuel conflit, à la fois intérieur et extérieur, familial, d'ordre autoritaire (avec son père, avec ses professeurs, ses critiques), social (avec les idéologies qu'il a tant fuies et qu'il a tant attaquées), métaphysique (avec une inexorable angoisse existentielle et une forte volonté manifestée envers la foi), sans oublier le conflit avec soi, Ionesco est devenu la figure même de l'antiautoritaire, d'un esprit purement libéral. Extrapolant son individualisme apparent, Ionesco se métamorphose en porte parole d'une société dont il est le premier à contester le fonctionnement et les règles. Toute idéologie est une entrave dans la liberté de l'individu, dans la liberté de penser et d'agir. Les consciences sont « maquillées » par des manipulations massives et incontrôlables. L'impact d'une double « rhinocérite », celle d'une société dont il est prisonnier malgré lui, et la « rhinocérite » inspirée par son propre père, produit façonné au sein de cette même société, a trouvé son meilleur dénouement dans cette pièce emblématique qui arbore une puissante charge métaphorique, *Rhinocéros*. Ionesco conteste la fonction anachronique du théâtre et continue à poser les mêmes questions à travers ses pièces. Sans doute l'intensité d'un vécu roumain influencé par les orientations générales totalitaires le transforma-t-elle en un fervent défenseur de la liberté individuelle.

Imaginons un scénario tout à fait différent, dans lequel le cadre familial aurait été le cadre idéal pour le développement personnel, spirituel et artistique de Ionesco. Imaginons l'éventualité d'une première ouverture littéraire au milieu d'une société libre, sans censure, complètement opposée à la société roumaine. Il est évident que le destin aurait entièrement changé cette évolution personnelle, littéraire. C'est la raison principale pour laquelle nous avons tâché de dresser un tableau social de la société roumaine, mais surtout bucarestoise, pendant l'entre-deux-guerres. Ionesco vit, évolue et débute sur la scène littéraire dans un pays qui est tributaire historiquement d'un perpétuel changement sociopolitique. C'est un changement inhérent à un « peuple mineur » et à son influence culturelle de facture francophone. Ionesco n'est pas le seul

de sa génération à vouloir quitter ce pays hostile et à rejoindre l'épicentre culturel européen, Paris. Certes, les intellectuels roumains étaient partagés dans leur choix par de multiples causes. Il est toutefois évident que le dramaturge n'ait pas connu la notoriété mondiale dans son pays de naissance et que son théâtre n'ait pas pu dépasser les frontières roumaines. Par ailleurs, c'est également le cas de ses amis proches, Emil Cioran et Mircea Eliade ou encore d'autres compatriotes parmi lesquels George Enescu, Constantin Brâncuși, Benjamin Fondane etc.

Il ne s'agit plus de faire une distinction entre Eugène Ionesco et Eugen Ionescu, puisque les deux ont existé et les deux existeront toujours à des époques bien différentes et hétérogènes. Le destin de l'œuvre ionescienne et sa genèse sont intimement liés au parcours de jeunesse de Ionesco. Eugen Ionescu appartient à la culture roumaine autant qu'Eugène Ionesco à la culture française. Si le théâtre est une solution échappatoire au « théâtre », une sorte de formule de dénonciation de la dégradation humaine sous toutes ses formes, les journaux restent une formule d'accès direct à un passé que Eugène Ionesco a persisté à rechercher et qu'Eugen Ionescu avait désespérément fui. Après l'essor naturel dans la langue maternelle, Eugène se plonge profondément à l'apprentissage de la langue du père. L'univers roumain ne se limite pas à sa dimension linguistique dans laquelle le dramaturge a exprimé ses premières angoisses et a effectué ses premières confessions intimes. C'est également le cadre dans lequel Ionesco avait effectué ses premières rencontres religieuses. Nous avons approfondi la « quête intermittente » lancée vers Dieu, une quête personnelle à la recherche de soi et son impact dans l'œuvre française. Ionesco penche vers un athéisme humaniste. La tradition orthodoxe à laquelle il se confronte pendant toute sa jeunesse roumaine reste indéniablement imprégnée dans son œuvre. A travers ses pièces de théâtre, il effectue de multiples contournements spirituels à la recherche de la Providence. Par ailleurs, un des thèmes fondamentaux dans son théâtre reste « la mort », appropriation juvénile d'une réalité qui se transforme progressivement en obsession. Outre les conséquences d'un apprentissage bucarestois appuyé, il faut également prendre en compte l'authenticité d'un catéchisme acquis et étendu dans une pure spiritualité. Ionesco a illustré une forte attirance envers les écrits mystiques qui ont dû considérablement le rapprocher de la pensée cioranienne.

Nous avons également tâché de suivre le passé roumain de Ionesco et son influence sur son œuvre théâtrale dans la perspective de ses influences littéraires. Un aspect primordial de cette influence est sa formation en tant qu'écrivain, mais aussi

l'éducation que tout individu reçoit, censée l'accompagner et l'influencer pendant toute la vie. Or pour Ionesco, il ne s'agissait pas seulement de subir l'influence d'un écrivain quelconque, roumain, français, allemand etc., mais surtout de subir l'influence littéraire dans une culture qu'il jugeait limitée, subordonnée à d'autres cultures. Il faut également ajouter que tout ce processus d'une longue formation se déroulait dans le pays du père. Comme Ionesco a avoué à de nombreuses reprises, les auteurs les plus marquants qui auraient pu l'influencer étaient, à leur tour, principalement influencés par d'autres écrivains de langue étrangère. Déterminant reste cependant l'enseignement qu'il a reçu pendant les années scolaires et universitaires bucarestoises, imprégné par l'érudition de quelques personnalités marquantes parmi ses professeurs, qu'il combattait en maniant la parole et avec lesquels il adorait se lancer dans des débats qui faisaient le délice de ses collègues, dans le grand désespoir des professeurs impliqués.

Ionesco n'a jamais cessé de parler et d'écrire en roumain, même après le retour définitif en France. Son intense activité critique et sa correspondance avec la Roumanie le maintenait attaché à ce pays et ce n'est qu'après avoir jeté les bases de son œuvre théâtrale que la langue roumaine a été nettement moins pratiquée au quotidien. Ionesco avait déjà passé la fraîcheur du printemps, goûté la douceur de l'été lorsqu'il s'apprêtait à tourner vers le murissement automnal de sa vie. Son double parcours l'a forcé à déminer les terrains les plus hostiles. Controverses et antipathies, inimitiés et jalousies se mélangent et se dissipent autour de son nom à forte résonance roumaine. Au long de ce travail nous avons suivi non pas seulement le combat de Ionesco, son interminable attachement roumain et l'impact sur toute son œuvre, mais également les témoins qui ont assisté à son ascension, à ses détresses personnelles, à ses permanentes quêtes intermittentes. Les figures principales de la génération roumaine d'intellectuels issus de l'entre-deux-guerres sont amplement abordées au long de ces recherches. Leurs témoignages et leur présence au milieu de l'exil parisien rejoignent le combat ionescien contre la politisation de la littérature, de la culture, de l'art en général.

Compte tenu de l'intérêt porté par Ionesco, dès sa jeunesse roumaine, à la peinture et à l'art en général, nous avons arpenté l'univers de la peinture abstraite que nous avons confrontée aux évasions picturales de Ionesco. L'attention que le dramaturge prête à la peinture nous intéresse dans la mesure où celle-ci incarne un autre moyen d'expression, un outil différent de communion avec les autres. Ses

divagations picturales nous renvoient également à son enfance et à sa jeunesse. Elles traduisent dans une façon distincte les impulsions dictées par la main. La « main qui écrit » se transforme ainsi en « la main qui peint ». Dans cette démarche picturale, nous avons insisté sur certaines figures majeures du cubisme et de l'art abstrait auxquels Ionesco avait porté une attention particulière. Par ailleurs, c'est toujours pendant sa jeunesse roumaine que le dramaturge a fait ses premiers pas en tant de chroniqueur d'art et grand amateur d'esthétique picturale. A cet égard, les entretiens que nous avons eus avec le philosophe Mihai Şora sont plus qu'éloquents. Les influences subies par la peinture ont vraisemblablement guidé l'esprit créateur de Ionesco et calmé ses angoisses lorsque les mots étaient voués à la vanité et qu'ils ne traduisaient plus ni les anxiétés quotidiennes, ni la douloureuse perception de la réalité.

Nous ignorons dans quelle mesure le hasard a fructifié et multiplié ce que Ionesco a incontestablement apporté au théâtre moderne. Sans doute joue-t-il un rôle important si l'on considérait la genèse de ses pièces de théâtre et leur parcours qui a culminé avec la notoriété quasi immédiate du dramaturge. Derrière le caractère insolite de son théâtre, reste la vérité sans équivoque de l'universalisme. Il reste est un outil indispensable dans la décomposition intérieure que Ionesco pratique sur soi-même. Il est à la fois psychanalyse et rédemption, réconciliation avec soi-même, étonnement et « quête intermittente » d'un univers perdu. L'œuvre ionescienne dépasse toute dimension anachronique. Atemporelles, ses pièces mettent en scène des situations plus contemporaines que jamais. Jamais l'individu n'a été projeté dans une solitude similaire à celle présente. Jamais la personnalité n'a connu une telle dégradation, jamais le conformisme n'a engendré de tels « dégâts » sur l'échelle humaine. Jamais la société n'a été secouée dans ses profondeurs par une telle névrose.

Pendant une période couvrant quasiment un siècle entier, Ionesco a veillé, à travers sa double évolution, à une perpétuelle transmutation générale tout d'abord à l'égard de sa propre personne, et ensuite à l'égard de celle des sociétés dans lesquelles il s'est épanoui et des gens qu'il a côtoyés. Les années de la guerre et celles qui l'ont suivie ont été essentiellement marquées par de nombreuses tentatives de découverte de soi-même, une découverte que Ionesco n'a jamais cessé de poursuivre. Bien que cette époque-là soit le point déterminant dans la tournure de son existence, le dramaturge était encore sur le point de se questionner fermement à l'égard de son avenir. Il vivait et travaillait principalement en roumain, langue dans laquelle il

entretenait une vive correspondance avec la Roumanie, et dans laquelle il menait une activité littéraire et critique abondante. Son parcours pendant les années de guerre a semé dans les perspectives de l'avenir la possibilité de poursuivre une carrière diplomatique à l'étranger. Cela aurait été la suite logique de l'activité qu'il avait menée pendant plusieurs années. Il n'a certainement pas exclu la possibilité de poursuivre et d'écrire en roumain, bien qu'une existence dans le pays du père ait été parmi les éventualités les moins probables du moment. Si la position qu'il avait adoptée, de ne pas rester insensible à l'évolution humaine et à la transformation de l'individu jusqu'à ses fonctions primaires, lui a permis de rester dans un permanent éveil humaniste vis-à-vis de son pays natal, dans les dernières années de sa vie, qui ont coïncidé avec des événements marquants dans la vie politique et sociale roumaine, Eugène Ionesco était redevenu Eugen Ionescu. La solidarité humaine éprouvée à l'égard des Roumains et des événements ayant marqué la fin des années 1980, et par conséquent de quasiment un demi-siècle de communisme, qu'il n'a jamais cessé de combattre et de dénoncer pendant le long combat mené, l'a « fait redevenir roumain » et retrouver la double identité qui a imprégné sa vie et son activité littéraire.

Si la genèse ionescienne théâtrale porte également les signes de l'ample entreprise critique et littéraire démarrée dans les années roumaines, l'expansion de l'œuvre ionescienne sur une scène littéraire parisienne plutôt coriace et fermée demeure sous les auspices d'un hasard, celui des rencontres avec un fort soutien français, mais aussi roumain. Les traces du passé roumain sous tous ses aspects – politique, social, culturel, mais surtout familial – sont omniprésentes dans le processus de création de l'œuvre, tout comme dans l'œuvre finale, œuvre qui porte les souffrances non seulement d'un passé vécu, mais d'un dévorant présent.

Il faudrait imaginer une œuvre dramatique ionescienne décrivant le même vide ontologique, la même incompréhension de l'univers avec l'homme – et sa condition absurde – qui prend partie active dans cette « farce divine », sans le vécu roumain du dramaturge avec ses conséquences directes. L'absurde serait-il aussi absurde? La dérision ferait-elle « passer le message » de la même manière?

Nous avons considéré opportun de clore cette tentative portant sur la double valeur littéraire de l'œuvre ionescienne et la connexion entre ses deux langues et littératures, par une exergue qui reprend un échange épistolaire que Ionesco a entretenu avec l'esthéticien et le critique littéraire roumain Tudor Vianu, pendant plus d'une décennie. Les lettres envoyées à Tudor Vianu représentent un témoignage

direct et authentique du chemin que Ionesco dresse entre ses deux langues et littératures. Cet « écrivain majeur » du vingtième siècle, comme Mihai Şora le considère, issu des deux extrémités du vieux continent européen, inscrit son nom sur parmi les dramaturges les plus joués sur les scènes du monde entier. A la fin d'une vie marquée par une bivalence identitaire, solidaire avec les Roumains lors des évènements politiques traversés lors de la chute du communisme, Ionesco retrouve son identité roumaine. Spirituellement, il « redevient roumain », il retrouve sa jeunesse et réussit ainsi à vaincre ce permanent conflit intérieur avec le pays du père.

Chronologie

Nous avons consulté, pour la rédaction de la présente chronologie, les nombreux journaux ionesciens autobiographiques, ainsi que la chronologie établie par Emmanuel Jacquart dans l'édition du *Théâtre complet*, bibliothèque de la Pléiade et celle établie par Matei Călinescu dans sa monographie consacrée à Eugène Ionesco, *Ionesco, Recherches identitaires*.

1850

12 février: Naissance de Jean Ipcar, grand-père maternel de Ionesco, à Bucarest, en Roumanie. Jean Ipcar est le fils de Sébastien Ipcar et d'Anna Lindberg.

1863

Naissance d'Aneta Ioanid, grand-mère maternelle de l'écrivain, à Pitești, en Roumanie. Orpheline, Aneta Ioanid est élevée par la famille Abramovici. De son mariage avec Jean Ipcar naissent douze enfants. Elle décède, tout comme Jean Ipcar, en France.

1880

Naissance de Thérèse Ipcar, mère d'Eugène Ionesco, à Craiova, dans le sud-ouest de la Roumanie. Le grand-père maternel du dramaturge exerçait le métier d'ingénieur pour le compte de la société roumaine des chemins de fer.

1881

Naissance d'Eugen N. Ionescu, père du dramaturge, à Iași, dans le nord-est de la Roumanie, en Moldavie. Il est le fils de Nicolae Ionescu (1855-1911) et de Sofia N. Popescu (1858-1941).

19 août: naissance du musicien et compositeur roumain George Enescu (George Enesco) à Liveni, en Moldavie roumaine.

1904

3 mars: naissance du philosophe, sociologue et économiste Mircea Vulcănescu à Bucarest. Condamné en 1946 par les communistes à huit ans de prison, il est

emprisonné à Aiud, en Transylvanie, où il meurt des suites des traitements inhumains subis aux côtés d'autres intellectuels roumains.

1906-1907

Mariage de Thérèse Ipcar et de l'avocat Eugen Ionescu à Bucarest, dans la tradition et la religion orthodoxe. L'année exacte du mariage n'a pas pu être établie.

Le père du dramaturge est licencié en Droit de l'université de Bucarest. Il sera nommé sous-préfet de Slatina au cours de l'année 1909.

1907

9 mars: naissance de Mircea Eliade à Bucarest, en Roumanie.

1909

26 novembre: naissance du futur dramaturge, Eugen Ionescu, à Slatina, dans le sud de la Roumanie, à 150 km ouest de Bucarest.

12 juillet: naissance de Constantin Noica, écrivain et philosophe roumain, à Vitănești, dans le sud de la Roumanie.

1910

Naissance de Rodica Burileanu, qu'Eugène Ionesco épouse le 8 juillet 1936.

1911

Installation de la famille Ionescu à Paris, où l'avocat Eugen Ionescu prépare une thèse de doctorat en droit. La famille est soutenue financièrement par les parents de Thérèse Ipcar.

11 février: naissance de Marilina Ionescu, sœur de l'écrivain.

8 avril: naissance à Rășinari, en Roumanie d'Emil Cioran, philosophe et écrivain, celui qui allait devenir « le philosophe de la désespérance », l'un des amis proches du couple Ionesco et le confident d'Eugène.

1913

Naissance de Mircea, frère de l'écrivain, qui ne vivra que 18 mois, succombant à une méningite.

1916

Suite à la déclaration de guerre de l'Allemagne, la Roumanie rentre en guerre aux côtés des Alliés, après avoir gardé sa neutralité pendant deux ans. La même année le sud du pays est occupé par les Allemands. Une zone « libre » est établie dans le nord-est du pays. Le gouvernement et le roi se réfugient à Iași, dans le nord-est de la Roumanie.

Eugen Ionescu retourne en Roumanie abandonnant sa famille à Paris. Thérèse Ipcar ignore totalement la démarche d'Eugen Ionescu qui se remarie, prétextant l'abandon du domicile conjugal par son épouse. Grandes difficultés financières pour la mère du dramaturge qui est obligée d'effectuer des travaux pénibles afin de pouvoir assurer l'existence de sa famille.

Au cours de cette même année, Thérèse Ipcar inscrit le jeune Eugen dans un établissement pour enfants où il séjourna quelques mois, expérience d'ailleurs évoquée dans *Journal en miettes*.

9 novembre: Naissance de Mihai Șora, philosophe et écrivain, proche du couple Ionesco. Il faisait partie, comme Cioran et Ionesco, des étudiants roumains boursiers de l'Institut Culturel Français, bénéficiant d'une bourse de doctorat sous la direction d'Etienne Gilson. Débute aux éditions Gallimard. Dirige la collection roumaine « Biblioteca pentru toți ». Il est ministre de l'enseignement dans le premier gouvernement post communiste.

1917

Deuxième mariage d'Eugen Ionescu avec Elena Buruiană qui méconnaît le passé de son époux et l'existence d'une deuxième famille. La belle-mère du dramaturge et sa famille seront évoqués dans la pièce *Voyage chez les morts*, tout comme la figure paternelle. L'image du père est également évoquée dans *Victimes du devoir*.

1918

Restée à Paris avec ses enfants, Thérèse Ipcar réside dans un hôtel dans le XV^e arrondissement. Le jeune Eugène suit les cours de l'école du quartier avant d'être placé par sa mère dans une ferme à La Chapelle-Anthenaise, en Mayenne, suite à l'explosion d'une bombe allemande dans le square Vaugirard. Les deux enfants vont séjourner en Mayenne pendant deux ans, jusqu'en 1919. Cette période marquera à vie

le jeune Ionesco, qui trouvera dans ce séjour à la campagne l'expression du paradis perdu qu'il allait chercher sans cesse à travers ses pièces, son roman, ses journaux ou encore dans la peinture. Il y retrouvera également le réconfort humain et l'amour des personnes l'entourant dans le cadre de la ferme baptisée « Le moulin », moments évoqués amplement dans le *Journal en miettes*.

1920

Reprise du rythme parisien et rupture avec le paradis de La Chapelle-Anthenaise.

Eugen Ionescu père est désormais avocat à Bucarest sachant s'adapter parfaitement à la couleur politique du temps, dans un climat social et politique très variable. A plusieurs reprises le dramaturge décrit son père comme l'incarnation parfaite du pouvoir, auquel il croyait en toute conviction. Il a parfaitement su s'adapter à tous les régimes qui se sont suivis gardant toujours la même position vis-à-vis du pouvoir.

1921-1922

Difficultés quotidiennes et précarité liées essentiellement à la pénurie d'argent. Eugène est inscrit dans un établissement scolaire de la Rue Duplex. La famille vit dans l'appartement des parents de Thérèse dans le XV^e arrondissement.

Suite aux difficultés financières de la famille, Thérèse décide d'envoyer les enfants auprès de leur père. Le retour en Roumanie d'Eugène Ionesco s'effectue au mois de mai de la même année. Commence l'adaptation à la vie roumaine, l'insertion dans la belle-famille du père et l'apprentissage d'une langue avec laquelle il avait eu de très courts contacts. Les premières années parisiennes restent assez inexacts dans la mémoire du dramaturge qui n'a pas de souvenirs précis quant à l'utilisation de la langue roumaine par son père. Il se peut que les deux langues aient été utilisées, mais il n'y a pas d'exactitude à cet égard. Cependant, Eugen Ionescu, père, avait quitté Paris pour retourner en Roumanie en 1916, lorsque Eugène avait 7 ans, donc il est fort possible que le dramaturge ait été en contact avec la langue du père, bien que le français reste la langue principalement utilisée.

1926

Ionesco ne trouve pas sa place dans la maison de son père, qui se conduit en tyran auprès de sa belle-famille et qui n'approuve point l'orientation du jeune Eugène vers les lettres, la littérature, les arts. L'opportunisme du père et son goût avéré du pouvoir excluent les tendances littéraires manifestées par le fils. Les désaccords entre les deux sont permanents. Les conflits entre le père et le fils se multiplient, ce qui déterminera Eugène à quitter la maison de son père et à se réfugier auprès de sa mère, revenue à Bucarest. Il se réjouit également de la bonne volonté d'une tante, institutrice, la sœur du père, qui lui fournit une chambre dans sa demeure. Ionesco ne trouve pas le confort financier que l'aisance matérielle du père imposerait et vit d'une allocation obtenue après l'intervention du père auprès d'une fondation bucarestoise.

Découverte du surréalisme et du dadaïsme. Il excelle en français et dans les disciplines humanistes et manque d'intérêt pour toutes les disciplines scientifiques, au grand désespoir du père qui l'oblige à suivre des cours particuliers afin de l'orienter vers une carrière d'ingénieur.

Thérèse Ipcar obtient un poste de fonctionnaire à la Banque Nationale de la Roumanie. Profitant de sa position elle y fait rentrer sa fille, Marilina, en tant que dactylo après l'abandon scolaire de celle-ci.

1927

Eugen Ionescu s'intéresse de plus en plus à la peinture. Il publie des chroniques plastiques sur des expositions de peintures roumaines dans la revue de son lycée, Sfântul Sava.

1928

Juin : Baccalauréat au lycée « Carol » de Craiova, Roumanie.

Eugène Ionesco débute avec des poèmes dans une revue littéraire quotidienne, dirigée par le poète Tudor Arghezi, *Bilete de papagal (Billets de perroquet)*, qui apporte un nouveau style par son format réduit.

Commence en Roumanie, à Bucarest, une forte amitié qui le lie à Emil Cioran et à Mircea Eliade, que les trois poursuivront en France.

1929

Eugène entame ses études universitaires auprès de la faculté des lettres de l'Université de Bucarest. Dès le début de ses études, il s'impose comme un étudiant

original. Il n'hésite pas à polémiquer avec ses professeurs, qui souvent avançaient des théories avec lesquelles Ionesco était déjà en désaccord. Le profil aiguisé qui allait rompre avec les conventions théâtrales dans un style nouveau plus tard s'annonçait déjà. Le milieu universitaire est le cadre idéal pour développer des amitiés et de rencontrer les personnes qui allaient le suivre tout au long de sa vie dans des complicités réunies autour de l'affection et de l'estime. C'est à cette époque-là que Ionesco rencontre Rodica Burileanu, étudiante en droit et en philosophie. Rodica provient d'une famille bucarestoise influente qui excelle dans l'éclectisme intellectuel roumain de l'époque.

1930

Ionesco signe ses premiers articles dans les revues *Zodiac*, *Fapta*, *Viața Literară* et commence par l'éloge de certaines personnalités de la vie littéraire de l'époque.

Divergences familiales entre la famille maternelle de l'écrivain et la belle-famille dues essentiellement à des litiges de succession. La deuxième épouse de l'avocat Ionescu prétend hériter du patrimoine de celui-ci, sans y avoir légalement le droit. Les membres de famille seront d'ailleurs évoqués dans *Voyages chez les morts*, étant associés à toute forme d'opportunisme, de corruption et d'immoralité.

1931

Publication de la plaquette de vers *Elegii pentru ființe mici* (Elégies pour être minuscules) à Craiova, aux Editions Cercul Analelor Române.

1931-1933

Mène une ample activité critique concentrée sur les écrivains roumains et français (Marcel Proust, Paul Valéry)...

1934

Eugen Ionescu effectue son service national à Călărași, ville située à une centaine de km au sud est de Bucarest.

Obtention de la *Capacitate* (C.A.P.E.S.), diplôme qui lui permet d'enseigner le français, en même temps que sa femme qui obtient sa *Capacitate* en philosophie.

Publication du recueil sarcastique et acide *NU (NON)* aux éditions « Vremea », sorte de critique avant-gardiste de la scène littéraire roumaine de l'époque. Le recueil est récompensé par les « Fondations Royales » par un jury présidé par Tudor Vianu. Parmi les membres du jury figuraient Șerban Cioculescu, Tudor Vianu, Mircea Eliade, Petru Comărnescu, Mircea Vulcănescu.

Emil Cioran publie son premier livre, *Pe culmile disperării (Sur les cimes du désespoir)*, récompensé par un prix pour les écrivains non édités.

Constantin Noica publie *Mathesis sau bucuriile simple (Mathesis ou les joies simples)*, récompensé également par les « Fondations Royales ».

1935-1936

Eugène Ionesco est professeur de français à Cernavodă, port sur le Danube, près de Constanța. Commence à écrire sa critique littéraire consacrée à Victor Hugo, restée inachevée, publiée sous le titre *Viața grotescă și tragică a lui Victor Hugo / La vie grotesque et tragique de Victor Hugo*. Le livre a été publié en France sous le titre de *Hugoliade*.

8 juillet 1936: Mariage d'Eugène Ionesco et de Rodica Burileanu à Bucarest. Rodica allait partager sa vie tout en lui survivant de dix ans. Le couple a eu un seul enfant, Marie-France Ionesco, née en 1944.

Octobre: Décès de la mère du dramaturge, Thérèse Ipcar.

1937

25 Décembre: débute dans la chronique picturale avec un article intitulé « Un certain Van Gogh ». Ionesco s'intéressait tout particulièrement à l'art cubiste, qu'il considérait comme une « libération de la peinture », aux impressionnistes et à l'art abstrait de Joan Miró.

Nombreux articles dans les revues « Facla », (Le Flambeau), « Universul Literar » (L'Univers littéraire), « Rampa » (La Rampe), « Opinii Libere » (Opinions Libres).

L'influence massive légionnaire est en permanente croissance sous la figure emblématique de Corneliu Zelea-Codreanu, dirigeant du mouvement de la « Garde de Fer », prônant une idéologie de type fasciste, à fort caractère xénophobe et antisémite, que le philosophe Nae Ionescu, modèle académique parmi les étudiants de la « nouvelle génération » soutient ouvertement.

1938

Les qualités critiques de Ionesco sont de nouveau révélées dans l'article qu'il publie sur la critique littéraire dans la revue « Vremea », (Le Temps), « Le vocabulaire de la critique ».

Eugène Ionesco part pour Paris, suite à l'obtention d'une bourse d'études doctorales délivrée par l'Institut Français de Bucarest. Il avait choisi comme sujet « Le péché et la mort dans la poésie française depuis Baudelaire ». Le travail ne verra jamais le jour.

Commence la série des « Lettres de Paris » pour la revue mensuelle « Viața românească » (La Vie roumaine).

Le dirigeant du mouvement légionnaire de type fasciste, « Garde de Fer », Corneliu Zelea-Codreanu est emprisonné et assassiné sur l'ordre du roi Carol II, mais reste le dirigeant mystique du Mouvement. Son assassinat déclenchera une série d'attentats et de crimes politiques déjà perpétués par le Mouvement.

1939

Intense activité littéraire et critique que Ionesco poursuit depuis Paris dans les revues roumaines. Il écrit sur un nombre important de personnalités françaises, faisant partie des roumains qui contribuent à la diffusion intense en Roumanie de la contemporanéité culturelle française.

A Paris, Ionesco rejoint le groupe de la revue « Esprit », dirigée par le philosophe Emmanuel Mounier.

Premier retour depuis son séjour de l'enfance à la Chapelle-Anthenaise, symbole d'un jardin édénique.

1940

Parution de « Lettres de Paris, journal » dans la revue « Viața românească » (La Vie roumaine).

Juin: Rodica Ionesco retourne en Roumanie en compagnie de Mariana Șora, l'épouse du philosophe Mihai Șora.

Août: Retour de Ionesco en Roumanie, suite à l'ampleur prise par la guerre. Ce sera le dernier contact de Ionesco avec la Roumanie, avant qu'il ne retourne définitivement en France, en juin 1942.

Ionesco reprend l'activité professorale, cette fois-ci au lycée Sfântul-Sava de Bucarest.

Sur le plan politique, suite au pacte Ribbentrop-Molotov, la Roumanie perd des territoires importants – La Bucovine du Nord et la Bessarabie – cédés à la Russie et la Transylvanie du Nord, suite au Diktat de Vienne (30 août 1940), cédée à l'Hongrie. Le roi Carol II est forcé d'abdiquer. Le maréchal Antonescu installe une dictature légionnaire étant subordonné par Horia Sima.

Paris est occupé par les armées allemandes et l'armistice signé par le maréchal Pétain décrète le sud de la France comme zone libre, instaurant un gouvernement provisoire avec la capitale à Vichy.

1941

Période difficile pour Ionesco qui se sent de nouveau emprisonné dans le pays du père où les possibilités d'évasion diminuent au fur et à mesure que la guerre prend des proportions. Il consacre tout son temps à quitter la Roumanie par voie diplomatique, au service culturel de la Légation roumaine installée à Vichy.

Le maréchal Antonescu engage la Roumanie en guerre aux côtés de l'Allemagne hitlérienne. Un drastique régime antisémite est instauré.

1942

21 juin: Retour définitif et inespéré à Paris, avec l'aide de plusieurs personnes, parmi lesquelles Picky Pogoneanu et Constantin Vișoianu, après plusieurs tentatives échouées. Ionesco occupera un poste de traducteur auprès de la Légation Roumaine installée à Vichy. Ionesco ne reviendra plus en Roumanie.

Apparaissent les premières ébauches de ce qu'allait devenir sa pièce célèbre, *La Cantatrice chauve*, sous le titre initial *Englezește fără profesor (L'Anglais sans peine)*. En parallèle, il travaille à une traduction du roman de Dan Pavel, *Le Père Urcan*.

1942-1944

1942, juillet: La famille Ionesco s'installe à Vichy, où Eugène mène une ample activité de traducteur auprès de la Légation Roumaine installée en zone libre. De nombreuses traductions littéraires roumaines en français et des chroniques sur l'actualité roumaine qu'il présente en France. Une partie de ces traductions sera

regroupée dans le volume posthume *Littérature Roumaine* aux Editions Fata Morgana en 1998.

26 août 1944: naissance prématurée de Marie-France Ionesco, fille du dramaturge, à Vichy, après que Rodica Ionesco ait fait une chute de bicyclette.

En Roumanie, le régime dictatorial du maréchal Antonescu est renversé par le roi Michel Ier qui engage l'armée roumaine cette fois-ci contre l'Allemagne nazie.

1945

Retour à Paris de la famille Ionesco qui s'installe au 38 rue Claude-Terrasse, au XVI^e arrondissement. Les difficultés financières alternent avec l'activité critique littéraire. Dernière « Lettre de Paris » que Ionesco intitule « Fragments d'un journal intime », datée 19 mars 1945.

1946

Parution dans la revue roumaine « *Viața românească* » (La Vie roumaine) de la dernière « Lettre de Paris », « Fragments d'un journal intime », texte qui entraîne une condamnation définitive à des années de prison de l'écrivain par contumace, « pour offense à l'armée et offense à la nation ». Cette décision consolidera la position de Ionesco de ne plus revenir en Roumanie.

1948

Après avoir apporté son soutien fervent au pouvoir sous toutes ses couleurs, l'avocat Eugen Ionescu, père de l'écrivain, s'éteint à Bucarest.

Ionesco enchaîne plusieurs postes, de manutentionnaire, de correcteur, auprès de la société Ripolin, respectivement la maison d'éditions juridique Durieu.

1950

11 mai: première représentation de *La Cantatrice chauve*, dans une mise en scène du jeune metteur en scène Nicolas Bataille au théâtre des Noctambules.

4 août: Interprétation du rôle de Stéphan Trofimovitch pour une mise en scène des *Possédés* d'après Dostoïevski, par Nicolas Bataille.

Commence une époque où Ionesco diminuera considérablement ses écrits en roumain, en passant, progressivement d'abord, et ensuite exclusivement, à la

rédaction en français. Il travaille à la rédaction de *La Leçon, Jacques ou la Soumission*.

Se lie d'amitié avec Luis Buñuel, Arthur Adamov, André Breton et commence à fréquenter avec régularité Mircea Eliade, enseignant, après avoir professé auprès de la chaire de philosophie de l'Université de Bucarest et exercé la fonction d'attaché culturel à Londres et Lisbonne, à l'École des Hautes Études.

1951

20 février: première représentation de *La Leçon* au Théâtre de Poche, dans une mise en scène de Marcel Cuvelier.

Août-Juin: il écrit *Les Chaises, L'avenir est dans les œufs, Le maître, Le salon de l'automobile*.

1952

22 avril: première représentation des *Chaises* au Théâtre Lancry dans la mise en scène de Sylvain Dhomme.

Septembre: il travaille à la rédaction de *Victimes du devoir*.

A Paris, le Théâtre de la Huchette met en scène les pièces *La Cantatrice chauve* et *La Leçon*.

28 octobre: Décès du philosophe roumain Mircea Vulcănescu, dans la prison communiste de Aiud.

1953

Février: première représentation de *Victimes du devoir* au Théâtre du Quartier Latin, dans la mise en scène de Jacques Mauclair.

Ionesco travaille à la rédaction d'*Amédée ou comment s'en débarrasser*.

Septembre: rédaction du *Nouveau Locataire* à Paris.

1954

Parution aux Editions Gallimard du *Théâtre I* et de la première nouvelle, *Oriflamme* dans « La Nouvelle Revue Française ».

14 avril: première représentation d'*Amédée ou comment s'en débarrasser* au Théâtre de Babylone, dans une mise en scène de Jean-Marie Serreau.

Ionesco travaille à la rédaction de la pièce *Le Tableau*.

Voyage à Heidelberg.

1955

10 octobre: première représentation de *Jacques ou la Soumission* et du *Tableau*, au Théâtre de la Huchette, dans une mise en scène de Robert Postec.

Travaille à la rédaction de *l'Impromptu de l'Alma*.

Voyage à Londres.

4 mai: Décès du compositeur roumain Georges Enesco à Paris.

1956

20 février: Première représentation de *l'Impromptu de l'Alma* au Studio de Champs-Élysées dans une mise en scène de Maurice Jacquemont.

Voyage à Madrid.

1957

23 juin: première représentation de la pièce *L'avenir est dans les œufs* au Théâtre de la Cité universitaire dans la mise en scène de Jean-Luc Magneron.

10 septembre: première représentation de la pièce *Le Nouveau Locataire* au Théâtre d'Aujourd'hui (Théâtre de l'Alliance Française) dans une mise en scène de Robert Postec.

Septembre: Parution du récit *Rhinocéros* dans la revue « Les Lettres nouvelles ».

Il travaille à la rédaction de la pièce *Tueur sans gages* pendant un séjour à Londres.

Le Théâtre de la Huchette, à Paris, continue, sans interruption jusqu'au présent, les représentations ionesciennes avec les mises en scène des pièces *La Cantatrice chauve* et *La Leçon*.

Acquisition de la citoyenneté française « pour services rendus à la culture française ». A partir de la fin de la guerre et jusqu'à cette date-là, Ionesco avait vécu sous le statut légal de réfugié politique.

1958

Parution de *Théâtre II* aux Editions Gallimard.

Ionesco travaille à la rédaction de la pièce *Rhinocéros*.

La renommée de Ionesco prend des proportions non seulement en France, mais également outre Manche, où une vive polémique entamée par le critique Kenneth Tynan déterminera l'acteur et le metteur en scène Orson Welles de prendre la défense de Ionesco.

Voyage en Italie, suite aux invitations des Instituts français de Florence et de Rome.

1959

27 février: première représentation de la pièce *Tueur sans gages* au Théâtre Récamier dans une mise en scène de José Quaglio.

Juin: discours d'ouverture du colloque d'Helsinki sur le théâtre d'avant-garde prononcé par Ionesco : « Discours sur l'avant-garde ».

Ionesco emménage au 14, rue de Rivoli.

Voyages au Portugal et à Düsseldorf.

1960

22 janvier: première représentation de *Rhinocéros* à l'Odéon-Théâtre de France dans une mise en scène de Jean-Louis Barrault.

Mars: conférence intitulée « Propos sur mon théâtre et sur les propos des autres », prononcée à la Sorbonne.

28 avril: mise en scène par Orson Welles de *Rhinocéros*, avec la participation des acteurs Laurence Olivier et Joan Plowright.

Voyages au Brésil et à New York.

1961

Mars: reprise de la pièce *Les Chaises* au studio des Champs-Élysées dans une mise en scène de Jacques Mauclair.

Voyage à Helsinki.

1962

Mars : Ionesco travaille à la rédaction de la pièce *Délire à deux*, représentée le mois d'avril.

Parution du volume d'articles et d'essais *Notes et contre-notes*. Il travaille à la rédaction des pièces *Le roi se meurt* et *Le Piéton de l'air*.

15 décembre: première représentation de la pièce *Le Roi se meurt*, dans une mise en scène de Jacques Mauclair au Théâtre de l'Alliance française.

Voyages à Düsseldorf, en Israël, et au festival d'Edimbourg.

1963

Première représentation de la pièce *Le Piéton de l'air*, à l'Odéon-Théâtre, dans la mise en scène de Jean-Louis Barrault.

Février: prononce une conférence à l'Institut français de Londres, intitulée « L'auteur et ses problèmes ».

Parution de *Théâtre III* aux Editions Gallimard.

Voyage au Japon.

1964

Ionesco travaille à la rédaction des pièces *La Lacune* et de *La Soif et la Faim*, représentée pour la première fois à Düsseldorf le 30 décembre.

Première ionescienne à Bucarest, en Roumanie. La pièce *Rhinocéros* est mise en scène au Théâtre de la Comédie. Cette première avait lieu à une époque – qui s'étalait sur la deuxième moitié des années 1960 – où la Roumanie connaissait une légère ouverture et une déréglementation formelle dans un régime communiste impitoyable.

Ionesco est traduit en roumain, deux volumes de théâtre paraissant aux Editions pour la Littérature Universelle de Bucarest.

Emménagement de la famille Ionesco au 96, Boulevard Montparnasse, qui restera le domicile d'Eugène Ionesco jusqu'à sa mort.

Voyage au Danemark, à Copenhague.

1965

Parution de la pièce *La Soif et la Faim* dans la « Nouvelle Revue Française ».

La revue « Les Lettres françaises » publie des traductions que Ionesco avait effectuées de l'écrivain roumain Urmuz.

Parution dans la revue « Secolul XX » (Le XXe siècle) de *Englezește fără profesor* (*L'Anglais sans peine*), première version de *La Cantatrice chauve*.

Représentation sur la scène théâtrale bucarestoise de *La Cantatrice chauve*, *Le Roi se meurt*, *Les Chaises*.

Voyage à Saint-Gall en Suisse.

1966

Février: première représentation de la pièce *La Soif et la Faim* au Théâtre de la Comédie Française, dans une mise en scène de Jean-Marie Serreau, dans le cadre du spectacle Beckett-Ionesco-Pinget.

Parution de *Théâtre IV* aux Editions Gallimard.

Claude Bonnefoy publie les *Entretiens avec Eugène Ionesco*, aux Editions Belfond.

1967

Parution d'un recueil réunissant des récits autobiographiques, des explorations psychologiques et religieuses, des analyses oniriques, *Journal en miettes* aux Editions Mercure de France.

1968

Parution de *Présent passé Passé présent* aux Editions Mercure de France.

Sur la scène bucarestoise sont mises en scène les pièces *Victimes du devoir* et *Tueur sans gages*.

Mai: Le Général de Gaulle répond à l'invitation de Ceaușescu et se rend en Roumanie. Il visitera également la ville de Craiova, pendant même les émeutes étudiantes occidentales.

Après condamnation de la part de Ionesco de l'invasion et de l'agression soviétique contre la Tchécoslovaquie dans un article publié dans *Antidotes*: « La Tchécoslovaquie? Le seul pays qui mérite son indépendance ».

Voyages au Mexique, aux Etats-Unis, en Israël, en Suisse.

1969

Parution de *Découvertes*, volume illustré en couleurs par Ionesco même, à Genève, aux Editions Skira.

8 mai: Ionesco reçoit la médaille de Monaco.

Décembre: Ionesco reçoit le grand prix national du théâtre.

Voyage aux Etats-Unis, à Stockbridge, pour assister aux répétitions de *La Soif et la Faim*.

1970

22 janvier: Eugène Ionesco est élu membre de l'Académie Française au fauteuil de Jean Paulhan.

11 septembre: première représentation en France de la pièce *Jeu de massacre*, au Théâtre de Montparnasse, dans une mise en scène de Jorge Lavelli. La première mondiale avait eu lieu à Düsseldorf.

Parution de *Ionesco à cœur ouvert*, entretiens accordés par le dramaturge à Gilbert Tarrab, Montréal, cercle du Livre.

Ionesco expose à la galerie Iolas de Genève ses peintures.

Il reçoit à Vienne le Grand Prix autrichien de la littérature européenne.

Voyages en Amérique Latine (Brésil, Argentine, Uruguay, Colombie, Chili).

1971

Parution aux Editions Gallimard du *Discours de réception d'Eugène Ionesco à l'Académie française et Réponse de Jean Delay*.

Voyages en Autriche, en Yougoslavie, aux Etats-Unis.

1972

27 janvier: première représentation de la pièce *Macbett*, au Théâtre de la Rive-Gauche, dans une mise en scène de Jacques Mauclair.

Inauguration du festival de Salzbourg, pour laquelle Ionesco prononce le discours d'ouverture.

1973

30 avril: Ionesco reçoit le prix de Jérusalem.

Juin: reçoit la médaille de la ville de Vichy.

14 novembre: première représentation de la pièce *Ce formidable bordel!*, au Théâtre Moderne, dans une mise en scène de Jacques Mauclair.

Parution de l'unique roman de Ionesco, *Le Solitaire*, aux Editions Mercure de France.

Cioran publie son *De l'inconvénient d'être né*.

1974

Parution aux Editions Gallimard de *Théâtre V*.

Voyages à Rome et à Dubrovnik.

1975

22 janvier: remise d'une médaille par l'Université de Texas, Texas Tech.

Mars: docteur *honoris causa* de l'Université de Tel-Aviv.

Décembre: première représentation de *L'Homme aux valises* au Théâtre de l'Atelier, dans une mise en scène de Jacques Mauclair.

Parution aux Editions Gallimard de *Théâtre VI*.

1976

Août: remise de la médaille Max Reinhardt, lors de la célébration du cinquantième anniversaire du festival de Salzbourg.

Voyages au Japon, à Hong Kong et en Thaïlande.

1977

Février: le réalisateur et metteur en scène roumain Lucian Pintilie produit un spectacle réunissant *Jacques ou la Soumission* et *L'avenir est dans les œufs* au Théâtre de la Ville.

Parution du recueil d'articles politiques, littéraires et culturels, d'entretiens *Antidotes*, aux Editions Gallimard.

Voyage à Turin.

1978

Ionesco prend position vis-à-vis des événements politiques en Argentine, les abus commis par les régimes totalitaires à l'Est de l'Europe, dans un entretien avec l'écrivain Philippe Sollers, publié dans la revue « Tel Quel », tout en expliquant la ferveur avec laquelle il condamne ces événements auxquels il ne peut pas rester insensible et la solidarité qu'il éprouve à l'égard de la Roumanie et des Roumains. Ainsi, notera-t-il: « Il est évident que je m'attache davantage à ce qui se passe à l'Est, parce que c'est de l'Est que me viennent tous les renseignements, et c'est la raison pour laquelle, à la suite des visites que je reçois des Polonais, de Roumains, de la Roumanie qui est mon ancien pays, à la suite de tout cela, j'ai pu rester éveillé ».

3-13 août: décade Ionesco à Cerisy-la-Salle, organisée par Marie-France Ionesco et Paul Vernois, à laquelle Ionesco participe également.

Voyages à Los Angeles.

1979

Parution aux Editions Gallimard du recueil *Un Homme en question*, réunissant un nombre important d'articles publiés dans diverses revues.

Mai: Voyage en Californie, à Santa Cruz, où Ionesco est « Visiting Professor ».

1980

24-26 avril: participe au colloque organisé par à Los Angeles par l'Université de Californie du Sud, sous la direction de Moshe Lazar. Les communications des intervenant sont réunies sous le titre *The Dream and the Play: Ionesco's Theatrical Quest*, Malibu, Californie, Undena Publications, 1982.

Conférences à Berkeley, Santa Monica et Santa Barbara.

Voyages au Mexique et à Chicago.

1981

Parution du volume *Le Blanc et le Noir*, illustré de quinze lithographies de l'auteur aux Editions Erker, Franz Larese et Jürg Janett.

Février-Mai: exposition de peintures à la galerie Erker, à Saint-Gall, en Suisse, ensuite en Cologne.

Avril: « Professeur Invité » à l'Université d'Albany dans l'Etat de New York.

1982

Parution de *Hugoliade*, texte inachevé, publié pendant les années bucarestoises sous le titre *La vie tragique et grotesque de Victor Hugo*, dans la traduction de Dragomir Costineanu et Marie-France Ioneco

Expositions de peinture à Bâle, Lugano, Saint-Gall, Athènes.

Voyages au Brésil, au Taiwan, en Allemagne.

1983

Mise en scène par Roger Planchon de deux pièces, *Voyages chez les morts* et *L'Homme aux valises* dans le *Spectacle Ionesco*, sorte « d'autobiographie théâtrale en deux parties », à Nice, Lille, Strasbourg, Le Havre, Annecy, Villeurbanne, Paris.

Expositions à Locarno, Munich, Mannheim.

Voyages en Italie, aux Etats-Unis, au Mexique.

1984

Expositions à Berlin, Saint-Gall, Bologne, Fribourg, Paris, Zurich.

Voyages pour tenir des conférences, assister à des projections de film, en Autriche, Etats-Unis, Italie, Allemagne.

1985

Janvier: *Le Blanc et le Noir* est publié pour la première fois aux Editions Gallimard, qui reprend la précédente parution avec les mêmes lithographies, cette fois-ci avec les commentaires de l'auteur.

16 avril: remise de deux médailles, celle de la Mayenne et celle de La Flèche, sous préfecture de la Sarthe.

Mai: reçoit le prix International d'Art contemporain de Monte-Carlo.

Juillet: il séjourne à Saint-Gall, en Suisse, où il peint.

Il fait partie des membres du jury pour la Biennale du film à Venise.

Expositions en Allemagne et en Autriche.

Il reçoit le prix T.S Eliot-Ingersoll à Chicago en compagnie de Mircea Eliade et de Saul Bellow.

Parution aux Editions Gallimard de *NON*, traduit et annoté par Marie-France Ionesco, avec une préface d'Eugen Simion et une postface d'Ileana Gregori.

1987

Février: Ionesco peint à Saint-Gall, en Suisse.

Mars: reçoit la médaille de la ville de Paris.

Juin: participation à un symposium organisé par le centre Georges Pompidou à la mémoire de Mircea Eliade, occasion pour laquelle il prononce un discours publié dans les *Mémoires II* de Mircea Eliade, *Les Moissons du solstice*, dans la traduction d'Alain Paruit.

4 décembre: Décès de Constantin Noica, à Păltiniș, en Roumanie.

1988

Parution, aux Editions Gallimard, de *La Quête Intermittente*, dernière confession intime de Ionesco, journal autobiographique et spirituel, dédié à Marie-France et à Rodica.

Mars-Avril: expositions des lithographies de l'auteur au centre George Pompidou.

Mai: conférence à Stockholm où il tient une allocution sur « L'auteur et ses problèmes ».

Juin: participation au « First New York Festival of Arts ».

1989

22 janvier: hospitalisation d'Eugène Ionesco. Il délègue sa fille, Marie-France Ionesco, à lire un réquisitoire intransigeant dénonçant les atrocités commises par le régime communiste roumain. Ionesco y dénonce le « génocide culturel », le « processus accéléré de sous-développement, accompagné d'une véritable détresse morale », une vie quotidienne « cauchemardesque », « la dégradation rapide de l'habitat, des soins médicaux et des conditions d'hygiène élémentaire ». Le texte finit sur cette conclusion: « Comment ne pas réagir à ce génocide culturel dont nous sommes les contemporains et les témoins? Ne pas être solidaire des voix qui, en Roumanie, ont le courage de s'élever, ferait de nous des complices coupables de non assistance à peuple en danger ». Son réquisitoire ne reste pas sans écho, puisque le soir même, le journal télévisé reprend quelques extraits de la déclaration, reprise également par quelques quotidiens.

27 février: le jury du Pen Club présidé par Ionesco décerne le prix de la Liberté à Vaclav Havel, fondateur de la « Charte 77 ».

Mars: prend part au soutien initié par le comité international et les 710 écrivains pour la défense de l'écrivain Salman Rushdie. Il signe une déclaration pour « soutenir le droit à tous » à s'exprimer.

11 mars: les postes BBC et Radio Europe Libre publient « La lettre des six », une dépêche signée par six anciens membres du Parti Communiste Roumain, adressée au dictateur Ceaușescu, par laquelle ils condamnaient le régime politique, la privation

de la liberté, l'oppression des droits de l'homme. La publication de la « Lettre » avait entraîné l'arrestation au domicile pour les membres signataires.

Mai: lors de la Troisième Nuit des Molières, Ionesco reçoit un Molière, occasion pour laquelle il prononce un discours.

Juin: le syndicat ouvrier polonais « Solidarnosc », dirigée par Lech Walesa, gagne les élections présidentielles.

Décembre: les événements politiques roumains mobilisent l'exil roumain à Paris. Nombreuses déclarations et prises de positions. Le jour de Noël, après un sanglant coup d'état, le dictateur Ceaușescu est furtivement jugé et exécuté par la suite dans une caserne militaire à une heure au nord de Bucarest.

1990-1993

Les apparitions publiques de Ionesco se font de plus en plus rares, suite à des problèmes de santé liés à une vieillesse accélérée. Plusieurs articles porteront pourtant la signature du dramaturge, dans « Le Figaro », comme un prolongement de la « quête intermittente » et spirituelle.

1994

Eugène Ionesco s'éteint le 28 mars. Messe d'enterrement en roumain et en français; l'office orthodoxe est tenu à l'Eglise Orthodoxe roumaine de Paris. Ionesco est enterré au cimetière de Montparnasse.

2004

12 février: Décès à Paris, de Rodica Burileanu Ionesco à l'âge de 93 ans.

Annexes



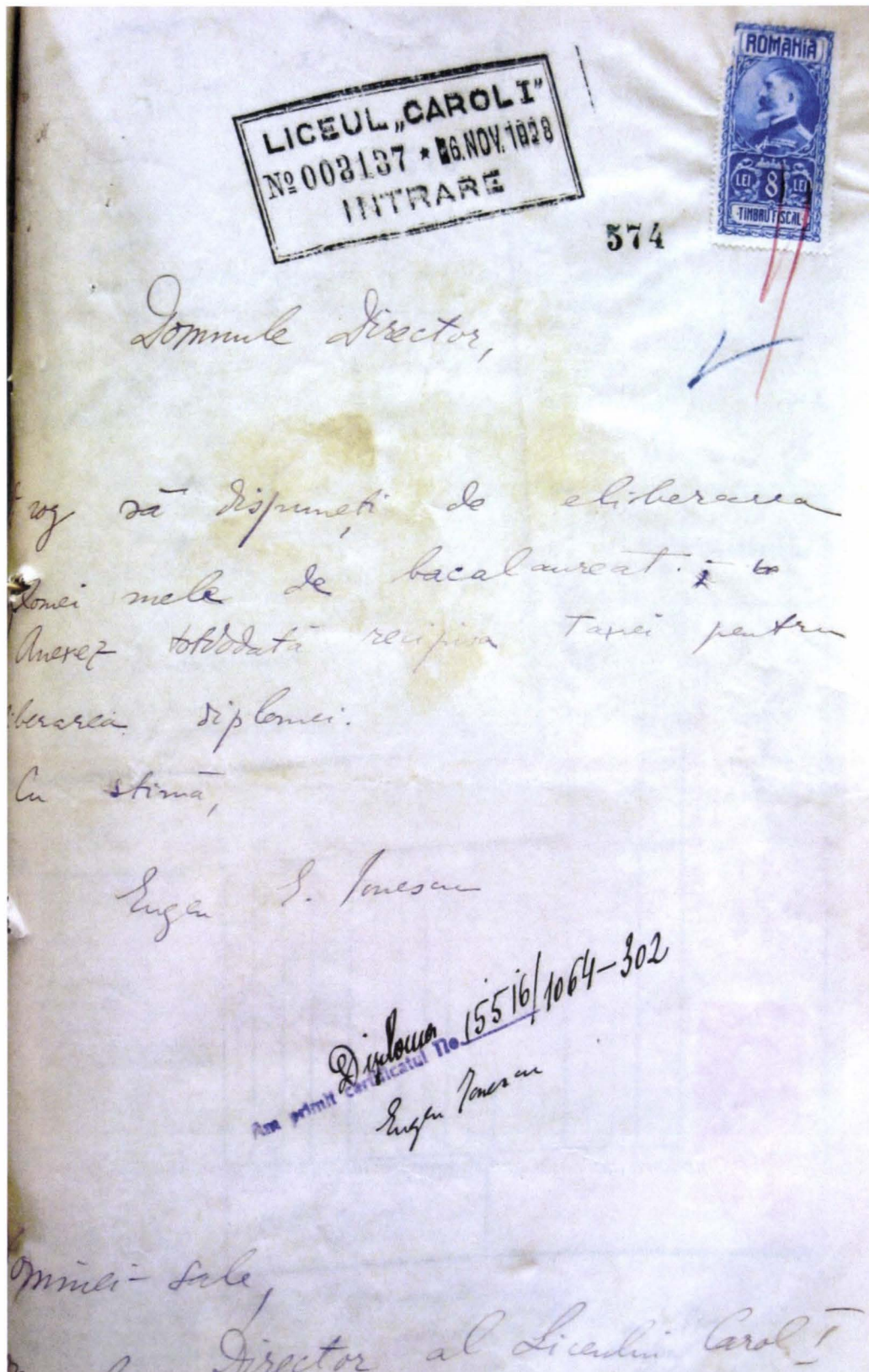
La statue d'Eugène Ionesco à Slatina, en Roumanie



Miha Şora aux côtés de la statue d'Eugène Ionesco



Miha Şora aux côtés de la statue d'Eugène Ionesco (détail)



Demande manuscrite d'Eugène Ionesco auprès du directeur du lycée Carol I à Craiova pour la libération du diplôme de baccalauréat. Elle est signée à Craiova, datée le 26 novembre 1928.

Volumul 172. Folial 88
 257
RECEPISA
 DOLIU
 Județul _____ 575
 nr. 14383 al recepisei.
 nr. 2086 al jurnalului. Lei 100, bani
 Subsemnatul, Administrator financiar, încredințez că
 am primit dela Eugen G. Gauscu
 taxa chiferașea Diplomii de
 Bacalaureat. —
 una sută lei —
 luna Aprilie 6
 Administrator,
 de noi, șeful secției administrative:
 al responsabil de vice.

Récépissé représentant la quittance pour la libération du diplôme de baccalauréat

MINISTERUL INSTRUCTIUNII Mod. 11.

576

MATRICULA ȘCOLARĂ
 Anul școlar 1926 - 1927
 Volumul II
 Clasa VII Sava Clasa 7

*) **LICEUL S-TUL SAVA**
BUCUREȘTI

Scolarul **Ionescu Eugen-Dimitrie** născut la anul 1909
 luna **noiembrie** ziua **13** în comuna **Nalina** județul **olt**
 Fiu al D-lui **Eugen** de ^{ceddenie} _{supuzenie} **română** profesia tatălui: **avocat**
 naționalitatea tatălui **română** a mamei **ortodoxă** a școlarului **ortodoxă**
 religia tatălui **ortodoxă** vaccinat în anul **1912**, luna **octombrie** ziua **11**
 Locuința părinților sau a tutorelui este în comuna **București** județul **Ilfov**
 A fost înscris în clasa **VII** a acestei școli pe baza certificatului eliberat de **ca primar** în
 cl. **clasa** **ort. 10** sub No. **49** din **19** 19
 A fost admis în clasa **VII** a acestei școli în baza concursului depus în anul **1926**
 la școala **Sava**

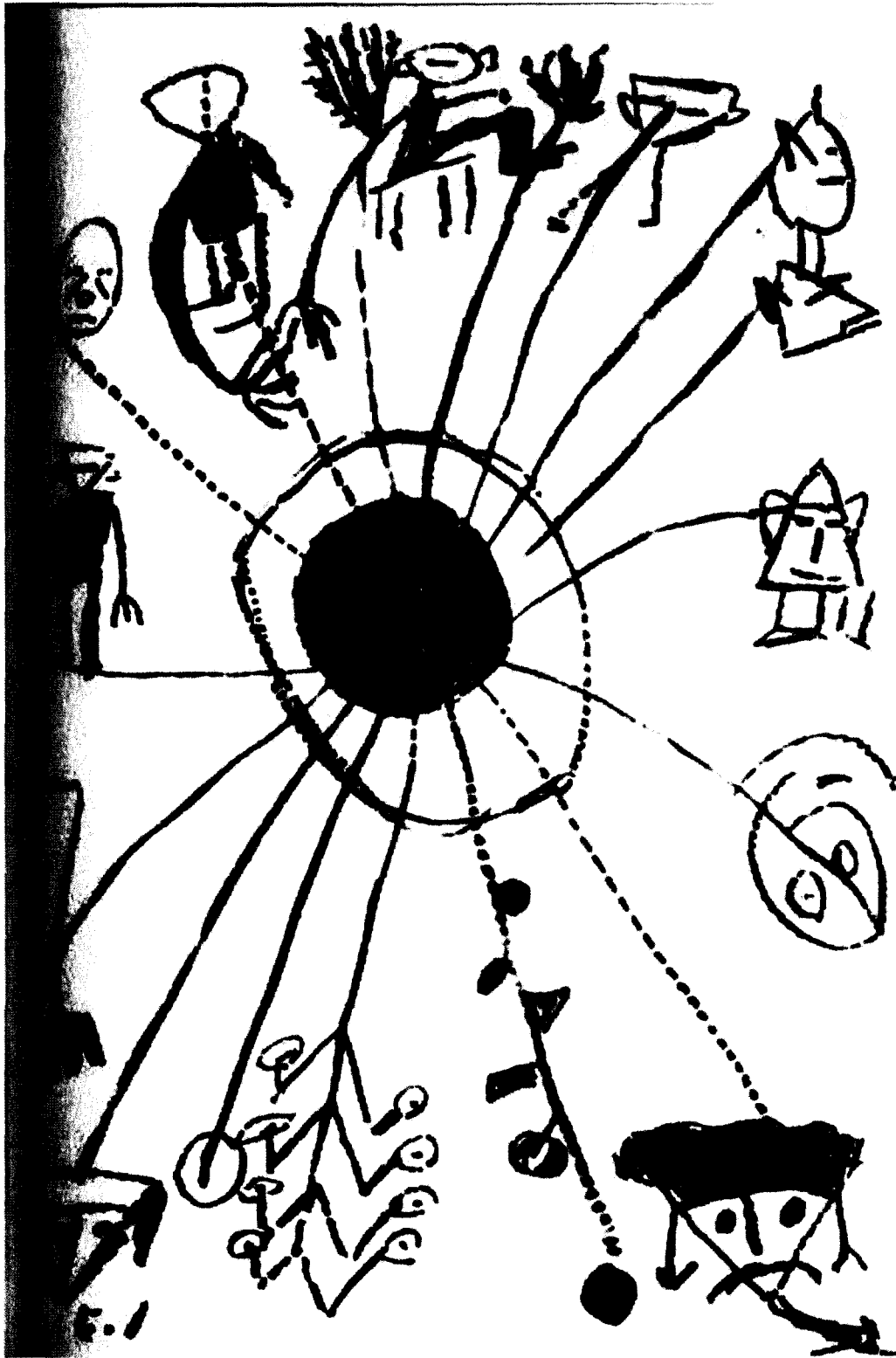
OBIECTELE	Note Trimestr.			Media anuală	ABSENȚELE TRIMESTRIALE						Note la examen			Note la examenul de corigență	Media totală	OBSERVAȚIUNI
	Trim. I	Trim. II	Trim. III		Trim. I		Trim. II		Trim. III		Scr.	Or.	Med.			
	M.	N.	M.		N.	M.	N.	M.	N.	M.	N.	M.				
Religia	4	7	6	5.67								5			5.33	LICEUL S-tul SAVA - București In anul școlar 1927-1928 a fost înscris în clasa VII la școala Sava din Nalina. Școlarul Eugen-Dimitrie Ionescu a fost înscris în clasa VII la școala Sava din Nalina în anul 1926. Director, A. Botca.
Limba română	9	9	7	8.33	2			2				8	7	8.00	8.17	
latină	8	4	4	5.33	8							4	3	3.00	6.66	
elină	3	3	3	3.00	1	2		2				4	7	5.55	9.00	
franceză	9	9	9	9.00				2	5		5	9			7.00	
germană	7	7	7	7.00				1	2			7			5.00	
italiană sau engleză																
Istoria	5	5	5	5.00	1	1		4				5			5.00	
Filosofia																
Drept uzual și econ. politică																
Geografia												6			5.00	
Matematica	4	4	4	4.00											5.00	
Științe fizico-chimice																
Științe naturale																
Igienă																
Caligrafia															5.00	
Desemnul	5	5	5	5.00											5.67	
Desemnul liniar	7	5	5	5.67											5.00	
Muzica vocală	5	5	5	5.00												
Gimnastica																
Științele agricole sau de chimie tehnol. sau comer.																

Trimestr. I Trimestr. II Trimestr. III

Purtarea
 Frecvența
 Forma exterioară

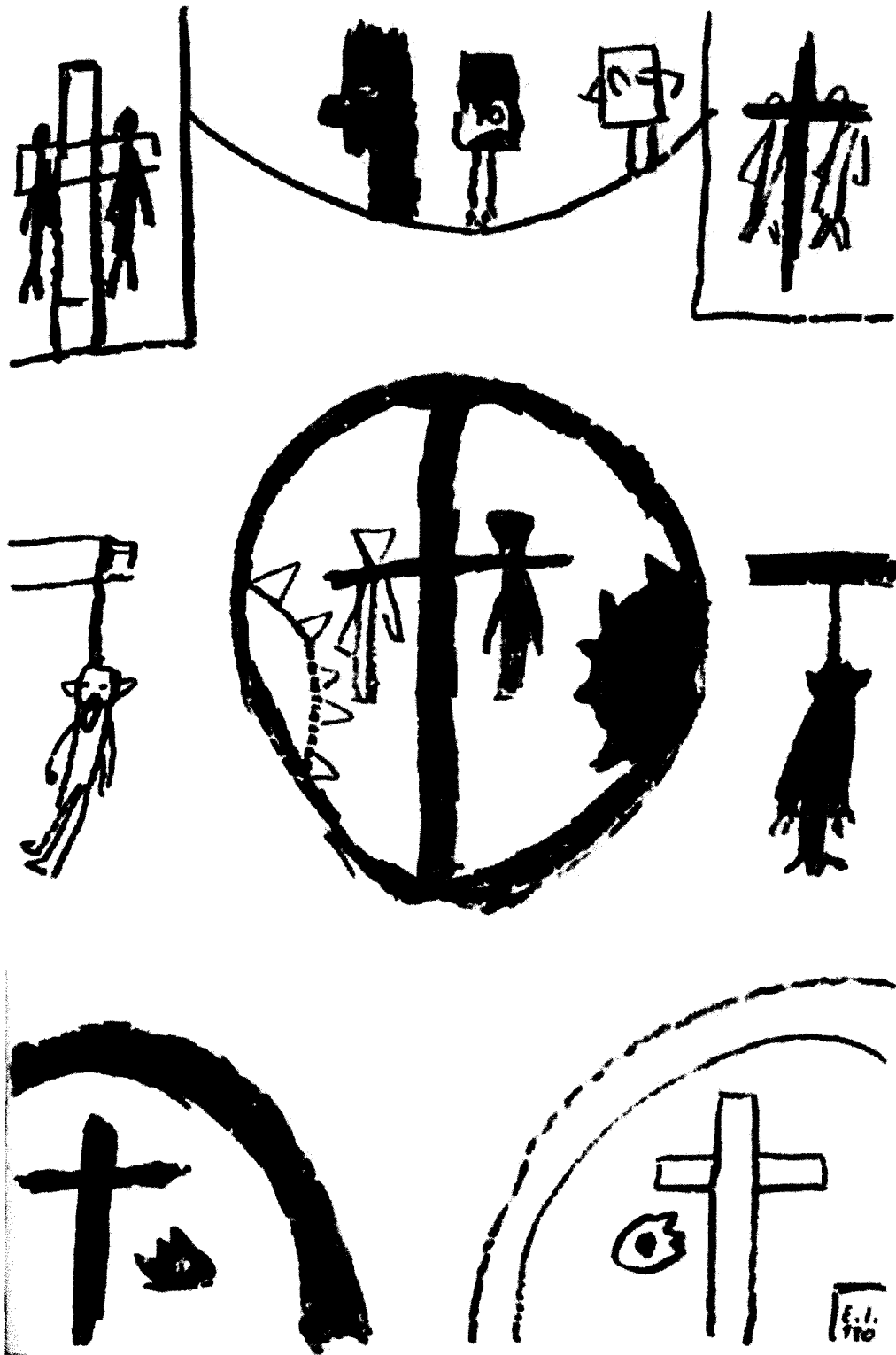
Media generală **8.17** Situația în Iunie **Clasa și Clasa** clasificat al
 Situația în Septembrie **Promovat**
 Partea din matricolă închisă prin liberarea certificatului No. **413** din **4 Aprilie 1928**
 DIRECTOR, **A. Botca** Secretar, **M. P. P.**

Bulletin scolaire d'Eugène Ionesco au lycée Sfântul Sava de Bucarest



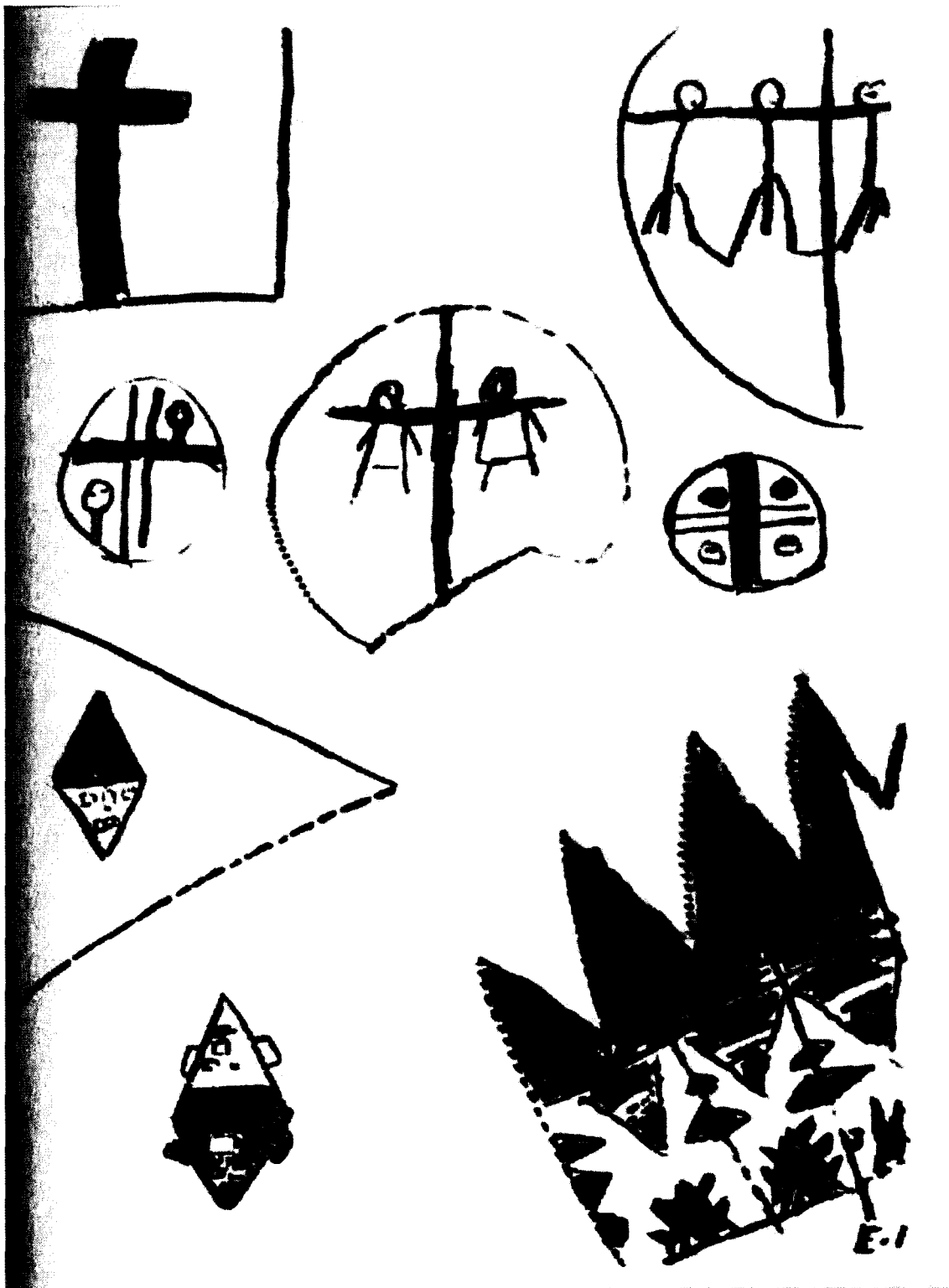
"D'une source noire surgissent, explosent, des sortes de créatures blanches et noires. Mais pourquoi seulement des têtes d'hommes et non pas des plantes et d'animaux? Est-ce que cela tourne? une composition tournante. Je crois que le noyau du milieu est le dispensateur de la vie, d'une sorte de vie. Mais non, c'est tout simplement un manège, comme dans les foires et fêtes foraines. Mais le manège aussi symbolise."

Eugène Ionesco, *Le Blanc et le Noir*.



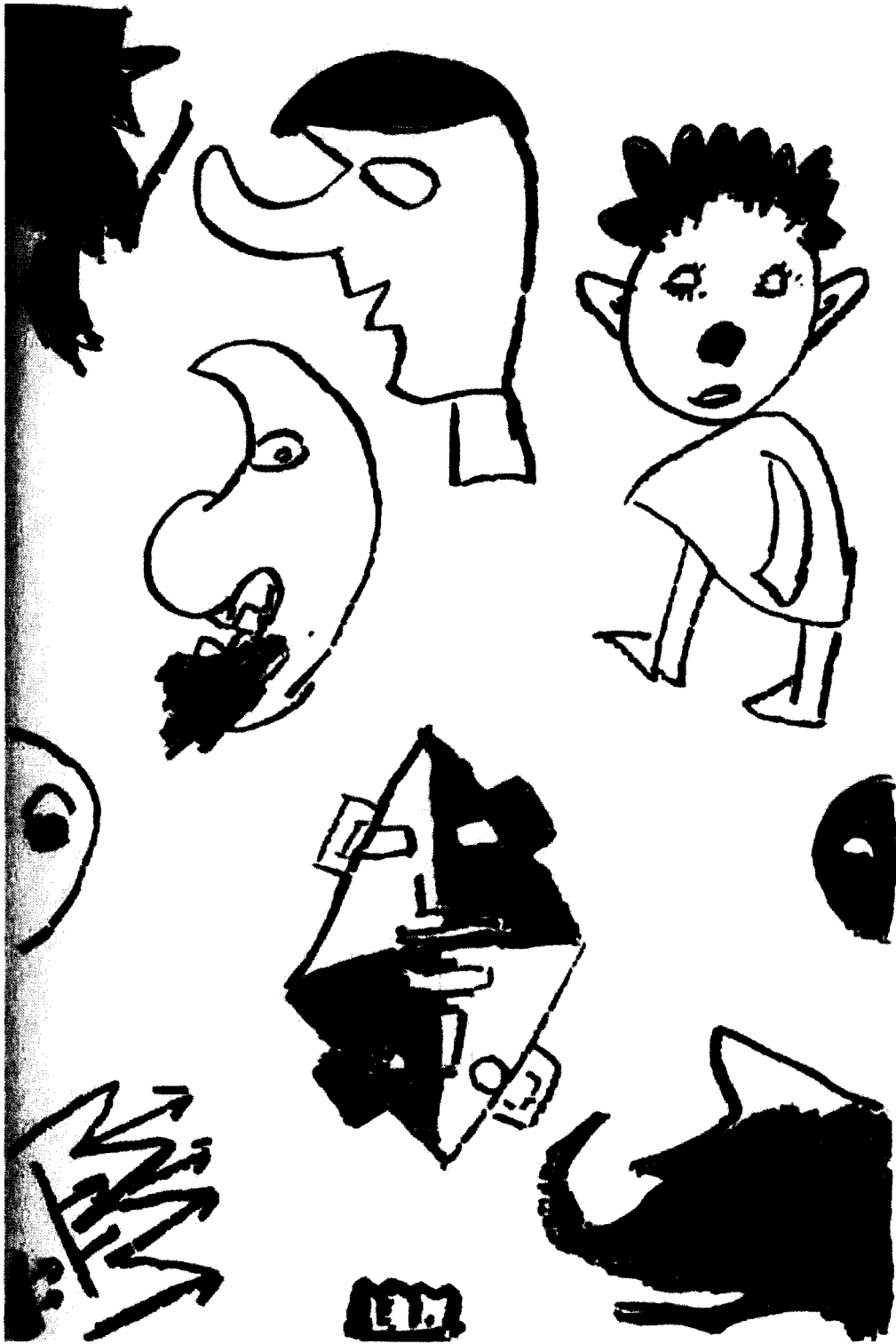
Blanc et noir. Pendus blancs et pendus noirs. Bien obligé de ne pas l'admettre. Mais surtout équilibre du blanc et du noir, équilibre dans l'antagonisme. Les figures, prétextes de formes. Est-ce vrai?"

Eugène Ionesco, *Le Blanc et le Noir*.



“Dans le coin de gauche, en haut, encadrée, c’est bien une croix. Une croix bien triste, esseulée. Est-ce parce qu’elle est en manque de crucifié? Est-ce que ce sont des chapeux pointus, dans le coin, en bas, à gauche? Mais les pendus ne sont pas des vrais pendus. Ce sont des ronds, transpercés par des barres noires horizontales sortant de deux barres noires, et qui les coupent par deux rectangles. La main a fait ce qui lui a plu. Je vais demander à ma main si, d’après elle, cela signifie quelque chose.”

Eugène Ionesco, *Le Blanc et le Noir*.



Figurativement, cela pourrait être quelques joyeux drilles, des benêts, qui ignorent tous ce qui les attend, malgré la menace du demi-cercle à droite avec un œil blanc, du demi cercle à gauche, avec un œil noir. Y a-t-il au bas de la feuille, à gauche, un rhinocéros? Un manège avec des riens, si on évite toute interprétation, en effet, ce n'est rien, sauf, que cela a l'air de tourner, de tourner.

Eugène Ionesco, *Le Blanc et le Noir*.



Ce personnage est-ce un Roi? Ce qui entoure sa tête est-ce un couronne? Il m'a l'air bien triste et pourtant je l'ai dessiné dans la joie, ses conseillers l'entourent. Ce ne sont pas des conseillers comme les autres: leurs têtes sont des triangles dont la base large est en bas. C'est une interprétation. Je crois qu'il est difficile d'en donner une autre. Non, ce sont des traits sur du papier, ce sont des traits et du papier. C'est du papier.

Eugène Ionesco, *Le Blanc et le Noir*.



Portrait de Ionesco, réalisé par Joan Miró, 1964. Collection particulière. © a.d.a.g.p. Paris, 1976.

Index des noms de personnes

A

Acterian, A.; 27, 28, 78, 82, 176, 177

Acterian, H.; 317, 318, 319

Adamov, A.; 186, 216, 234, 407

Antonescu, I.; 173

Arghezi, T.; 58, 153

B

Barbăneagră, P.; 159, 200

Barbu, I.; 109

Baudorre, Ph.; 141

Beckett, S.; 154, 161, 186, 204, 205, 216, 234

Blaga, L.; 134, 305, 306, 308, 309

Bogza, G.; 107

Brâncuși, C.; 71, 72, 105, 155, 171, 185, 225, 226, 270, 272, 274, 277, 278, 288, 392

Braque, G.; 227, 228, 280, 281

Brauner, P.; 105

Breton, A.; 288

Brezianu, B.; 27

Buñuel, L.; 283

C

Călinescu, M.; 108, 148, 149, 186, 248, 257, 329

Camus, A.; 141, 240

Chagall, M.; 22, 186, 276

Cioculescu, S.; 106, 182, 403

Cioran, E.; 22, 31, 43, 45, 55, 60, 62, 64, 65, 74, 97, 98, 106, 119, 123, 134, 140, 141, 144, 146, 148, 152, 153, 155-157, 161, 171, 173, 177, 179, 180, 182, 185, 201, 205, 210, 224, 225, 246, 248, 255, 256, 263, 265, 286, 318, 392, 398, 399, 401, 403

Claudel, P.; 318

Comărnescu, P.; 30, 184

Cornea, D.; 160

Croce, B.; 239

Crohmălniceanu, O.; 107, 144

D

Dali, S.; 72, 212

Deleanu, P.; 318

Dragomir, A.; 378

Dumitrescu, N.; 277

Dupront, A.; 118, 184

E

Eliade, M.; 64, 65, 74, 109, 134, 142, 145, 146, 151, 185, 205, 246, 270, 392

Eluard, G.; 72

Eminescu, M.; 264

Enescu, G., 22, 182, 185, 392, 397

Esslin, M.; 161, 187, 205, 211, 213

F

Fondane, B.; 15, 103, 392

G

Gelu, I.; 204, 216

Genet, J.; 216

Ghica, M.; 231, 232, 234

Gilson, E.; 325, 399

Goma, P.; 141, 160

Gulian, E.; 318

H

Hugo, V.; 99

I

Ierunca, V.; 197

Ilovici, M.; 60

Ionescu, N.; 35, 64, 95, 134, 141, 150, 163, 172, 246, 317

Istrati, P.; 277

J

Jacquart, E.; 57

Jammes, F.; 108

Jianu, I.; 28, 182

Joyce, J.; 154

K

Kafka, F.; 232

Kandinsky, V.; 22, 186, 214, 236, 270, 287, 289

Kierkegaard, S.; 89, 266, 276

Klee, P.; 269, 270, 279, 289

L

Léger, F.; 209, 233, 263, 270, 288

Liiceanu, G.; 44

Lovinescu, M.; 79, 159, 185, 197, 234, 267, 272, 273

M

Maniu, I.; 58

Mauriac, F.; 141, 318

Mavrodin, I.; 194, 196, 203, 213, 219, 233-235, 237, 270

Miró, J.; 225, 226, 228, 259, 264, 270, 272, 279, 280, 285, 286, 288, 289, 292, 293,
403, 463

Montaigne, M.; 76

Morand, P.; 21, 25, 32, 142

N

Nemoianu, V.; 159

Nisipeanu, C.; 107

Noica, C.; 43, 46, 59, 60, 89, 106, 141, 143, 147, 148, 158, 159, 175, 182, 398, 403,
415

P

Pavel, D.; 107, 405

Pavelescu, M.; 107

Petrescu, C.; 107, 109

Petreu, M.; 67, 181, 325

Picasso, P.; 22, 73, 186, 228, 280

Polihroniade, M.; 318

R

Ralea, M.; 184

Rebreanu, L.; 107

Rodin, A.; 71

S

Saint-Augustin, 116, 248

Sebastian, 146, 186, 317

Sima, 405

Soljenitsyne, 141

Spengler, 29, 140

Stamatu, 318

Sterian, 318

Stolojan, 25, 26, 33, 36, 150, 152, 156, 157, 159, 175, 176, 179, 197, 200, 248, 271

Ș

Șora, M. 45, 46, 145, 147, 148, 155, 158, 159, 162, 185, 263, 288, 289, 295, 325, 396

Șora, Mariana, 80, 81

T

Tacou, C.; 197

Tătărescu, C.; 171, 172

Ț

Țuțea, P.; 148, 378

Tzara, T.; 106, 288

U

Urmuz, 107, 410

V

Văcărescu, E.; 329

Valéry, P.; 29, 231, 316, 402

Van Gogh, V.; 279

Vartic, I.; 204, 217

Vermeer, J.; 281

Vianu, T.; 15, 81, 82, 108, 117, 118, 126, 150, 178, 182, 294, 295, 313, 316, 318

Vinea, I.; 103

Voronca, I.; 105

Vulcănescu, M.; 44, 59, 65, 97, 106, 109, 141, 142, 143, 147, 163, 397, 403

W

Welles, O.; 171, 187

Bibliographie

Bibliographie

Œuvres d'Eugène Ionesco parus aux Editions Gallimard:

La Cantatrice Chauve, théâtre.

La Leçon, théâtre.

Jacques ou la soumission (théâtre, I).

L'avenir est dans les œufs (théâtre, I).

Victimes du Devoir (théâtre, I).

Amédée ou comment s'en débarrasser (théâtre, I).

Les Chaises, théâtre, I.

L'impromptu de l'Alma, théâtre.

Tueur sans gages, théâtre.

Le Nouveau Locataire (théâtre, II).

Le Maître (théâtre, II).

La Jeune fille à marier (théâtre, II).

Rhinocéros, théâtre.

La photo du colonel, nouvelles.

Le Piéton de l'air (théâtre, III).

Délire à deux, théâtre.

Le Tableau (théâtre, III).

Scène à quatre (théâtre, III).

Les Salutations (théâtre, III).

La Colère (théâtre, III).

Le Roi se meurt, théâtre.

La Soif et la Faim (théâtre, IV).

La Lacune (théâtre, IV).

Le Salon de l'automobile (théâtre, IV).

L'œuf dur (théâtre, IV).

Pour préparer un œuf dur (théâtre, IV).

Le jeune homme à marier (théâtre, IV).

Apprendre à marcher (théâtre, IV).

Jeux de massacre, théâtre.

Rhinocéros suivi de *La Vase*, théâtre.

Discours de la réception d'Eugène Ionesco à l'Académie Française et réponse de Jean Delay.

Macbett, théâtre.

Ce Formidable bordel!, théâtre.

Exercices de conversation et de diction français pour étudiants américains (théâtre, V).

L'Homme aux valises (théâtre, VI).

Le Solitaire, roman.

Voyages chez les morts, thèmes et variations, théâtre.

Les éditions suivantes sont les éditions citées au long de ce travail:

Théâtre complet, Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, Edition établie par Emmanuel Jacquart.

La Quête Intermittente, Editions Gallimard, 1988.

Journal en miettes, Editions Mercure de France, 1967 et Editions Gallimard, Folio, Essais, 1993.

Présent Passé/Passé Présent, Editions Mercure de France, 1968, Editions Gallimard, Idées, 1976:

Antidotes, Editions Gallimard, 1977.

Un homme en question, Editions Gallimard, 1979.

Notes et contre-notes, Editions Gallimard, Folio, Essais, 1991.

Découvertes, Editions Albert Skira, 1969.

Le Blanc et le Noir, Editions Gallimard, 1985.

Littérature Roumaine, Editions Fata Morgana, 1998.

NON, Editions Gallimard, traduction par Marie-France Ionesco, 1986.

Entre la vie et le rêve, Editions Belfond, 1966.

Hugoliade, Editions Gallimard, 1982.

Œuvres d'Eugène Ionesco en roumain:

Cântăreața cheală (1950)

Lecția (1951)

Scaunele (1952)

Victimele datoriei (1953)

Amedeu (1954)

Jacques sau supunerea (1955)

Ucigaș fără simbrie (1957)

Rinocerii (1959)

Regele moare (1962)

Pietonul văzduhului (1963)

Setea și foamea (1966)

Delir în doi (1967)

Jocul de-a măcelul (1970)

Macbett (1972)

Ce formidabilă harababură (1973)

Omul cu valize (1975)

Călătorie în lumea morților (1980)

Eseuri și proză literară

La Photo du Colonel (1962)

Note despre teatrul de avangardă (1962)

Note și contranote (1966)

Jurnal în fărâme (1967)

Prezent trecut, trecut prezent (1968)

Descoperiri (1969)

Solitarul (1973)

Situații și perspective (1980)

Căutarea intermitentă (1988)

Ediții în limba română

Elegii pentru ființe mici, versuri, București, Editura Cercul Analelor Române, 1931 (reeditări: București, Editura Jurnalul Literar, 1990)

Nu, București, Editura Vremea, 1934 (reeditări: București, Editura Humanitas, 1991; 2002)

Antidoturi, traducere de Marina Dimov, București, Editura Humanitas, 1993

Căutarea intermitentă, traducere de Barbu Cioculescu, București, Editura Humanitas, 1994

Însinguratul, roman, traducere de Rodica Chiriacescu, București, Editura Albatros, 1990

Între viață și vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy, traducere de Simona Cioculescu, București, Editura Humanitas, 1999

Jurnal în fărâme, traducere de Irina Bădescu, București, Editura Humanitas, 1992

Note și contranote, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, București, Editura Humanitas, 1992

Prezent trecut, trecut prezent, traducere de Simona Cioculescu, București, Editura Humanitas, 1993

Sub semnul întrebării, traducere de Natalia Cernăuțeanu, București, Editura Humanitas, 1994

Teatru, traducere, cuvânt înainte și note asupra ediției de Dan C. Mihăilescu, vol. I-V, București, Editura Univers, 1994-1998

Teatru, traducere de Vlad Russo și Vlad Zografi, vol. I-X, București, Editura Humanitas, 2003-2008

Eu. Ediție îngrijită de Mariana Vartic. Cu un prolog la *Englezește fără profesor* de Gelu Ionescu și un epilog de Ion Vartic, Cluj, Editura Echinox, 1990

Război cu toată lumea. Publicistică românească, vol. I-II, ediție îngrijită și bibliografie de Mariana Vartic și Aurel Sasu, București, Editura Humanitas, 1992

Exégèse ionescienne: articles, thèses de doctorat

ACTERIAN, Arșavir, article à propos de "Elegii pentru ființe mici" in *Florea de foc*, n° 1, 6.1.1932.

ACTERIAN, Arșavir, "Frînturi despre Eugen Ionescu" in *Orizont*, nr. 42, 1991.

ACTERIAN, Arșavir, "Despre un roman al lui Eugen Ionescu", *Universul cărții*, nr. 2, 1993.

ACTERIAN, Arșavir, "Insolitul solitarului", *Jurnalul literar*, nr. 17-20, 1994.

ACTERIAN, Arșavir, "Câte ceva din junețea bucureșteană a lui Eugen Ionescu", *Apostrof*, Cluj-Napoca, VI, nr. 3-4, 1995.

ADAMEȘTEANU, Gabriela, "Portretul scriitorului în secol: Eugène Ionesco 1909-1994" Supplément de 16 pages de la revue roumaine "22", juillet-août 2002.

ADERCA, Felix, "Nu? Nu!" (Non? Non!) in *Vremea*, VII, n° 340, 3 iunie 1934.

ALEXANDRESCU, Adriana, "Eugen Ionescu. Un teatru existențial", in *Cronica*, nr. 23, 1994.

BACIU, Mira Simian, "Evoluția sentimentului morții în opera lui Eugen Ionescu" in *Astra*, nr. 3, 1990

BALOTA, Nicolae, "Portret al artistului în tinerețe" in *Lupta cu absurdul*, p.375-385, București, Editura Univers, 1971.

BĂLU, Ion, "Ființa umană și agresivitatea comunistă", in *Convorbiri literare*, nr.10/1997.

BELIGAN, Radu, "Reîntâlnire cu Eugen Ionescu", in *Contemporanul*, nr. 11, 1969.

BELIGAN, Radu, "Personalialia" in *Tribuna României*, nr. 22, 1973.

BELIGAN, Radu, "Ionesco", *ARC.Litere.Arte*, nr. 1-2, 1994.

BELIGAN, Radu, "Am descoperit figura lui celebră de clovn trist", in *Apostrof*, nr. 11-12, Cluj-Napoca, 2000.

BENSKY, Roger, "Eugen Ionescu: Aceste întrebări erau strigate" (interviu din 1976), in *România literară*, XXXI, nr. 23-24, 1998.

BERLOGEA, Ileana, "Descoperiri și redescoperiri", in *Caiete critice*, nr. 10-12, 1993.

BODIU, Andrei, "Nonconformismul ca formă de existență", in *Vatra*, XXVI, nr. 11-12, 1996.

BOLDEA, Iulian, "Le Jeune Ionesco et la conscience de la littérature", in *Caiete Ionesco*, Editura Thalia, Cluj-Napoca, 2004.

BOLDEA, Iulian, "Eugen Ionescu-publicistica în limba română", in *Tribuna*, nr.40, Cluj-Napoca, 1-15 mai 2004.

BOZ, Lucian, "Dialog epistolar cu Eugen Ionescu", in *Jurnalul literar*, Bucuresti, IX, nr.13-14, iulie 1998.

BREZIANU, Barbu, "Două neștiute portrete", in *Jurnalul Literar*, nr. 17-20, 1994.

BREZIANU, Barbu, "Eugen Ionescu « privatizat »", in *Luceafarul*, nr. 17, 1991.

BUGAVAK-LE COMTE, Branka, "Creația artistică înseamnă întrebare" (dialog cu Eugen Ionescu), in *Lettre internationale*, București, nr. 5, 1993.

BUTUREANU, Silvia, "Delimitări și depășiri în teatrul lui Eugen Ionescu", in *Cronica I*, nr. 9, p. 4, 1966.

Caiete critice, nr. 10-12, 1993: Repertoriu Eugen Ionescu, p. 157-179.

CĂLINESCU, Matei, "Ionescu/Ionesco – între două mituri identitare", in *Cuvântul*, nr.3-4, 2004.

CĂLINESCU, Matei, "Eugen Ionescu înainte de *Cântăreața cheală*", in *Lettre Internationale*, nr.51, 2004.

CĂLINESCU, Matei, "Debutul parizian al lui Ionesco", in *Lettre Internationale*, nr.52, 2004-2005.

CARAION, Ion, "Eugen Ionescu, septuagenar", in *Adevarul literar si artistic*, VI, nr. 387, 1997.

CĂPUȘAN, Horia, "Eugen Ionescu: greutatea și harul", in *Tribuna*, nr.40, 1-15 mai, 2004.

CĂPUȘAN, Horia, "Demistificarea unui mit", in *Steaua*, nr.6, 1994.

CIMPOI, Mihai, "Axa Caragiale-Ionescu", in *Luceafarul*, nr. 37, 1991.

CIOCULESCU, Simona, "Eugen Ionescu. Un scriitor printre diplomați", in *Manuscriptum*, XXIX, nr. 1-2, 1998.

CÎRDU, Petru, "Eugen Ionescu: « Nu pot trăi fără Dumnezeu și nu-l găsesc »" (interviu), *Vatra*, nr. 12, 1991.

CÎRLAN, Nicolae, "Eugen Ionescu în scrisori" (trei misive pariziene inedite către Ionel Jianu), *Literatorul*, nr. 8, 1992.

CONSTANTINESCU, Ion, "Expoziție de acuarele, guașe și litografii colorate de Eugen Ionescu (la Galeria Biedermann)", dans *Ateneu*, nr. 12, 1983

CONSTANTINESCU, Pompiliu, "De ce am votat pentru NU al d-lui Eugen Ionescu" (pourquoi j'ai voté pour NON de M. Eugène Ionesco) in *Vremea*, 27 mai 1934.

CONSTANTINESCU, Pompiliu, "Eugen Ionescu sau marioneta propriei vanități" (Eugène Ionesco ou la marionnette de sa propre vanité) in *Vremea*, 24 iunie 1934.

Contemporanul, nr. 10, 1971: "Eugen Ionescu la Academia franceză"

Contemporanul, nr. 26, 1967: "Masă rotundă cu participarea lui Eugen Ionescu"

COROIU, Constantin, "O operă impregnată de moarte", in *Adevarul literar si artistic*, nr. 260, 1995

COȘOVEANU, Gabriel, "Anamneza lui Eugen Ionescu", in *Ramuri*, nr. 2, 1993.

CROHMĂLNICEANU, Ovid S., "Eugen Ionescu - critic literar", in *Steaua* nr. 7, p.47-54, 1967.

Cuvântul, martie-aprilie 2004, "Ionesco/Ionescu: Între două mituri identitare".

DIACONU, Marin, "Un pseudonim necunoscut: Ion Stănescu, in *Credința* 1934", *Jurnalul Literar*, nr.17-20, 1994.

DIACONU, Mircea A., "Temă și variațiuni cu Eugène Ionesco (sau aventurile unui anticartezian la Paris)", in *Contrafort*, nr. 5-6, mai-iunie 2003, p. 6-7.

DIMITRIU, Daniel, "Eugen Ionescu sau strategia negației profitabile", in *Adevărul literar si artistic*, VI, nr. 388, 1997

DOINAȘ, Ștefan Augustin, "Uimirea și angoasa", in *România literară*, nr. 13, 1994.

DUMITRESCU, Bogdan, "Eugen Ionescu: Nu", in *Jurnalul literar*, nr. 15-18, 1992

FLORESCU, Nicolae, "Tinerețea literară a lui Eugen Ionescu", in *Jurnalul literar*, nr.23-26, 1993.

FLORESCU, Nicolae, "Eugen Ionescu sau teribilismele unui sentimental timid", in *Manuscriptum*, nr. 2, 1973.

FLORESCU, Nicolae, "Sensul adevărat al respectului", in *Jurnalul literar*, nr. 9-12, 1994.

FLORESCU, Nicolae, "Eugen Ionescu spre regăsirea « dimensiunii politice »", in *Jurnalul literar*, IX, nr. 13-14, 1998.

GHIȚULESCU, Mircea, "Ionesco, închis în propria simetrie" in *Contemporanul. Ideea europeană*, nr. 24, 1992.

GLODEANU, Gheorghe, "Eugen Ionescu sau sfidarea literaturii", in *Tribuna*, X, nr. 2-3, 1998.

GRIGURCU, Gheorghe, "Eugen Ionescu între absurd și junimism", in *Contemporanul, Ideea europeană*, nr. 41, 1991.

GRIGURCU, Gheorghe, "Absurdul contra absurdului", in *Familia*, nr. 3, 1994.

GRIGURCU, Gheorghe, "Un om față cu istoria", in *Jurnalul literar*, nr. 17-20, 1994.

GRIGURCU, Gheorghe, "Eugen Ionescu și « diavolul » poliție", in *Viața Românească*, nr. 3-4, 1995.

HANDOCA, Mircea, "Mircea Eliade și Eugen Ionescu" in *Viața Românească*, nr. 4, 1990.

IONESCO, Marie-France, "Lectures de Ionesco" textes réunis par Marie-France Ionesco (préface), Norbert Dodille et Gabriel Liiceanu. Contient: Armelle Héliot: "Eugène Ionesco, la clairvoyance du rêveur"; Michel Lioure: "A quoi bon la littérature"; Lucian Pintilie: "Travelling latéral"; Norbert Dodille: "Ce zici, tu?"; Gabriel Liiceanu: "Le dernier entretien"; Alexandru Paleologu: "Plus fort que la mort"; Dan C. Mihăilescu: "L'architecture de l'enfance"; Gilles Ernst: "Déjà fini" (actes du colloque de Bucarest), Paris, L'Harmattan, 1996.

IONESCU, Gelu, "Unele precizări la biografia lui Eugen Ionescu" in *Manuscriptum*, IX, nr. 4, 1978.

IONESCU, Gelu, "La première jeunesse d'Eugène Ionesco" in *Secolul 20*, nr. 6, 1979.

IONESCU, Gelu, "Anatomia unei negații. Scrierile lui Eugen Ionescu în limba română (1927-1940)", coll. *Universitas*, Ed. Minerva, București, 1991.

IONESCU, Gelu, "L'autonomie d'un personnage, le personnage de Ionesco" *Cahiers roumains d'études littéraires*, fasc. III, p. 62-70, 1981.

LE CLÉZIO, J.-M.G., "Ionesco" dans *Le Figaro littéraire*, 7 avril 1966.

LEFTER, Ion Bogdan, "Adevăratul Eugen Ionescu", in *Contemporanul. Ideea europeană*, nr. 28, 1992.

LIICEANU, Gabriel, "Portretul artistului la bătrânețe", in *Teatrul azi*, nr. 12, 1991.

LOVINESCU, Monica, "Eugen Ionescu și pictura (dialog cu Eugen Ionescu)" in *Caiete critice*, I, nr. 3, 1990.

LOVINESCU, Monica, "Contestația în răsărit" (interviu cu Eugen Ionescu) in *Caiete critice*, nr. 1, 1991.

LOVINESCU, Monica, "Întrevederi cu Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Stefan Lupascu și Grigore Cugler", București, Cartea Românească, 1992.

Magazine Littéraire, n° 335, sept. 1995. numéro spécial consacré à Ionesco: Contient: Emmanuel Jacquart: *Bibliographie et Repères biographiques*; "Tout finit dans l'horreur", un entretien avec Ionesco - propos recueillis par Gabriel Liiceanu; Lucien Pintilie: *Travelling latéral*; Elisabeth Gille: *La leçon de Thoiry*; "Lavelli: un théâtre de la métamorphose" - propos recueillis par Gilles Costaz; Jean-Noël Vuarnet: *Un vieil enfant philosophe*; Jean-Yves Pouilloux: *Nostalgie de la lumière*; Michel Lioure: *Le goût de la contradiction*; Pierre-Marc de Biasi: *Hugoliade - l'horreur du succès*. Inédit: *Le retour de Schäffer* - un rêve de Ionesco - présenté par André Coutin; Valérie Marin La Meslée: *L'immortel sous la Huchette*.

MANOLESCU, Nicolae, "Portretul criticului la tinerețe", in *Romania literară*, nr.21, 1991.

MANOLESCU, Nicolae, "Jurnal de gradul al doilea", in *Romania literară*, nr.6, 1993.

MARINO, Adrian, "Cînd Eugen Ionescu debutează în România", in *Jurnalul literar*, nr. 34, 1990.

MAVRODIN, Irina, "A intervenit o nouă limbă", in *România literară*, nr. 26, 1994.

MAVRODIN, Irina, "O înnoire extraordinară" in *Vatra* nr. 408-409, p. 91, Târgu Mureș, Roumanie, mars-avril 2005.

MAVRODIN, Irina, "Colocviul Eugen Ionescu", in *România literară*, nr. 21-22, 1995.

MAVRODIN, Irina, "Eugen Ionescu: « Victimele datoriei »", in *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 3, 1994.

MICULESCU, Sergiu, "Măștile lui Eugen Ionescu: douăsprezece ipostaze ale ionescianismului", Editura Pontica, Constanța, 2003.

MIHALACHE-POPA, Carmen, "Spiritul negației" in *Ramuri*, nr. 5, 1991.

MIHĂILESCU, Florin, "Tinerețea lui Eugen Ionescu" in *Steaua*, nr. 8, 1991.

MOGA, Mircea, "Eugen Ionescu – Nu", in *Luceafărul*, nr. 37, 1991.

MUNTEANU, Romul, "Eugen Ionescu", in *Contemporanul*, 10.9.1965.

MUREȘANU, Miruna, "Eugen Ionescu - contemporanul nostru", in *Universul cărții*, București, V, nr. 4, 1995.

OLSEN, Søren, "Ionesco, Un roumain à Paris" suivi de "Ionesco, un român la Paris" in *Dorul*, Anul XII, nr. 145, p.26, janvier 2002.

ORMESSON, Jean d', "Libertatea lui Ionescu", in *ARC. Litere. Arte*, nr. 1-2, 1994.

ORNEA, Zigu, "Războinicul Eugen Ionescu", in *România literară*, XXVI, nr. 18, 1993.

- ORNEA, Zigu, "Eugen Ionescu despre opera sa", in *România literara*, nr. 31, 1992.
- NEGOIȚESCU, Ion, "Surse și contrasurse la Eugen Ionescu", in *Tribuna*, 10.3.1970.
- NEMȚEANU, Dan, "Seri de teatru la Paris", in *Teatrul*, nr. 8, p. 94-95, 1965.
- NICULESCU, Alex, "Ionescu al nostru", in *Jurnalul literar*, nr. 17-20, 1994.
- PALEOLOGU, Alexandru, "De la Caragiale la Eugen Ionescu și invers", in *Cercetări de istoria artei (Teatru, muzică, cinematografie)*, XII, nr. 2, p. 113-121, 1965.
- PALEOLOGU, Alexandru, "Un fonotext de Alexandru Paleologu despre tînărul Ionescu", in *România literară*, nr. 14, 1994.
- PALEOLOGU, Alexandru, "Dialectica existenței la Eugen Ionescu" in *Gazeta literară*, 14.10.1965.
- PAPAHAGI, Marian, "Barbarul și sofistul", in *Apostrof*, nr.10-12, 1993.
- PAPASTATE, C. D., "Teatrul lui Eugen Ionescu", in *Ramuri*, nr. 3, 1970.
- PAVEL, Laura, "Eugen Ionescu și vocația tragică a generației sale", in *Contemporanul. Ideea europeană*, VII, nr.44, 30 octombrie 1997.
- PAVEL, Laura, "Morală scepticismului la Ionesco și Levinas" in *Apostrof*, n° 11-12, Cluj-Napoca, 2000.
- PAVEL, Laura, "Metafizica anti-lumii la Eugène Ionesco", in *Contemporanul. Ideea europeană*, X, nr. 49-50, 21.12.2000.
- PECICAN, Ovidiu, "Punk. La anii treizeci", in *Contemporanul. Ideea europeană*, nr.11, 1991.
- PECICAN, Ovidiu, "Etica și estetica neutrală" in *Contemporanul. Ideea europeană*, nr. 2, 1991.
- PETREU, Marta, "Un Gorgias de București", in *România literară*, nr. 13, 1994.
- PETREU, Marta, "Dosar Ionesco". Dossier de presse sur la condamnation par contumace de Ionesco (après son article publié en mars 1946, dans la revue *Viața românească*) pour avoir offensé l'armée roumaine in *Apostrof*, n° 11-12, Cluj-Napoca, 2000.
- PETREU, Marta, "Ideologia generației '27" in *Apostrof*, n° 114, Cluj-Napoca, 1999.
- PINTILIE, Andrei, "Cronicar la 15 ani", in *Contemporanul. Ideea europeană*, nr.34, 1993.
- POP, Ion, "Avangardismul tînărului Eugen Ionescu" in *Tribuna*, nr. 5, 1990.

- POPA, Mircea, "O operă necunoscută a lui Eugen Ionescu", in *Apostrof*, nr.9, septembrie 1998.
- POPA, Mircea, "Eugen Ionescu și spiritul francez", in *Viața românească*, nr.7, iulie, 1991.
- POPA, Sebastian Vlad, "Un chip și trei efigii", in *Caiete critice*, nr. 10-12, 1993.
- POPESCU, Marian, "Avangarda și cultura memoriei", Suplimentul cultural al *Cotidianului*, nr. 34, 1993.
- POPESCU, Marian, "Pinterionescu", in *Luceafarul*, nr. 19, 1994.
- POPESCU, Marian, "Ionesco: avangarda ca ieșire de salvare", in *Luceafarul*, nr. 27-28, 1995.
- POPESCU, Titu, "Gelu Ionescu - Les débuts littéraires roumains d'Eugène Ionesco", Heidelberg, Carl Winther Universitätsverlag, 1989, in *Transilvania*, nr. 2, 1990.
- POPESCU, Tudor, "Mîncătorii de umbră", in *Adevarul*, nr. 1235, 1994.
- PRUTEANU, George, "Maimuțele judecătore (despre Scrisorile către Tudor Vianu, Minerva, 1994)", *Dilema*, III, nr. 112, 1995.
- PUIU, Dana, "O ars poetică ionesciană", in *Familia*, Oradea, XXXI, nr. 3, 1995.
- România literară*, nr. 2, 1969, "Eugen Ionescu despre teatru"
- România literară*, nr. 7, 1969, "Cîntăreața cheală" (Teatrul "La Huchette" Paris)
- România literară*, nr. 49, 1969, "Ionescu și Urmuz (scrisori inedite, documente, mărturii)"
- România literară*, nr. 5, 1970, "Eugen Ionescu la Academia franceză"
- România literară*, nr. 13, 1993, "Eugen Ionescu – épistolier"
- România literară*, nr. 13, 1994, "În memoriam Eugen Ionescu"
- RADNEV, Manase, "De vorbă cu Eugen Ionescu", in *Luceafarul* nr. 43, p. 6, 1967.
- RAICU, Lucian, "Despre dramaturgia lui Eugen Ionescu: sensuri, situații, limbaj", in *Viața românească*, nr. 2, 1991.
- RAICU, Lucian, "Despre Eugen Ionescu (la 80 de ani)", in *Vatra*, nr. 10, 1992.
- RUSU, Anca-Maria, "Ionescu/Ionesco", in *Cronica*, nr.13, 1994.
- RUSU, Anca-Maria, "Eugen Ionescu. Publicistica – o repetiție generală a dramaturgului", in *Dacia Literară*, Iași, X, nr. 4 (35), 1999.

- RUSU, Anca-Maria, "Spațiu și obiect în teatrul absurdului", în *Cronica*, nr. 17, 1993.
- RUSU, Anca-Maria, "Mască și ritual în teatrul absurdului", în *Ateneu*, nr. 2, 1993.
- RUSU, Anca-Maria, "Interferențe în teatrul absurdului", în *Cronica*, nr. 21, 1993.
- RUSU, Anca-Maria, "Note și contranote despre teatrul absurdului", în *Dacia literară*, nr. 11, 1993.
- RUSU, Anca-Maria, "Un teatru al cuvântului" (I, II), în *Convorbiri literare*, nr. 5 + 6, 1998.
- Secolul 20*, nr. 5, 1967, "Avatarurile intelectualiste ale analizei limbajului"
- Secolul 20*, nr. 1-3, 1971, "Eugen Ionescu la Academia franceză"
- Secolul 20*, nr. 1-3, 1981, "Eugen Ionescu participă la ancheta "Secolul 20" în conștiința lumii"
- Secolul 20*, nr. 1-2-3, 1982, "Eugen Ionescu tălmăcind din Arghezi"
- SIMION, Eugen, "O generație disponibilă, o generație tragică", în *Literatorul*, nr.2, 1993.
- SIMION, Eugen, "Totul se aranjează", în *Literatorul*, nr.37, 1992.
- SIMION, Eugen, "Cu ochii în lumea copilăriei", în *Academica*, nr.6, 1994.
- SIMION, Eugen, "Eugen Ionescu - literatura și gloria primei zile" (I,II), în *Ramuri*, nr. 1, 1982.
- SIMION, Eugen, "Albul și negrul" în *Secolul 20*, nr. 1-2-3, 1982.
- SIMION, Eugen, "Tânărul Ionescu" (I, II) în *Ateneu*, nr. 4, 1983.
- SIMION, Eugen, "O biografie a omului retoric. Hugoliada lui Eugen Ionescu" în *Ramuri*, nr. 12, 1984.
- SIMION, Eugen, "Eugen Simion comentează pe: Mircea Eliade, Vasile Voiculescu, Eugen Ionescu, Eugen Lovinescu, Perpessicius, Tudor Vianu", București, 1993.
- SIMION, Eugen, "Cu ochii în lumina copilăriei", în *Academica*, nr. 6, 1994.
- SOLOMON, Dumitru, "Întîlnirile a două spirite esențiale", în *Teatrul azi*, nr. 4-5-6, 1994.
- SORIANU, Vlad, "Pasiunea negației în critica lui Eugen Ionescu" dans *Tribuna*, nr. 22, 30 mai 1968.

SPIRIDON, Monica, "Eugen Ionescu, însemnări din temnița cotidianului", in *Ramuri*, nr.3, 1993.

SPIRIDON, Monica, "Uimirea de a fi", in *Familia*, nr.4, 1991.

SPIRIDON, Monica, "Dincoace de bine și de rău", in *Viața românească*, nr.8-9, 1993.

STĂNESCU, Saviana, "Eugen Ionescu, diplomat", in *Adevărul literar și artistic*, VII, nr. 428, 1998.

STĂNESCU, Saviana, "Literatura este nevroză", in *Adevărul literar și artistic*, VIII, nr. 457, 1999.

STOLOJAN, Sanda, "Toți revoluționarii iubesc tirania" (interviu cu Eugen Ionescu în 1973, partea a doua), in *România literară*, nr. 28, 1995.

STREINU, Vladimir, "Eugen Ionescu", in *Secolul 20*, nr. 11-12, 1969, p.236.

STREINU, Vladimir, "Rinocerita sau dilema individualismului", in *Gazeta literară* nr. 15, 1964.

ȘORA, Mariana, "Eugen Ionescu în convorbiri", in *Gazeta literară* nr. 16, 1967.

ȘORA, Mariana, "Fragmente ionesciene", in *Contemporanul* nr. 30, p. 2, 1967.

ȘORA, Mariana, "Eugen Ionescu față cu critica", in *Tribuna*, nr. 34, 1967.

ȘORA, Mariana, "De la Ionescu la Ionesco", in *România literară*, nr. 41, 1993.

ȘTEFAN-SCARLAT, Luiza, "Eugen Ionescu - Să nu trecem zidurile acestea", in *Contemporanul. Ideea europeană*, nr. 19, 1993.

ȘTEFAN-SCARLAT, Luiza, "Flăcările înghețate ale neantului", in *Contemporanul. Ideea europeană*, nr. 25, 1993.

ȘTEFAN-SCARLAT, Luiza, "Exerciții de înălțare", in *Contemporanul. Ideea europeană*, nr. 35, 1993.

ȘTEFAN-SCARLAT, Luiza, "Eugen Ionescu – « De ce scriu? »", in *Contemporanul. Ideea europeană*, nr. 41, 1993.

ȘTEFĂNESCU, Alex, "Eugen Ionescu și statuia lui Lenin", in *Romania literară*, XXIII, nr.51-52, 1990.

ȘTEFĂNESCU, Alex, "Țipătul", in *România literară*, nr.19, 1992.

TĂNASE, Eugen, "Întâlniri și corespondențe cu Eugen Ionescu" in *Orizont*, nr. 14, 1983.

Teatrul XIII, nr. 12, 1968, "Repere pentru o interpretare a teatrului lui Eugen Ionescu"

Teatrul XIII, nr. 10, 1969, “Interviu cu Eugen Ionescu”

TUDORICĂ, Alexandru, “Eugen Ionescu, critic literar 1930-1938”, in *Viața Românească*, nr.9, p. 108-131, septembrie 1965.

ULICI, Laurențiu, “Despre Eugen Ionescu - Teatru I-II”, in *Ateneu*, nr. 6, 1971.

URICARU, Doina, “O experiență a libertății”, in *România literară*, nr. 1, 1992.

VARGOLICI, Teodor, “Eugen Ionescu înainte de Eugène Ionesco”, in *Adevărul literar și artistic*, VII, nr. 448, 1998.

VARTIC, Ion, “Eugen Ionescu și critica teatrului analitic” in *Steaua*, nr. 1, 1990.

VARTIC, Ion, “Eugen Ionescu. Ebauche d'un portrait de l'artiste en saltimbanque” in *Euresis*, p.180-186, 1994.

VARTIC, Mariana, “In memoriam Eugen Ionescu”, in *Apostrof*, nr. 3-4, 1994.

VODĂ-CĂPUȘAN, Maria, “Sources roumaines d'Eugène Ionesco” in *Cahiers roumains d'études littéraires*, nr. 1, 1991.

VULCĂNESCU, Mircea, “Pentru Eugen Ionescu” in *Familia*, nr. 5-6, sept.-oct. 1934.

Bibliographie critique roumaine :

ACTERIAN, Arșavir, *Jurnal 1929-1945/1958-1990*, Editura Humanitas, București, 2008.

BUCIU, Marian Victor, *Ionesco. Eseu despre onto-retorica literaturii*, Editura Sitech, Craiova, 1996.

CĂLINESCU, Matei, *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale*, Editura Junimea, Iași, 2006, *Ionesco: recherches identitaires*, traduit du roumain par Simona Modreanu, (*Les étrangers de Paris. Les Roumains de Paris*) Editions Oxus, Paris 2005.

HAMDAN, Alexandra, *Ionescu înainte de Ionesco. Portretul artistului tânăr*, Editura Saeculum I.O., 1998.

IONESCU, Gelu, *Anatomia unei negații, Scrierile lui Eugen Ionescu în limba română (1927-1940)*, colecția *Universitas*, Editura Minerva, București, 1991.

KLUBACK, William & FINKENTHAL Michael: *Clownul în Agora: Convorbiri despre Eugen Ionescu*, (traducție în română de Roxana Sorescu), Editura Universală, București, 1998.

MICULESCU, Sergiu, *Măștile lui Eugen Ionescu*, Editura Pontica, Constanța, 2003.

PAVEL, Laura, *Ionesco, anti-lumea unui sceptic*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002.

PETREU, Marta, *Ionesco în țara tatălui*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2001.

RAICU, Lucian, *Jurnal în fărâme cu Eugen Ionescu*, Editura Litera, București, 1993.

RUSU, Anca-Maria, *Eugen Ionescu și Samuel Beckett în spațiul cultural românesc*, Col. « Critică și eseu », Editura Timpul, Iași, 2000.

VARTIC Mariana & SASU Aurel, *Eu* (trei volume cu articolele lui Ionesco din perioada interbelică), Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1990.

Bibliographie critique française: critique, analyse, exégèse de l'œuvre ionescienne

ABASTADO, Claude, *Eugène Ionesco par Claude Abastado*, Paris, Bordas, 1971.

ABIRACHED, Robert, "Ionesco et *Les Chaises*", in *Etudes* 290, juillet-septembre 1956.

ABIRACHED, Robert, "Eugène Ionesco", in *Ecrivains d'Aujourd'hui*, Grasset 1960.

ABIRACHED, Robert, "Ionesco et l'obsession de la mort", in *Etudes* 317, p.88-91, avril 1963.

ABIRACHED, Robert, "Ionesco, pèlerin de l'Absolu", dans *NRF* p.876-881, mai 1966.

ABIRACHED, Robert, "Les deux Eugène", dans *Le Nouvel Observateur*, 14.12.1966.

AUBAREDE, Gabriel d', "Une heure avec Ionesco" dans *Les Nouvelles littéraires*, 8.3.1962.

BARON, Louis, "Un sage en habit de fou: Ionesco", in *Etudes* 301, Paris, avril 1959.

BENMUSSA, Simone, *Eugène Ionesco*, Seghers, 1966.

BEYEN, Roland, *Ionesco ou le sens de la contradiction*, La Renaissance du livre, Tournai, 2001.

BONNEROT, Sylviane, *Visage du théâtre contemporain*, Paris, Masson et Cie, 1971.

BOSQUET, Alain, "Le théâtre d'Eugène Ionesco, ou les 36 recettes du Comique", in *Combat*, 17.2.1955.

BOSQUET, Alain, "Le théâtre en ébullition d'Eugène Ionesco", in *Combat*, 27.11.1958.

BOSQUET, Alain, "Comment se débarrasser de ce personnage?", in *Cahiers des Saisons*, n° 15, hiver 1959.

BOSQUET, Alain, "Ah, si tu te contentais de créer" in *Le Figaro littéraire*, 6 avril 1963.

BOSQUET, Alain, "Ionesco - 36 recettes du Comique", UR n° 6, 1966.

BRADESCO, Faust, *Le Monde étrange d'Eugène Ionesco*, Paris, Promotion et Edition, 1967.

CARAGIALE, Ion-Luca, *Une nuit orageuse / M'sieu Léonida face à la réaction / Une lettre perdue*, traduction par Eugène Ionesco et Monica Lovinesco, Editions de l'Arche, Paris, 1994.

CAVIGLIOLI, François, "Les terreurs d'Eugène Ionesco" in *Le Nouvel Observateur - Spécial Littéraire* n° 210 bis, 20 nov.-20 décembre, p.20-22, 1968.

CHABANIS, Christian, *Dieu existe-t-il?, Non, répondent Pascal Anquetil, Raymond Aron, Roger Garaudy, Daniel Guérin, Eugène Ionesco, François Jacob, Claude Lévi-Strauss et Edgar Morin*, Fayard, 1973.

CLEYNEN-SERGHIEV, Ecaterina, *La jeunesse littéraire d'Eugène Ionesco*, Paris, PUF, 1993.

CLEYNEN-SERGHIEV, Ecaterina, "Une saison en poésie: Itinéraires d'Eugen Ionescu, jeune critique roumain", in *Lez Valenciennes*, n° 6, hiver 1981.

CLEYNEN-SERGHIEV, Ecaterina, "Eugen Ionescu et son *Nu*", in *La vie culturelle roumaine et la France durant l'entre-deux-guerres (1929-1939)*" - thèse de doctorat d'Etat, Lyon, 1987.

COLLECTIF, sous la direction de Noëlle Giret, *IONESCO*, Editions Gallimard et Bibliothèque Nationale de France, Paris, 2009.

CONRAD, Jean-Yves, *Roumanie, capitale...Paris : guide des promenades insolites sur les traces des Roumains célèbres de Paris*, Paris, Oxus, 2003.

COUPRY, François, *Eugène Ionesco*, Paris, Julliard, 1994.

DE BRITO, António Ferreira, *Textes critiques sur Anouilh, Ionesco, Tardieu, Vieira da Silva et Aragon*, Porto, 1983.

DE BRITO, António Ferreira, *De Lupasco à Ionescu: logique et anti-logique dans la dramaturgie ionescienne*, Porto, 1984.

- DELAIN, Michel, "Ionesco, interprète de Ionesco" in *l'Express* n° 1166, 12-18 novembre 1973.
- DOMENACH, J.M., *Le retour du tragique*, Seuil, 1967.
- DONNARD, Jean-Hervé, *Ionesco dramaturge ou l'artisan et le démon*, Editions Minard, 1966.
- ESSLIN, Martin, *Au delà de l'absurde*, Editions Buchet/Chastel, 1970.
- ESSLIN, Martin, *Théâtre de l'absurde*, Editions Buchet Chastel, 1977.
- FÉAL, Gisèle, *Ionesco, un théâtre onirique*, Saint Estève, Presses littéraires, Paris, Imago, 2001.
- FRICKS, Robert, *Ionesco* (préface d'Eugène Ionesco). Nathan Editions Labor, Paris, 1976.
- GOLDSTEIN, E., "Les précurseurs roumains de Ionesco" in *Bulletin des Jeunes Roumanistes*, n° 11-12, p. 70-74, décembre 1965.
- HUBERT, Marie-Claude, *Eugène Ionesco*, Paris, Seuil, 1990.
- HUBERT, Marie-Claude & BARRAULT, Jean-Louis, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Ionesco, Beckett, Adamov*, suivi d'un entretien avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault, Paris, Corti, 1987.
- IONESCO, Marie-France, *Lectures de Ionesco*, Editions l'Harmattan, Paris, 1996.
- IONESCO, Marie-France, *Portrait de l'artiste dans le siècle*, Editions Gallimard, Paris, 2004.
- IONESCO, Marie-France & DODILLE, Norbert & LIICEANU, Gabriel, *Lectures de Ionesco : colloque mai 1995*, Paris, L'harmattan, 1996.
- ISSACHAROFF, Michael, *L'espace et la nouvelle : Flaubert, Huysmans, Ionesco, Sartre, Camus*, Editions José Corti, Paris, 1976.
- JACQUART, Emmanuel, *Le théâtre de dérision : Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Gallimard, 1998.
- JACQUART, Emmanuel, "De Ionesco avant Ionesco" in *Revue des Deux-Mondes*, juin 1986.
- JACQUART, Emmanuel, "A la recherche d'Ionesco" in « Etudes dramaturgiques », Strasbourg, Klincksieck, p.217-238, 1987.
- KAMYABI MASK, Ahmad, *Ionesco et son théâtre*, Editions Caractères, Paris, 1987.
- KAMYABI MASK, Ahmad, *Qu'a-t-on fait des rhinocéros d'Eugène Ionesco à travers le monde?*, Editions Ahmad Kamyabi Mask, Paris, 1995.

- KANTERS, Robert, "Entretien avec Eugène Ionesco", in *l'Express* du 28.1.1960.
- KANTERS, Robert, "Rose et morose: Ionesco" in *Le Figaro Littéraire*, 21.8.1967.
- KANTERS, Robert, "La scène la plus secrète" in *Quinzaine Littéraire*, 16.12.1968.
- KANTERS, Robert, "Ionesco, côté mort" in *l'Express* du 28.9 - 4.10.1970.
- LAIGNEL-LAVASTINE, Alexandra, *Cioran, Eliade, Ionesco : l'oubli du fascisme : trois intellectuels roumains dans la tourmente du siècle*, PUF, 2002.
- LAUBREAUX, Raymond, *Les Critiques de notre temps et Ionesco*, Editions Garnier, 1973.
- LE GALL, André, *Eugène Ionesco : mise en scène d'un existant spécial en son œuvre et en son temps*. Paris, Flammarion, 2009.
- LEMARCHAND, Jacques, "Spectacles Ionesco" in *La Nouvelle Revue Française*, n° 36, 1.12.1955.
- LEMARCHAND, Jacques, "Les débuts d'Ionesco" in *Cahiers des Saisons* n° 15, p. 215-218, hiver 1959.
- LIICEANU, Gabriel / IONESCO, Marie-France, *Le Journal de Paltinis : 1977-1981 : récit d'une formation spirituelle et philosophique*, Editions de la Découverte, Paris, 1999.
- LIOURE, Michel, *Lire le théâtre moderne de Claudel à Ionesco*, Paris, Dunod, 1998.
- LIOURE, Michel, *Le drame : de Diderot à Ionesco*, Paris, Armand Colin, 1973.
- LISTA, Giovanni, *Ionesco*, Editions H.Veyrier, Paris, 1989.
- MALACHY, Thérèse & GOUHIER, Henri, *La mort en situation dans le théâtre contemporain : Ghelderode, Sartre, Beckett, Ionesco*, Paris, Nizet, 1982.
- MARCABRU, Pierre, "Ionesco nous empêche de nous prendre au sérieux" in *Arts* n° 608, 27 fév.-5 mars 1957.
- MARCEL, Gabriel, "Sommes-nous tous des rhinocéros?" in *Les Nouvelles littéraires*, 29.1.1960.
- MARCEL, Gabriel, "La Crise du théâtre et le crépuscule de l'humanisme" in *La Revue Théâtrale* nr. 39, 1er trimestre 1958.
- MAURIAC, Claude, *La littérature contemporaine*, Paris, Albin Michel, 1969. (1ère éd. 1958)
- MONTALBETTI, Jean, "Un somnambule sur la crête de l'histoire" - Entretien avec Ionesco, in *Contrepoint* n° 25, 1er trimestre 1978.

- MORA, Edith, "Ionesco: le Rire ? Aboutissement d'un drame" in *Les Nouvelles littéraires*, 25.12.1959.
- PAVRE, Yves-Alain, *Le théâtre de Ionesco ou le rire dans le labyrinthe*, Mont de Marsan, Editions E. Feijoo, 1991.
- PLAZY, Gilles, *Eugène Ionesco : le rire et l'espérance : une biographie*, Editions Julliard, Paris, 1994.
- REBOUL, Anne & MOESCHLER, Jacques, *Discours théâtral et analyse conversationnelle*, Genève, Université de Genève, 1985.
- ROBBE-GRILLET, Alain, "Notes" in *Critique*, janvier 1953.
- ROBBE-GRILLET, Alain, "Eugène Ionesco" in *Critique*, n° 73, juin 1953.
- SAINT TOBI, *Eugène Ionesco ou A la recherche du paradis perdu*, Editions Gallimard, 1973.
- SARRAUTE, Claude, "Entretiens avec Eugène Ionesco" dans *Le Monde*, 15.9.1970.
- SCHERER, Jacques, *Molière, Marivaux, Ionesco...: 60 ans de critique*, Saint Genouph, Nizet, 2007.
- SENART, Philippe, *Ionesco*, Editions Universitaires, Paris, 1964.
- SENART, Philippe, *Chemins critiques d'Abellio à Sartre*, Editions Plon, Paris, 1966.
- SENART, Philippe, "Ionesco, Un théâtre théologique" dans *La Table ronde* 192, 1964, p.11-25.
- SENART, Philippe, "Ionesco", Editions Classiques du XXe siècle nr. 62, Editions Universitaires, 1964.
- SENART, Philippe, "Eugène Ionesco" in *Revue des Deux-Mondes*, 1.3.1971.
- SENART, Philippe, "Une farce tragique: *Les Chaises*", dans *La Revue des Deux Mondes*, juin 1988.
- SENART, Philippe, "Le Théâtre de Eugène Ionesco, un chemin de croix" in *Commentaires* 14, p.401-405, 1991.
- SICLIER, Jacques, "Entretien avec M. Eugène Ionesco à la télévision" in *Le Monde*, 29.4.1965.
- SIMON, Alfred, "De la difficulté d'être rhinocéros" in *Esprit*, p.727, avril 1960.
- SIMON, Alfred, "Ionesco et la mort des autres" in *Esprit* 31, p. 1147-1149, 6.6.1963.
- TARRAB, Gilbert, *Ionesco à cœur ouvert*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1971.

TOUCHARD, Pierre-Aimé, "L'itinéraire d'Ionesco", in *Revue de Paris*, 6.7.1960, p. 91-102.

VERNOIS, Paul, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Paris, Editions Klincksieck, 1991.

Bibliographie critique en anglais :

ABRAHAM, Claude, "Molière and Ionesco - Analogies in Linguistic Iconoclasm", in *Journal of American Romanian Academy of Arts & Sciences*, 6-7: 64-71, 1985.

AUGHTRY, Charles Edward, "Landmarks in modern drama: From Ibsen to Ionesco", New York, Cop. 1963

CALINESCU, Matei, "Ionesco and Rhinoceros: Personal and Political backgrounds", *East European Politics and Societies*, Vol.9, p.393-432, 1995.

COAKLEY, James Francis, *The comic world of Eugène Ionesco: a study in dramatic technique*, Evanston, Illinois, 1964.

COLE, Toby, *Playwrights on playwriting: The meaning and making of modern drama from Ibsen to Ionesco*, Introduction by John Gassner, New York: Hill & Wang, 1960.

DOBREZ, L. A. C., *The Existential and Its Exits: Literary and Philosophical Perspectives on the Works of Beckett, Ionesco, Genet and Pinter*, Athlone, 1986.

Drama Review: numéro consacré à Genet et Ionesco, printemps 1963.

GASSNER, John, *A treasury of theatre*, Simon and Schuster, New York, 1961.

GROSSVOGEL, David I., *The Blasphemers: the theater of Brecht, Ionesco, Beckett, Genet*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1962.

KNOWLES, Dorothy, "Ionesco's Rhinoceroses" in *Drama*, p. 35-39, London, 1960.

KNOWLES, Dorothy, "Ionesco and the Mechanism of Language" in *Modern Drama* nr. 6, p. 7-10, 1962.

LAMONT, Rosette C., "An interview with Eugène Ionesco" in *The Massachusetts Review* 10, 1, p. 128-148, hiver 1969.

LAMONT, Rosette C., "The double apprenticeship: Life and the process of dying" in "The Phenomenon of Death" (ed. E. Wyschogrod), Harper & Row, 1973.

Bibliographie sélective: ouvrages généraux en roumain

ACTERIAN, Arșavir, *Jurnal/Journal 1929-1945 / 1958-1990*, Editura Humanitas, București, 2008

ACTERIAN, Arșavir, *Cioran Eliade, Ionesco*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2003.

ACTERIAN, Arșavir, *Portrete și trei amintiri de pușcăriaș*, Editura Ararat, București, 1996.

CĂLINESCU, Alexandru, *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, Editura Albatros, 1976.

CIOCĂRLIE, Livius, *Bătrânețe și moarte în mileniul trei*, Editura Humanitas, 2005.

CIORAN, Emil, *Revelațiile durerii*, Cluj, Echinox, 1991.

CIORAN, Emil, *Singurătate și destin*, Editura Humanitas, București, 1991.

CIORAN, Emil, *Scrisori către cei de-acasă*, Editura Humanitas, București, 1995.

COMĂRNESCU, Petru, *Brâncuși – Mit și metamorfoză în sculptura românească*, Editura Meridiane, București, 1972.

CROHMĂLNICEANU Ovid, S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Vol. I ; Vol. II, Editura Minerva, București, 1972.

ELIADE, Mircea, *Europa, Asia, America... Corespondență*, tome I, Editura Humanitas, București, 1999.

ELIADE, Pompiliu, *Influența franceză asupra spiritului public în România*, Editura Humanitas, București, 2001.

GEORGESCU, F. / CERNĂVODEANU, P. / CEBUC, A., *Monumente din București*, București 1966.

GHICA, Marius, *Facerea poemului*, Editura Scrisul Românesc, 1985, Craiova.

GHICA, Marius, *Geneza operei literare*, Editura Paralela 45, Pitești, 2007.

GIURESCU, C. Constantin, *Istoria Bucureștilor din cele mai vechi timpuri până în zilele noastre*, București, 1966.

IERUNCA, Virgil, *Trecut-au anii / Les années sont passées*, Editura Humanitas, București, 2000.

LIICEANU, Gabriel, *Jurnalul de la Păltiniș*, Editura Humanitas, București, 1995.

LOVINESCU, Monica, *Întrevederi cu Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Stefan Lupașcu și Grigore Cugler / Entretien avec Mircea Eliade, Eugène Ionesco, Stefan Lupașcu, Grigore Cugler*, Editura Cartea Românească, 1992.

LOVINESCU, Monica, *Unde scurte. I*, Editura Limite, Madrid, 1978.

LOVINESCU, Monica, *Posteritatea contemporană, Unde Scurte II*, Editura Humanitas, București, 1994.

LOVINESCU, Monica, *Est-estice, Unde Scurte IV*, Editura Humanitas, 1994.

LOVINESCU, Monica, *Diagonale*, Editura Humanitas, 2002.

LOVINESCU, Monica, *Jurnal 1981-1984*, Editura Humanitas, 2003.

LOVINESCU, Monica, *Jurnal 1985-1988*, Editura Humanitas, 2003.

MAVRODIN, Irina, *Mâna care scrie*, Editura Eminescu, București, 1994.

MAVRODIN, Irina, *Poietică și poetică*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1998.

MAVRODIN, Irina, *Uimire și Poiesis*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1999.

MUCENIC, Cezara, *Arhitectura civilă în București în secolul al XIX-lea*, Universitatea București, 1989.

NOICA, Constantin, *Jurnal filozofic*, Editura Humanitas, București, 1996.

NOICA, Constantin, *Mathesis sau bucuriile simple*, Editura Humanitas, ediția a II-a, București, 1992.

NOICA, Constantin, *Pagini despre sufletul românesc*, Editura Humanitas, ediția a II-a, București, 2000.

OPREA, Petre, *Societăți artistice bucureștene*, Editura Meridiane, București, 1969.

PETREU, Marta, *Despre bolile filozofilor. Cioran*, Editura Polirom, 2008.

PETREU, Marta, *Diavolul și ucenicul său: Nae Ionescu-Mihail Sebastian*, Editura Polirom, 2009.

PETREU, Marta, *E.M. Cioran – Un trecut deocheat sau schimbarea la față a României*, Editura Polirom, București, 2000.

SEBASTIAN, Mihail, *De două mii de ani. Cum am devenit huligan / Depuis deux milles ans. Comment je suis devenu hooligan*, Humanitas, București, 1990.

SEBASTIAN, Mihail, *Jurnal 1935-1944*, Humanitas, București, 1996.

ȘORA, Mariana, *O Viață în bucăți / Une Vie en morceaux*, Editura Cartea Românească, București, 1992.

TĂNASE, Stelian, *Anatomia unei mistificări*, Editura Humanitas, București, 2003.

URMUZ, *Pagini bizare/Weird pages*, ediție bilingvă, Editura Cartea Românească, 1985.

VARTIC, Ion, *Cioran naiv și sentimental*, Biblioteca Apostrof, Cluj, 2000.

VIANU, Maria Alexandrescu / ALEXANDRESCU, Vlad, *Scrisori către Tudor Vianu*, Editura Minerva, București, 1994. Vol II (1936-1948).

VULCĂNESCU, Mircea, *Cele două Români*, București, 1932.

VULCĂNESCU, Mircea, *Dimensiunea românească a existenței*, Editura Eminescu, București, 1943.

VULCĂNESCU, Mircea, *Către ființa spiritualității românești*, Editura Eminescu, București, 1996.

Bibliographie sélective: ouvrages généraux en français :

ANTOHI, Sorin, *Imaginaire culturel et réalité politique dans la Roumanie moderne, Le Stigmate de l'utopie*, l'Harmattan, 1999.

ARENDETT, Hannah, *La crise de la culture*, Editions Gallimard, 1976.

ARENDETT, Hannah, *Les Origines du Totalitarisme, Le système totalitaire*, Seuil, Points/Essais, 2002.

ARENDETT, Hannah, *Les Origines du Totalitarisme, L'impérialisme*, Seuil, Points/Essais, 2002.

ARENDETT, Hannah, *Les Origines du Totalitarisme, Sur l'antisémitisme*, Seuil, Points/Essais, 2002.

BAUDORRE, Philippe, *La plume dans la plaie*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2003.

BERNADAC, Marie-Laure / ANDROULA, Michael, *Picasso, propos sur l'art*, Editions Gallimard, 1998.

BLOY, Léon, *Un mendiant ingrat, Journal 1892-1895*, Editions Mercure de France, 1946.

BOISDEFFRE, Pierre de, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui* (Le livre contemporain), Paris, 1958.

BOISDEFFRE, Pierre de, *Dictionnaire de littérature contemporaine*, Editions universitaires, Paris, 1963.

BONNEFOY, Claude, *Panorama Critique de la littérature moderne*, Editions Pierre Belfond, Paris, 1980.

BOIA, Lucian, *Romania, Borderland of Europe*, Lucian Boia and Reaktion Books Ltd, 2001, *La Roumanie, un pays à la frontière de l'Europe*, Les Belles Lettres, Paris, 2007.

BRUNEL, P. / JOUHANNY, R., *Grands écrivains du monde*, Paris, Nathan, 1979.

BUBER, Martin, *Utopie et Socialisme*, Paris, Aubier Montaigne, 1977.

CASTELLAN, George, *Histoire du peuple roumain*, Editions Armeline, Crozon, 2002.

CIORAN, Emil, *Entretiens*, E.M. Cioran et Editions Gallimard, 1995.

CIORAN, Emil, *Cahiers 1957-1972*, Editions Gallimard, Paris, 1997.

CIORAN, Emil, *La tentation d'exister*, Editions Gallimard, 1956.

CIORAN, Emil, *Précis de décomposition*, Editions Gallimard, 1949.

CIORAN, Emil, *Histoire et Utopie*, Editions Gallimard, Folio, Essais, 1960.

CIORAN, Cahier de L'Herne, sous la direction de Laurence Tacou et Vincent Piednoir, Editions de l'Herne, Paris, 2009.

COE, Richard N., "Les Anarchistes de droite: Ionesco - Beckett - Genet - Arrabal" in *Cahiers Renaud-Barrault* nr. 69, sept. 1968.

Collectif, *BRÂNCUȘI*, Editions du Centre George Pompidou et les Editions Gallimard, Paris, 1995.

Collectif, *Picasso, l'objet du mythe*, Ecole nationale supérieure des beaux arts de Paris, 2005.

CONRAD, Jean-Yves, *Roumanie, capitale...Paris: guide des promenades insolites sur les traces des Roumains célèbres à Paris*, Editions Oxus, Paris, 2003.

CORVIN, Michel, "Dictionnaire encyclopédique de Théâtre", Paris, 1998.

DALI, Salvador, *La vie secrète de Salvador Dali*, Editions de la Table Ronde, 1952, Editions Gallimard.

DURANDIN, Catherine, *Histoire des Roumains*, Editions Fayard, 1995.

ELIADE, Pompiliu, *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie. Les origines. Etudes sur l'état de la société roumaine à l'époque du règne des Phanariotes*, Editions E. Leroux, Paris, 1898.

ELIADE, Mircea, *Fragments d'un journal I (1945-1969)*, traduit du roumain par Luc Badesco, Editions Gallimard, 1973.

ELIADE, Mircea, *Fragments d'un journal II (1970-1978)*, traduit du roumain par C. Grigoresco, Editions Gallimard, 1981.

ELIADE, Mircea, *Fragments d'un journal III (1979-1985)*, traduit du roumain par Alain Paruit, Editions Gallimard, 1991.

ELIADE, Mircea / COMĂRNESCU, Petru / JIANU, Ionel, *Témoignages sur Brâncuși*, Editions Arted, Paris, 1967.

ELIADE, Mircea / NOICA, Constantin / JIANU, Ionel, *Brâncuși, Introduction, Témoignages*, Editions Arted, Paris, 1982.

FRYE, NORTHROP, *Anatomie de la critique*, Editions Gallimard, 1969 pour la traduction française.

GUIRAUD, Paul, *Codreanu et la Garde de fer*, Editions du Francisme, Paris, 1940.

HULTEN, Pontus / DUMITRESCO, Natalia / ISTRATI, Alexandre, *Brâncuși*, Editions Flammarion, Paris, 1986.

IERUNCA, Virgil, *Pitești, laboratoire concentrationnaire, 1945-1952*, Editions Michalon, Paris, 1996.

IERUNCA, Virgil, « Enracinement et répétition chez Brâncuși », *Recherches poétiques, créations et répétition*, 1982.

IONESCO, Eugène, « Témoignages sur Brâncuși », *Cahiers du musée de Poche*, Paris, No.3, Décembre 1959.

JIANU, Ionel, *Brâncuși*, Editions Arted, Paris, 1982.

JIANU, Ionel / NOICA, Constantin, *Introduction à la sculpture de Brâncuși*, Editions Arted, Paris, 1976.

KANDINSKY, Vassili, *Point et ligne sur le plan*, Editions Gallimard, 1991.

KIERKEGAARD, Sören, *Miettes philosophiques/Le concept de l'angoisse/Traité de désespoir*, Editions Gallimard, 1990.

KLEE, Paul, *Théorie de l'art moderne*, Editions Denoël, 1985.

LACAN, Jacques, *Des noms-du-père*, Editions du Seuil, 2005.

LACAN, Jacques, *Ecrits*, Editions du Seuil, 1966.

LACAN, Jacques, *Le Séminaire: livre X: l'angoisse*, Editions du Seuil, 2004.

LÉAL, Brigitte / TRENC, Élisée, *Barcelone des avant-gardes*, Editions Hazan – Réunion des musées nationaux, Paris, 2001.

LÉGER, Fernand, *Fonctions de la peinture*, Editions Gallimard, 2004.

LEMNY, Doïna, *Constantin Brâncuși, (Les étrangers de Paris. Les Roumains de Paris)* Editions Oxus, Paris 2005.

LIICEANU, Gabriel, *E.M. Cioran, itinéraires d'une vie*, Editions Michalon, Paris, 1995.

LIICEANU, Gabriel, *Journal de Paltinis, 1977-1981*, traduction du roumain par Marie-France Ionesco, Editions Gallimard, 1997.

Maeght Éditeur, *Miró, œuvre gravé*, Musée Mandet-Riom, Maeght Éditeur, 1990.

MIRÓ, Joan, *Écrits et entretiens*, édition présentée par Margit Rowell, Editions Daniel Lelong, Paris, 1995.

MODREANU, Simona, *Cioran, (Les étrangers de Paris. Les Roumains de Paris)* Editions Oxus, Paris 2003.

MODREANU, Simona, *Le dieu paradoxal de Cioran*, Editions Le Rocher, Monaco, 2003.

MORAND, Paul, *Bucarest*, Editions Plon, Paris, 1990.

OLIVIER, Fernande, *Picasso et ses amis*, Editions Pygmalion/Gérard Watelet, Paris, 2001.

PICON, Gaëtan, *Panorama de la littérature contemporaine*, Gallimard, 1960.

QUENEAU, Raymond, *Joan Miró*, Editions Virgile, 2006.

ROGER, Antoine, *Les fondements du nationalisme roumain (1721-1921)*, Librairie Droz, Genève, 2003.

RUBIN, William, *Picasso et Braque, invention du cubisme*, Editions Flammarion, Paris, 1990.

SAINT-AUGUSTIN, *Les Confessions*, Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998.

SERS, Philippe, *Kandinsky/Philosophie de l'art abstrait: peinture, poésie, scénographie*, Editions Skira, 2003.

SPENGLER, Oswald, *Le Déclin de l'Occident*, tome I et II, Librairie Gallimard, 1948.

STOLOJAN, Sanda, *Au balcon de l'exil roumain à Paris*, L'Harmattan, 1999.

Ouvrages généraux en anglais :

BRETON, André, *Art of This Century*, New-York, 1942,

GUGGENHEIM, Peggy, *Confessions of an Art Addict*, The Ecco Press, New Jersey, 1997.

KLUBACK, William / FINKENTHAL, Michael, *The Temptations of Emil Cioran*, New York, Peter Lang Publishing, 1997.

TURNER, Jane, *Dictionnary of Art*, Vol. IV, V, Macmillan Publishers Limited, 1996.

Sites internet :

<http://www.ionesco.org/>