

Ionesco ou la « tragédie du langage »

Iulian POPESCU
Université « A.I. Cuza » Iași

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷ *Ibid.*

*

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

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

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

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

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

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

Tout ce dont Ionesco traite dans ses pièces absurdes nourrit ce

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

⁹ cf. *Ibid.*, pp. 16-17.

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

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

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

Bibliographie

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

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

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

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

Eugène Ionesco et l'ironie transdisciplinaire*

Simona MODREANU
Université «A.I.Cuza» Iași

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

« Marie-Jeanne : Sommes-nous logiques ?

Jean-Marie : Je ne le pense pas.

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

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

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

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

Bibliographie

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

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

Emanuela ILIE

Universitatea «Al. I. Cuza» Iași

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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