

*Cécile Folschweiller*

## **Utopie, situation, anti-utopie Ionesco contre la littérature engagée de Sartre**

UTOPIA, SITUATION, DYSTOPIA.  
IONESCO'S CRITIQUE OF SARTRE'S  
"COMMITTED LITERATURE"

### **ABSTRACT**

The aim of this article is to re-examine Eugene Ionesco's critique of Sartre's concept of "committed literature" both from the perspective of the relationship between imagination and real history and in the light of the concepts of utopia and "situation" – the latter coined by Sartre – in order to provide a deeper insight into how Ionesco eventually managed to write what may be described as his "committed" plays. The thrust of the argument is that his conception of "the committed intellectual" is rooted in his experience of history as a Romanian, and that such an experience of history also made it possible for him to create the imaginary dystopia which lies at the centre of his plays.

### **KEYWORDS**

Eugen Ionesco; Jean-Paul Sartre; Committed Literature; Utopia; History; Intellectual(s).

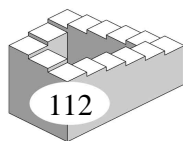
### **CÉCILE FOLSCHWEILLER**

INALCO (Institut National des Langues et Civilisations Orientales), Paris  
cecile.folschweiller@inalco.fr

Parmi les pourfendeurs nombreux de la théorie sartrienne de la littérature engagée, Eugène Ionesco n'est pas le plus connu car il n'y eut pas entre lui et Jean-Paul Sartre de débat direct sur ce thème. Mais de nombreux textes de l'auteur d'origine roumaine laissent percer plus ou moins explicitement, parfois violemment, un rejet sans appel de cette thèse. Elle est d'ailleurs généralement mal reçue par les Roumains<sup>1</sup>. Il y a bien évidemment là une irréconciliable rupture idéologique, liée à l'histoire politique des « démocraties populaires » de l'Est de l'Europe, avec l'engagement communiste de Sartre, mais l'opposition est aussi littéraire, dirigée contre le « réalisme » qui fait, pour Ionesco, le fond de « la sordide littérature de l'engagement » :

Les bourgeois du stalinisme, en Russie ou en Occident, ne comprennent pas et interdisent à l'imagination d'être imaginative, c'est-à-dire d'être libre et révélatrice de vérités dans sa liberté ; le réalisme sévit, un réalisme borné, limité à un plan de la réalité si étroit, si faussé par son fanatisme qu'il n'est que celui de l'irréalité elle-même ; et les sartrismes nous engluent, nous figent dans les cachots et dans les fers de cet engagement qui devrait être liberté<sup>2</sup>.

Ce désaccord s'enracine donc dans une divergence profonde sur les rapports de



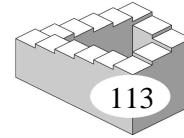
l'homme et de la littérature à l'égard de l'histoire et de la réalité. Ces rapports complexes, les deux concepts d'« utopie » et de « situation » – ce dernier forgé par Sartre –, en tant qu'ils renvoient à deux modalités opposées du rapport à la réalité, selon que l'on est en dehors/ au-delà ou bien au-dedans, permettent de les éclairer en même temps qu'ils invitent à relire les tensions entre ces deux auteurs préoccupés de façon très différente par les relations entre littérature et histoire, entre écriture et politique. Car Ionesco fait explicitement un lien entre la littérature engagée, qu'il récuse, et une certaine posture à l'égard de l'utopie dans l'histoire, qu'il rejette également, pour y opposer le genre littéraire qui l'a vu s'épanouir, le théâtre :

Les grands révolutionnaires ou leurs précurseurs ont été des rêveurs – je veux dire des utopistes. Mais lorsque l'utopie devient État, obligation, loi, elle est cauchemar. Le rêve, disait un grand psychologue, est un drame dont nous sommes à la fois l'auteur, l'acteur et le spectateur. Le théâtre est une construction de l'imagination en liberté. Chacun de nous a besoin d'inventer. C'est pour la joie d'inventer que moi-même j'ai écrit des pièces de théâtre. Imaginer, inventer n'est pas une activité aristocratique. Nous sommes tous des artistes en puissance. Le théâtre populaire engagé, orienté, dirigé, dicté par les représentants de l'État, par les politiciens, n'est pas un théâtre populaire, mais un théâtre concentrationnaire, impopulaire<sup>3</sup>.

Ionesco rejette le théâtre engagé mais il se retrouvera lui-même classé du côté des auteurs engagés avec sa pièce *Rhinocéros*. Peut-être accepterait-il une certaine forme d'engagement du théâtre, une fois soustraites les caractéristiques ici énumérées ? A

commencer par « populaire » (renvoyant notamment à l'œuvre et à l'activité de Jean Vilar et à son théâtre tourné vers le public qui ne le fréquente pas habituellement, notamment ouvrier) qui transforme le théâtre en son exact contraire, selon Ionesco, en se restreignant à un projet spécifique qui oriente les mises en scène. C'est le théâtre-*imagination* qui est par essence populaire et « démocratique » et le réalisme qui est élitiste et déconnecté de la réalité théâtrale, semble dire Ionesco. L'imagination est donc le plan commun du théâtre et de l'utopie, de l'utopie dans son sens strict et pur. Si ce sens est tenable. Car l'utopie a une fâcheuse tendance, irréparable, à vouloir se réaliser et à le faire, là aussi, selon des plans rationnels, orientés, finalisés.

L'utopie n'ayant pas de lieu, si ce n'est dans une certaine littérature de l'imaginaire, vouloir engager la littérature dans l'histoire conçue comme orientée apparaît comme le contrepoint symétrique de cette confusion de la réalité et de l'irréalité, et en même temps de deux types d'écriture et de parole. L'imagination, en revanche, se nourrit naturellement de la réalité, de la situation historique. Cela explique sans doute pourquoi l'imaginaire théâtral de Ionesco a aussi tendance à s'orienter vers l'anti-utopie et, en cela, peut retrouver une forme d'engagement par d'autres chemins littéraires.



### La critique de l'intellectuel engagé et de l'utopie

Les imprécations de Ionesco donnent le ton de la relation, ou plutôt – car cette relation n'existe pas – de l'incompréhension conflictuelle qu'il manifeste à l'égard de Sartre : celui-ci est « sa bête noire »<sup>4</sup>, sorte de butoir intellectuel auquel il vient obsessionnellement se heurter. La part d'irrationnel n'est pas absente dans la perte du sens de la nuance et de la rigueur lisible dans sa caractérisation du théâtre engagé amalgamant une série d'adjectifs que Sartre lui-même, malgré son dogmatisme, a précisément distingués. La gradation du « populaire » au « concentrationnaire » en passant par l'« engagé », l'« orienté », le « dirigé » et le « dicté » pour aboutir à la négation du premier adjectif est typique de l'emportement incontrôlable qui saisit Ionesco lorsqu'il est question des rapports entre littérature et politique.

Lui-même n'a pourtant pas prôné le retrait de l'écrivain hors du débat public, il n'est pas, loin s'en faut, contre le fait de s'engager, avec sa notoriété d'écrivain, dans des questions et débats politiques. Ses propres articles dans le *Figaro* en soutien aux dissidents de l'Est en témoignent. Par ailleurs, ses sympathies intellectuelles de jeunesse ne l'éloignaient guère de la gauche existentialiste avec laquelle Sartre a des liens. C'est au groupe *Esprit* d'Emmanuel Mounier qu'il adhère intellectuellement, mouvance humaniste chrétienne, mais dont le « personnalisme » est fortement teinté d'existentialisme. Et dont l'engagement dans les débats sociaux et politiques visant à proposer un contre-projet éthique aux fascismes des années 1930 lui donnait sa raison d'être. Philosophiquement, les méditations du jeune Ionesco sur l'absurdité de l'existence et l'angoisse, déjà, ne pouvaient que trouver des échos dans l'œuvre de Sartre. Il

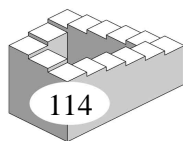
lui arrive de l'avouer : « Je ne peux pas nier que j'ai été nourri par lui ». Il l'a même « beaucoup aimé en 45-46 »<sup>5</sup>, lorsqu'il a voulu ouvrir un nouveau front à gauche avec Camus et Rousset.

Mais ces passerelles intellectuelles ont été rompues, irrémédiablement, par les choix politiques de Sartre en faveur du communisme et de l'Union soviétique et par un engagement si absolu qu'il finit par prendre à contre-pied les propres concepts de son auteur : responsabilité et mauvaise foi.

Je lui ai reproché d'avoir connu – David Rousset la lui avait donnée – toute la documentation sur les camps de concentration soviétiques et d'avoir dit, paraît-il, *Je n'en ferai pas état, cela ferait trop plaisir aux bourgeois...* Pour ne pas faire plaisir aux bourgeois, il laissait périr des millions et des millions d'hommes en Russie soviétique. [...] J'en veux à Sartre<sup>6</sup>.

L'univers concentrationnaire stalinien, voilà de nouveau le point d'achoppement de toute discussion politique et idéologique avec les « compagnons de route » du Parti communiste. Car la dangerosité de cette idéologie-là vient de la grandeur de ses idéaux d'origine : le bonheur de l'humanité par la suppression des inégalités et des conflits de classes. A la différence du nazisme qui ne cachait pas sa volonté de puissance et d'asservissement de certains groupes pour le salut exclusif d'un autre, le communisme arbrite derrière un idéal généreux une politique meurtrière comparable dans ses effets.

Je crains ceux qui désirent ardemment le salut ou le bonheur de l'humanité. Quand je vois un bon apôtre, je m'enfuis comme lorsque je vois un dément criminel armé d'un poignard. « Il faut choisir », nous dira-t-on, aujourd'hui.



« Il faut choisir le moindre mal. Est meilleur ce qui va dans le sens de l'histoire » : mais où est le sens de l'histoire ? Je crois que c'est là une tromperie nouvelle, une nouvelle justification idéologique de la même permanente impulsion assassine : car « on s'engage » de cette façon et l'on a une raison plus subtile de pactiser ou de s'inscrire dans l'un ou l'autre des partis des tueurs<sup>7</sup>.

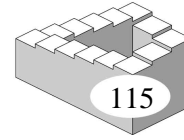
Le vocabulaire est sartrien (choisir, s'engager) mais c'est le motif de la pièce *Tueur sans gages* qui apparaît ici : la figure du criminel armé d'un poignard qui hante la « Cité radieuse », représentation allégorique du Mal qui habite nécessairement toute utopie orientant, explicitement ou non, la marche de l'histoire. Ionesco, qui alimente sa littérature de ses peurs et de ses angoisses, redit cette crainte dans un texte au titre explicite, « Peur de l'utopie » : « Je crains la réalisation généralisée de l'utopie. Je dois développer cette idée. J'ai peur d'une transformation de l'homme, d'une mutation de l'humanité. L'idéal égalitaire est l'une des expressions de ce danger. [...] Les utopies sont démoniaques<sup>8</sup> ». L'URSS est l'exemple même de l'utopie en cours de réalisation, manifestation du « démoniaque » dans l'histoire. Craindre la réalisation de l'utopie, c'est craindre la dénaturation de l'utopie, par définition irréalisable, c'est craindre la perversion des ordres de la réalité, la confusion de l'imaginable, du possible et du réel, entreprise qui devrait être hors de portée de l'homme. Mais il y a en l'homme quelque chose de ces pouvoirs démoniaques capables de soumettre partiellement le réel aux projets de son esprit, pour son malheur.

On trouve une critique comparable chez la compatriote de Ionesco, Cioran, par exemple dans sa « Lettre à un ami lointain » de 1957, dont le destinataire est Constantin

Noica, resté en Roumanie : « Le reproche capital qu'on peut adresser à votre régime est d'avoir ruiné l'utopie, principe de renouvellement des institutions et des peuples » ; l'Occident « a laissé à l'Orient le privilège de réaliser l'irréalisable<sup>9</sup> ». Car l'utopie en tant que telle est bonne, elle est même nécessaire, indispensable à la survie d'une société qui puise là les raisons de persévérer dans son être. A condition qu'elle reste utopie, c'est-à-dire dans le non-lieu de l'imaginaire. Car même dans les livres, dans la « littérature utopique », elle s'est déjà affadie, appauvrie, figée, desséchée, au point de devenir ridicule et risible, selon Cioran<sup>10</sup>. Formuler l'utopie, première façon de l'inscrire dans le monde réel, fût-il celui des mots, et de la réifier.

Qui ensuite l'a pervertie radicalement ? Le révolutionnaire, aidé par l'intellectuel – lorsque les deux ne se confondent pas dans le même personnage –, ceux qui veulent penser l'histoire et ainsi agir sur elle, infléchir son cours en y inscrivant le modèle pensé, conçu, dans la réalité de ce bas monde. Le philosophe lui-même, et peut-être le premier d'entre eux, s'y est compromis et la philosophie y a perdu de sa grandeur.

L'idée même d'une cité idéale est une souffrance pour la raison, une entreprise qui honore le cœur et disqualifie l'intellect. (Comment un Platon y put-il condescendre ? Il est l'ancêtre, j'allais l'oublier, de toutes ces aberrations, reprises et aggravées par Thomas Morus, le *fondateur* des illusions modernes.) Échafauder une société où, selon une étiquette terrifiante, nos actes sont catalogués et réglés, où, par une charité poussée jusqu'à l'indécence, l'on se penche sur nos arrière-pensées elles-mêmes, c'est transporter les affres de l'enfer dans l'âge d'or, ou créer, avec le concours du diable, une institution



philanthropique. Solariens, Utopiens, Harmoniens – leurs noms affreux ressemblent à leur sort, cauchemar qui nous est promis à nous aussi, puisque nous l'avons nous-mêmes érigé en idéal<sup>11</sup>.

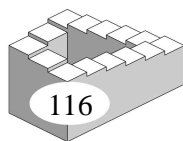
Bref, une utopie qui se fait d'elle-même anti-utopie du simple fait qu'elle est mise en mots et en système, prête ainsi à être mise en acte et en œuvre. La figure de Platon est essentielle : en plus d'être l'ancêtre des utopistes, il est celui des philosophes. Et il est le philosophe qui a pensé la notion de Réalité, conçu les rapports entre l'idéal et le réel, en déplaçant le réel du monde phénoménal vers l'Idée et en établissant la participation du monde phénoménal au monde des Idées. Le philosophe étant celui qui fait le lien entre ces deux mondes par sa capacité à accéder aux essences, il a aussi vocation à gouverner la cité d'après ce modèle.

Pesant héritage pour la descendance de Platon aussi bien que pour la notion d'utopie, marquée, dans la perspective d'une telle généalogie, par une sorte de propension à être, à s'inscrire dans le monde matériel en étant portée par ces professionnels de la pensée en acte que sont les philosophes. Mais les philosophes eux-mêmes sont une race qui dégénère en même temps que les civilisations qui les voient naître et les nourrissent, selon Cioran, et l'intellectuel en est leur rejeton du XX<sup>e</sup> siècle ; celui de la seconde moitié du siècle n'a plus grand-chose de ses vigoureux ancêtres, il est devenu « l'intellectuel fatigué » et derrière le portrait grinçant qu'en brosse Cioran il n'est pas difficile de reconnaître Sartre.

« Mettez-moi les chaînes de l'Illusion », soupire-t-il, tandis qu'il dit adieu aux pérégrinations de la Connaissance. C'est ainsi qu'il se jetera tête baissée dans n'importe quelle

mythologie qui lui assurera la protection et la paix du joug. Déclinant l'honneur d'assumer ses propres anxiétés, il s'engagera dans des entreprises dont il escomptera des sensations qu'il ne saurait puiser en lui-même, de sorte que les excès de sa lassitude affermiront les tyrannies. Églises, idéologies, polices, cherchez-en l'origine dans l'horreur qu'il nourrit pour sa propre lucidité plutôt que dans la stupidité des masses. [...] Au temple ou au meeting, sa place est là où l'on chante [...]. C'est à une ritournelle qu'a abouti sa philosophie, c'est dans un *Hosanna* qu'a sombré son orgueil ! Soyons juste : au point où en sont les choses, que pourrait-il bien faire d'autre ? [...] L'intellectuel, frustré de ses doutes, se cherche les compensations du dogme. [...] Fanatique *sans convictions*, il n'est plus qu'un idéologue. [...] Ne sommes-nous pas à une époque symétrique de celle qui vit naître *La Cité de Dieu* ? On conçoit difficilement livre plus actuel. Aujourd'hui comme alors, il faut aux esprits une vérité simple, une réponse qui les délivre de leurs interrogations, un évangile, un tombeau<sup>12</sup>.

Chez Ionesco la critique de l'intellectuel prend des formes moins raffinées mais vise la même cible, Sartre, ainsi qu'une fonction privilégiée, selon lui, de l'intellectuel, celle de médiateur entre un modèle supérieur de la pensée et un public ignorant auquel il faut le transmettre, l'inculquer. D'où l'utilisation totalement ambivalente d'une expression à prendre avec des pincettes, celle de « maître à penser ». Les intellectuels devraient l'être, au sens noble du terme où l'acte de la pensée peut s'apprendre au contact de quelqu'un qui la pratique, mais les intellectuels ont dévoyé le



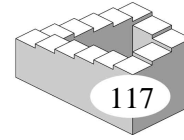
sens de l'expression en se faisant des maîtres à penser ceci plutôt que cela et dont le ressort de l'action est au fond une volonté de puissance. « Les maîtres à penser sont en quête de disciples : un maître à penser prêchant dans le désert, ce serait trop risible ; on veut agir sur les autres, on veut les avoir, on veut être suivi<sup>13</sup>. » L'image de l'enseignant, du donneur de leçons, est toujours négative dans ce contexte : « les leçons sont faites pour nous mener par le bout du nez<sup>14</sup> » (rappelons-nous que la pièce *La Leçon* finit par le crime du professeur sur son élève), le théâtre d'éducation rime avec « rééducation », engagement avec asservissement, et « engagé » avec « enragé »<sup>15</sup>.

Au détour de ces explosions de colère contre l'incarnation et le symbole du personnage de l'intellectuel, Ionesco peut laisser percer une pointe de regret faisant signe vers ce qui le rapprochait de Sartre mais qui s'est trouvé balayé par cet engagement politique et idéologique inacceptable : « Sartre, un homme que je n'ai jamais compris »<sup>16</sup>. Ces deux hommes pouvaient-ils se comprendre ? Rien n'est moins sûr. Tous deux étaient arrivés, après la guerre, au faite de parcours effectués dans deux mondes radicalement différents. Leur *situation* dans l'histoire, au sens le plus fort du concept sartrien, que Ionesco ne renierait pas, était profondément différente.

### Deux « situations » historiques

Avant d'envisager la question plus littéraire de l'engagement telle qu'elle est traitée par les deux écrivains, l'intérêt de cette confrontation est de dépasser le constat de l'opposition, si frontale soit-elle, pour en explorer quelques pistes d'explication. Si Ionesco dit n'avoir « jamais compris » Sartre, c'est effectivement qu'un gouffre s'est creusé entre eux. Ce qui les sépare n'est pas seulement la pensée de l'histoire mais de toute évidence aussi, et peut-être avant tout, le vécu de l'histoire. Ionesco a vu par deux fois, directement ou indirectement, de beaucoup plus près que Sartre en tout cas, l'« utopie » en train de se réaliser et « l'homme nouveau » en train de naître, et il s'est retiré de l'histoire, effrayé, quand Sartre y a plongé, s'y est *situé* de plain pied et y a *situé* son activité et son œuvre de penseur et d'écrivain.

Sartre lui-même nous invite à faire ce détour et à envisager sa position théorique, et notamment celle sur la littérature engagée, dans cette perspective, en intitulant la quatrième partie de *Qu'est-ce que la littérature ?* « Situation de l'écrivain en 1947 », en précisant qu'il « parle de l'écrivain français » avec sa langue héritée, façonnée par cent cinquante ans d'une histoire et d'une littérature singulières, et en ouvrant une comparaison avec les cas de l'écrivain américain, anglais ou italien. Ionesco l'écrivain d'origine roumaine pourrait apprécier, pour une fois, cette sensibilité à la particularité des situations qui en matière de conception des rapports entre littérature et histoire apparaît déterminante. Le concept sartrien de « situation » a précisément pour but de formuler ce mode d'être au monde qui caractérise l'existant humain, cette modalité historique, variable et individuelle de la condition humaine. La « situation » est le fait pour l'homme d'être jeté dans un monde à



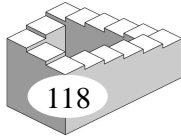
un moment et en un lieu donnés qu'il n'a pas choisis, tout cela constituant le cadre de ses projets, le corrélatif de son action. Bref, la « situation » est un composé de contrainte et de liberté qui fait d'une vie humaine une trajectoire singulière, ni déterminée à l'avance, ni absolument ouverte à la totalité des choix également possibles.

Il ne peut être question ici de reconstituer la genèse de la « situation » de l'écrivain français Jean-Paul Sartre en 1947, ce qu'il fait lui-même de façon détaillée et instructive dans le chapitre en question, mais simplement d'indiquer deux ou trois traits saillants qui débordent d'ailleurs ce texte n'envisageant que la question strictement littéraire. Or l'écrivain français, surtout s'il est en même temps philosophe, s'il s'engage dans le débat public et prétend engager la littérature, est d'abord l'héritier de *l'intellectuel*, figure de l'histoire française s'il en est. L'intellectuel est celui qui met sa plume au service d'une cause et ce faisant l'engage. Le terme remonte à l'affaire Dreyfus, moment où il fut d'abord popularisé comme insulte par les anti-dreyfusards à l'encontre de ceux qui, derrière Émile Zola, soutenaient le capitaine juif condamné à tort pour trahison. La réalité du personnage peut remonter, elle, beaucoup plus loin, même si l'on restreint cette figure à celle du littéraire : Victor Hugo, Voltaire, voire Pascal se présentent comme des figures tutélaires de l'écrivain engagé<sup>17</sup>. Ils ont joué le rôle de ceux que l'on appellera plus tard « intellectuels » du fait de leur conscience d'être insérés dans le cours des choses, avec la volonté de le penser et par là de le modifier, par leur prise de parole. Il faut distinguer en effet. Tout individu est « embarqué », disait Pascal, « situé » dans l'histoire, en vocabulaire sartrien, mais tous ne prennent pas la mesure de cette « situation », n'en tirent pas les conclusions qui s'imposent, à savoir la responsabilité d'œuvrer en conséquence qui définit l'engagement<sup>18</sup>.

L'écrivain est en situation dans son époque : chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi. Je tiens Flaubert et Goncourt pour responsables de la répression qui suivit la Commune parce qu'ils n'ont pas écrit une ligne pour l'empêcher. Ce n'était pas leur affaire, dira-t-on. Mais le procès de Calas, était-ce l'affaire de Voltaire ? La condamnation de Dreyfus, était-ce l'affaire de Zola ? L'administration du Congo, était-ce l'affaire de Gide ? Chacun de ces auteurs, en une circonstance particulière de sa vie, a mesuré sa responsabilité d'écrivain<sup>19</sup>.

Sartre assume complètement cette tradition française de l'écrivain engagé, qu'il n'inaugure donc pas. Mais il l'explique et il la pousse plus loin, car les exemples ci-dessus sont des exemples d'engagement *contre*, de résistance. Lui va s'engager explicitement *pour* une cause positive, substantielle, pour un projet total : « La situation historique nous incite à nous joindre au prolétariat pour construire une société sans classes<sup>20</sup>. » Bref, pour « ruiner l'utopie », dirait Cioran, en la réalisant.

Embarquer la littérature elle-même, et non plus l'écrivain individuellement, dans cette histoire, est encore un pas de plus qui justifie la restriction du sens fort de « littérature engagée » à la seule thèse sartrienne. Là aussi la « situation » de la littérature française au moment de la guerre l'explique, d'après Sartre. L'héritage littéraire pour sa génération, avant la guerre, c'était, de manière simplifiée, des courants – surréalistes et « radicaux » – qui, tout en s'opposant, tombaient d'accord pour discréditer la réalité et évacuer l'histoire, concevoir l'œuvre comme renfermant « un secret » – un message – résidant au-delà de l'écrit, dans une transcendance oublieuse du réel. Mais la montée du nazisme et la guerre d'Espagne



« nous ouvrirent les yeux », raconte Sartre. « Nous nous sentîmes brusquement situé : le survol qu'aimaient tant pratiquer nos prédécesseurs était devenu impossible, il y avait une aventure collective qui se dessinait dans l'avenir et qui serait *notre* aventure. [...] L'historicité reflua sur nous<sup>21</sup>. » Cette aventure collective est aussi nationale : l'expérience de l'Occupation rappelle à cette génération qu'elle est également située sur un territoire et dans la communauté qui y correspond. Quant à celle de la Résistance avec son lot d'arrestations et de torture, elle découvre le Mal comme une réalité et les choix à faire par les individus comme une nécessité radicale. Bref, alors que la génération précédente pouvait proposer une littérature de « situations moyennes », celle-ci dut créer une littérature « de situations extrêmes », une littérature « de grandes circonstances »<sup>22</sup>, celle qui met le lecteur dans la situation de se poser les grandes questions du moment historique et d'opérer ses choix idéologiques.

C'est dire qu'il ne faut pas confondre la littérature engagée avec la littérature à thèse ou la littérature militante. Quel que soit le dogmatisme de ce texte de Sartre, il y a une limite à l'engagement politique de l'écrivain : « Que si l'on demande à présent si l'écrivain, pour atteindre les masses, doit offrir ses services au parti communiste, je réponds que non ; la politique du communisme stalinien est incompatible avec l'exercice honnête du métier littéraire<sup>23</sup>. » L'écrivain engagé ne devient pas un écrivain de parti.

Reste que le concept de littérature engagée ressortira de fait compromis par l'engagement idéologique et politique de son auteur, qui s'est retrouvé du côté du goulag après s'être élevé contre les fascismes. « 'Engagez-vous' ne voulait pas dire 'prenez parti pour la cause que vous voudrez' mais tout simplement 'inscrivez-vous au

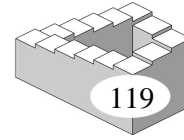
parti communiste et militez'. C'était cela l'engagement et uniquement cela<sup>24</sup> », raconte Ionesco. Mais non, ce n'était pas non plus « cela », en tout cas pour l'auteur du concept qui ne s'est d'ailleurs pas inscrit au Parti communiste. Si le communisme fut la cause pour laquelle il s'engagea, y compris en tant qu'écrivain, il ne prôna pas une vision aussi étroite et exclusive de l'idée.

Il apparaît clair cependant que Ionesco pouvait difficilement recevoir le concept. Situé dans l'histoire est-européenne par ses origines, sa culture et son expérience roumaines, même une fois définitivement installé en France, Ionesco ne peut se positionner par rapport à l'idéologie communiste et à ceux qui la soutiennent, après la guerre, de la même façon qu'un occidental progressiste.

L'aveuglement des Occidentaux m'avait douloureusement surpris. Cela ne m'étonne plus, cela m'effraie depuis que je sais, depuis que j'ai compris que « l'aveuglement est volontaire ». L'entêtement de Sartre, par exemple, ne peut lui être imputé à lui seul. Il reflète la mentalité du petit-bourgeois affectivement vicié, et mentalement bien sûr aussi. Le petit-bourgeois « révolutionnaire » par haine de soi-même et des autres petits-bourgeois. Par peur aussi des révolutionnaires. Aveuglement, mensonge, mauvaise foi. Les intellectuels français de ce genre sont détestés et méprisés par tous les intellectuels véritablement progressistes de l'Est où sévit la tyrannie<sup>25</sup>.

Il faut dire qu'une expérience plus ancienne a contribué à discréditer le personnage de l'intellectuel engagé avant que Sartre ne fasse son apparition dans le paysage de Ionesco. En Roumanie, les intellectuels se sont mêlés de politique au pire moment de l'histoire récente du pays, au





côté des Légionnaires, et l'expérience fut d'autant plus traumatisante pour Ionesco qu'il s'agissait pour un certain nombre de proches camarades. La colère et la rancune contre ce dérapage impardonnable ressortent par exemple dans ses lettres envoyées à Tudor Vianu depuis la France à la fin de la guerre. Celle du 19 septembre 1945 est sans appel et l'on y retrouve en négatif la peur du maître à penser capable de fanatiser des foules de disciples :

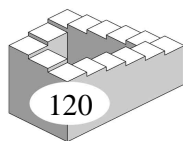
La génération *Criterion*, la glorieuse « jeune génération » d'il y a quinze ans s'est décomposée, a péri. [...] En ce qui me concerne, je ne peux pas me reprocher d'avoir été fasciste. Mais cela peut être reproché à tous les autres à peu près. Mihai Sebastian avait conservé un esprit lucide et une humanité authentique. Il est dommage qu'il ait disparu. Cioran est ici, exilé. Il admet s'être trompé dans sa jeunesse. J'ai du mal à lui pardonner. Mircea Eliade est arrivé ou arrive ces jours-ci : pour lui, tout est perdu du moment où « le communisme a vaincu ». Celui-là, c'est un grand coupable. Mais lui, comme Cioran, comme cet imbécile de Noica, comme le gros Vulcănescu, et tant d'autres [...] sont les victimes de l'odieuse Nae Ionescu. S'il n'y avait pas eu Nae Ionescu, nous aurions aujourd'hui une génération de meneurs de grande valeur. A cause de lui, ils sont tous devenus fascistes. Il a créé une stupide et effrayante Roumanie réactionnaire. Le deuxième coupable, c'est Eliade. [...] Eliade a entraîné à son tour une partie de ses « camarades de génération » et toute la jeunesse intellectuelle. Nae Ionescu et Mircea Eliade ont été terriblement écoutés. Que se serait-il passé si ces hommes avaient été de bons maîtres<sup>26</sup> !

Remarquons au passage que le professeur de philosophie et de logique à l'Université de Bucarest devenu l'idéologue de la Garde de Fer a inspiré de manière évidente le personnage du Logicien dans *Rhinocéros*.

Enfin, c'est plus globalement la vision de l'histoire en elle-même qui ne peut sans doute être la même lorsque l'on vient d'une grande nation ou d'un petit pays, d'un État acteur de l'histoire mondiale depuis longtemps ou spectateur-victime des luttes d'empires jusque sur son territoire. Ce thème est récurrent chez les Roumains, quoique traité différemment, entre ironie foncière face à la prétention de *faire* l'histoire, prétention typique et utopique de l'homme moderne, et noire désillusion, quant il ne s'agit pas d'une véritable haine de l'histoire. Cioran l'exprime dans le style qui lui est propre :

Ce n'est pas seulement chez moi, la pensée d'Eliade est aussi contre l'histoire. Au fond, tous les gens de l'Est de l'Europe sont contre l'histoire. Et je vais vous dire pourquoi. C'est que les gens de l'Est, quelle que soit leur orientation idéologique, ont forcément un préjugé contre l'histoire. Pourquoi ? Parce qu'ils en sont victimes. Tous ces pays sans destin de l'Est de l'Europe, ce sont des pays qui ont été au fond envahis et assujettis : pour eux l'histoire est nécessairement démoniaque<sup>27</sup>.

Le démon, à nouveau, de l'utopie ou de l'histoire, qui prend des figures différentes selon que l'on force l'état de fait au nom d'une idée ou bien d'un brutal désir de conquêtes. Pour Ionesco, qui n'est pas tout à fait dans le même registre que son compatriote, l'homme de l'Est est plus le témoin privilégié et malheureux de l'expérience du Mal radical et le spectateur, en avant-première, de l'absurdité angoissante du monde,



que la victime d'un long malheur national.

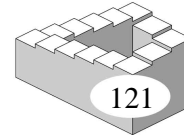
Sartre aussi avait découvert « le Mal » durant la guerre. Mais il était à la mesure de l'homme, on pouvait, et devait, le combattre. Alors que les « Roumains » se sont détournés – après des parcours très différents – de l'engagement historique, lui s'y est jeté. Non que leur trajectoire personnelle et identitaire les ait déterminés chacun à ces choix opposés – Sartre, trop soucieux de la liberté humaine, ne confond pas situation et déterminisme – mais le cheminement passé inscrit naturellement une perspective différente pour concevoir ou imaginer l'avenir. Lorsque les prétentions à faire l'histoire se sont soldées par deux totalitarismes, que reste-t-il à faire pour l'écrivain ? En témoigner, la raconter, la réécrire ; la maudire dans des aphorismes grinçants ; la nier pour se réfugier dans l'imaginaire exclusif ?

#### La question littéraire. Théâtre de l'imaginaire contre théâtre engagé ?

L'alternative proposée, entre un théâtre de l'imagination et un théâtre engagé, apparaît quelque peu simpliste quoiqu'elle soit tracée par Ionesco lui-même dans son « message pour la Journée mondiale du théâtre » de 1976, cité en introduction, de même qu'apparaissait simpliste son amalgame entre toutes les épithètes attribuées au théâtre auquel il s'oppose. Elle ne correspond d'ailleurs pas vraiment à la perception qu'a le public du théâtre de Ionesco, *Rhinocéros* par exemple étant aujourd'hui souvent classée parmi les pièces engagées. Ionesco lui-même l'avoue : « Je fis moi-même du théâtre engagé et ma pièce *Rhinocéros* est une pièce engagée. Ainsi que *Tueur sans gages*, ainsi que, par endroits, plusieurs autres de mes pièces. Seulement, je ne me suis pas engagé dans le sens désiré par les idéologues. [...] Les idéologues m'en voulurent<sup>28</sup> ».

B. Poirot-Delpech avait même intitulé sa critique dans le *Monde* du 24 janvier 1960, au moment de la création de la pièce, « Une pièce à thèse », renvoyant Ionesco du côté de ce qu'il a toujours combattu au théâtre et en littérature, notamment en la personne de Sartre : un didactisme conformiste. A tort, car une « thèse » négative (« Je ne capitule pas !<sup>29</sup> ») n'est pas une thèse au sens propre, n'est pas une doctrine. Qualifier l'anti-totalitarisme de Ionesco de « thèse » n'est pas fidèle au sens que Ionesco donne à sa pièce, au théâtre et à la littérature en général.

Le théâtre de Ionesco relève de l'expression émotive et non de l'expression rationnelle visant une fin, il relève de l'écriture « intransitive » et non « transitive », pour reprendre la distinction de Roland Barthes entre *écrivains* et *écrivants* qui constituait sa réponse à Sartre et sa critique de la littérature engagée<sup>30</sup>. Contrairement à « l'écrivain », synonyme de l'intellectuel, l'écrivain qui fait œuvre de littérature ne prend pas pour objet direct le monde mais la parole. Mais cette parole étant à la fois une structure qui double celle du monde et l'expression singulière d'un individu qui y est jeté, elle retrouve le monde et l'interroge avec d'autant plus d'authenticité. Prenant à contre-pied (consciemment ou non) la réponse de Sartre à la question « pour qui écrit-on ? » (titre de la troisième partie de *Qu'est-ce que la littérature ?*), Ionesco ne cesse d'affirmer qu'il écrit d'abord pour lui-même, exemplifiant parfaitement cette activité « tautologique » et « narcissique » qu'est la littérature de l'écrivain décrite par Barthes. Mais en mettant en mots ses réactions et ses angoisses face au monde, par exemple au sujet de la contagion des fanatismes qui l'obséda continuellement, il communique avec celles de ses lecteurs, indirectement, sans prendre celles-ci pour finalité directe. « Rien à faire, quoi qu'il puisse arriver, je ne peux avoir l'immodestie de prétendre éduquer mes contemporains. Je



n'enseigne pas, je témoigne ; je n'explique pas, je tâche de m'expliquer. Je n'écris pas du théâtre pour raconter une histoire. Le théâtre ne peut être épique... puisqu'il est dramatique<sup>31</sup>. »

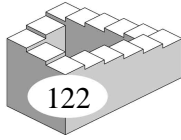
La critique on le voit s'adresse plus encore à Brecht qu'à Sartre sans doute, elle s'oppose également à la théorie de la distanciation de l'auteur allemand destinée à placer le spectateur directement en état de réfléchir sur ce qu'il voit pour en tirer enseignement, contrairement à la conception traditionnelle du théâtre, aristotélicienne, où la communication avec le spectateur se fait par *catharsis*, saisissement émotionnel. « Le théâtre n'est pas le langage des idées », affirme Ionesco<sup>32</sup>. Mais cela n'empêche aucunement la réflexion sur des idées et à l'aide des idées, à l'occasion d'une représentation théâtrale. Les idées viennent après, de surcroît, un peu comme Sartre disait que le style et le plaisir esthétiques viennent « par-dessus le marché »<sup>33</sup>. « L'œuvre d'art n'est pas dépourvue d'idées. Mais puisqu'elle est la vie ou son expression, ce sont les idées qui se dégagent d'elle, ce n'est pas l'œuvre d'art qui est une émanation des idéologies<sup>34</sup>. » Sartre répondrait que c'est là revenir à la vieille théorie du « message », dont il se moque. Et Ionesco acquiescerait sans doute, mais parce qu'il ne s'en moque pas : la littérature renferme ce moyen de mobiliser le public, par exemple contre des aberrations de l'histoire, par le biais de l'émotion esthétique. Pourquoi ne pas l'exploiter ? Et pourquoi ne pas parler alors d'« engagement », puisque l'émotion esthétique remue, entraîne, engage, jette le lecteur ou le spectateur dans un nouveau rapport au monde ?

*Rhinocéros* [...] est une pièce contre les hystéries collectives et les épidémies qui se cachent sous le couvert de la raison et des idées [...] : si l'on s'aperçoit que l'histoire déraisonne,

que les mensonges des propagandes sont là pour masquer les contradictions qui existent entre les faits et les idéologies qui les appuient, si l'on jette sur l'actualité un regard lucide, cela suffit pour nous empêcher de succomber aux « raisons » irrationnelles, et pour échapper à tous les vertiges. Des partisans endoctrinés, de plusieurs bords, ont évidemment reproché à l'auteur d'avoir pris un parti anti-intellectualiste et d'avoir choisi comme héros principal un être plutôt simple. Mais j'ai considéré que je n'avais pas à présenter un système idéologique passionnel, pour l'opposer aux autres systèmes idéologiques et passionnels courants. J'ai pensé avoir tout simplement à montrer l'inanité de ces terribles systèmes<sup>35</sup>.

Notons au passage que le message de sa pièce, certains lecteurs éloignés l'ont bien compris, anciens jeunes intellectuels « engagés » du côté des légionnaires roumains, comme Constantin Noica qui en félicite Ionesco dans une lettre au ton mi-élogieux, mi-ironique<sup>36</sup>.

Effectivement, Ionesco entre avec cette pièce dans une deuxième période de sa production théâtrale, passant du théâtre de l'absurde à un théâtre de l'imaginaire qui engage. Mais à vrai dire il n'y a pas de césure absolue car tous deux dévoilent et disent vrai, au moyen de l'humour, de l'imagination et du loufoque. Ces deux types de théâtre, ou ces deux nuances de l'écriture dramatique de Ionesco se rejoignent dans leur opposition au réalisme constamment dénoncé. « J'ai toujours pensé que la vérité de la fiction est plus profonde, plus chargée de signification que la réalité quotidienne. Le réalisme, socialiste ou pas, est en deçà de la réalité. Il la rétrécit, l'atténue, la fausse<sup>37</sup>. » Cette supériorité de l'imagination sur le réel se constate même dans la réalité : les



grandes inventions sont l'effet lointain de rêveries utopiques. Si Ader et Blériot ont volé, dit Ionesco, c'est parce que tous les hommes ont rêvé s'envoler. Dès lors la littérature est un canal privilégié pour la mobilisation de ces puissances étranges qui font communiquer le rêve avec la réalité présente, à condition qu'elle s'en tienne à ce plan de l'imaginaire. Là encore il confirme l'analyse de Barthes écrivant que « la littérature est toujours irréaliste mais [que] c'est son irréalisme même qui lui permet souvent de poser de bonnes questions au monde<sup>38</sup> ».

C'est dans cette contradiction féconde entre irréalité et réalité que Ionesco voit sa littérature s'épanouir et le choix du théâtre n'y est pas étranger. « J'ai toujours voulu écrire des poèmes, ou des contes ou des pièces. J'ai toujours été hanté par des mondes que je voulais mettre au monde », confesse-t-il<sup>39</sup>. Le projet a quelques points communs avec celui des utopistes accouchant de leur meilleur des mondes possibles. Mais outre que ces mondes imaginaires ionesciens nous dévoilent plus souvent ce que le nôtre peut avoir de pire, ils n'ont pas le même statut que ceux des utopistes. L'œuvre écrite par ces derniers était le plus souvent conçue dans la perspective de la communication d'un projet qui avait au moins de vagues chances d'être pensé et porté plus loin et de s'approcher un jour de la réalisation, quand celle du dramaturge s'achève et s'accomplit tout entière dans la représentation théâtrale, seule et dernière réalisation de ce monde imaginaire, dont toute la réalité se concentre dans la mise en scène et dans la réaction vécue du spectateur participant. En cela Ionesco demeure, on l'a vu, fidèle au sens pur de l'utopie, comme non-lieu, dont la réalité réside toute dans ce « hors-temps »<sup>40</sup> qu'est la relation littéraire avec un lecteur ou un public. Mais c'est pour pouvoir mieux ensuite juger de son temps et de son monde réel, s'y retrouver mieux situé.

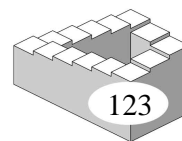
Pendant longtemps, avoue également Ionesco, le théâtre ne lui a pas plu, l'a profondément ennuyé, mais aussi mis mal à l'aise, jusqu'à ce qu'il comprenne que ce qui le gênait « c'était la présence sur le plateau des personnages en chair et en os », la réalité des acteurs contredisant la fiction, ou plutôt venant superposer un deuxième plan de réalité « concrète, matérielle, appauvrie, vidée, limitée<sup>41</sup> » à la réalité supérieure de la fiction, de l'imagination. Cela alors même qu'il se souvient avoir été fasciné dans son enfance par des spectacles de marionnettes ou de théâtre. Plus qu'aucun autre, ils lui révélèrent « le spectacle même du monde qui, insolite, invraisemblable mais plus vrai que le vrai, se présentait à [lui] sous une forme infiniment simplifiée et caricaturale, comme pour en souligner la grotesque et brutale vérité<sup>42</sup> ». Il n'y a guère meilleur moyen de résumer la quintessence de l'inspiration dramatique ionescienne, de *La Cantatrice chauve* au *Roi se meurt*, de *La Leçon* à *Tueur sans gages*. Ce caractère grotesque et brutal du monde réel nourrira toujours sous une forme ou sous une autre l'imagination de l'auteur, expliquant que la dimension imaginaire, voire les incursions dans l'utopie de certaines pièces, ne pourront prendre que la forme de ces anti-utopies qui nourrissent la littérature du XX<sup>e</sup> siècle. Les rhinocéros de Ionesco comme son tueur de la « Cité radiieuse » sont deux exemples du « cauchemar » que l'auteur, aussi bien que son compatriote Cioran, associaient à l'utopie. Celle-ci a perdu son droit de cité même dans la littérature.

#### Éléments de bibliographie

Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964.

Emil Cioran, *La Tentation d'exister*, Paris, Gallimard, 1956.

Emil Cioran, *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, 1960.



Emil Cioran, *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1995.

Benoît Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

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

Eugène Ionesco, *Présent passé, passé présent*, Paris, Gallimard, 1976.

Eugène Ionesco, *Antidotes*, Paris, Gallimard, 1977.

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

Eugène Ionesco, *Théâtre*, vol. I-V, Paris, Gallimard, 1959-1984.

Alexandra Laignel-Lavastine, *Cioran, Eliade, Ionesco. L'oubli du fascisme*, Paris, PUF, 2002.

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

Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1948.

Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1973, 1992.

Jean-Paul Sartre, *Situations II*, Paris, Gallimard, 2012.

Sanda Stolojan, *Au balcon de l'exil roumain à Paris. Avec Cioran, Eugène Ionesco, Mircea Eliade, Vintila Horia...*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Michel Winock, « Sartre s'est-il toujours trompé ? » in *L'Histoire*, n°295, février 2005, p. 34-45 ; consultable sur <http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/IMG/pdf/0203-Winock-FR-5.pdf>

Michel Winock, *Le Siècle des intellectuels*, Paris, Editions du Seuil, 1997.

## Notes

<sup>1</sup> On peut penser aux critiques dures de Monica Lovinescu dans ses chroniques radio ou écrites, ou donner l'exemple plus récent d'une table ronde organisée à Paris

sur ce thème en 2011 dans la cadre du Salon du Livre des Balkans, regroupant quatre auteurs roumains (Gabriela Adameșteanu, Dan Lungu, Matei Vișniec et Letitia Ilea). Cristina Hermeziu, la correspondante à Paris du journal *Suplimentul de cultură (Ziarul de Iași)*, n°321, 02-07-2011, consultable sur <http://www.suplimentuldecultura.ro/index/continutArticolAllCat/6/6818>), commence, symptomatiquement, son compte-rendu en ces termes : « Lorsque j'entends parler de 'littérature engagée', cela me fait grincer des dents ».

<sup>2</sup> Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 200-201.

<sup>3</sup> Eugène Ionesco, « Message international pour la 15<sup>e</sup> journée mondiale du théâtre » (mars 1976) in *Antidotes*, Paris, Gallimard, 1977, p. 176-177.

<sup>4</sup> Sanda Stolojan, *Au balcon de l'exil roumain à Paris. Avec Cioran, Eugène Ionesco, Mircea Eliade, Vintila Horia...*, L'Harmattan, 1999, p. 57. Voir aussi p. 48-49 et p. 53. Sur l'attitude comparable de Cioran, p. 97, p. 228.

<sup>5</sup> Eugène Ionesco, *Antidotes*, p. 226-227.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 224.

<sup>8</sup> Eugène Ionesco, *Un homme en question*, Paris, Gallimard, 1979, p. 139-140.

<sup>9</sup> Emil Cioran, *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, 1960, p. 17, p. 22.

<sup>10</sup> Voir « Mécanisme de l'utopie », *ibidem*, p. 99-119.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 109-110.

<sup>12</sup> Emil Cioran, *La tentation d'exister*, Paris, Gallimard, 1956, p. 38-40.

<sup>13</sup> *Notes et contre-notes*, p. 105. Comp. « Il est très difficile, même impossible, de faire confiance aux intellectuels, à ceux qu'on appelle 'intellectuels', parce que loin d'être des maîtres à penser, ils sont les intermédiaires des bureaux de propagande, des

gouvernements de l'Est surtout. » (*Un homme en question*, p. 28)

<sup>14</sup> Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 183.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 309, p. 322, p. 106.

<sup>16</sup> Eugène Ionesco, *Un homme en question*, p. 28.

<sup>17</sup> Denis, Benoît, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Éditions du Seuil, 2000.

<sup>18</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 83.

<sup>19</sup> « Présentation des *Temps modernes* » in Jean-Paul Sartre, *Situations II*, Paris, Gallimard, 2012, p. 210-211. Voir aussi « Plaidoyer pour les intellectuels » in Jean-Paul Sartre, *Situations VIII*, Paris, Gallimard, 1972, où apparaît la fameuse définition de l'intellectuel comme « quelqu'un qui se mêle de ce qui ne le regarde pas », p. 377.

<sup>20</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, p. 274.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 2013.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 221-223.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 254. C'est sans doute ce type de remarques qui peut expliquer le fait que cet ouvrage central de la pensée de Sartre n'ait pas plus été traduit en roumain avant 1989 qu'après.

<sup>24</sup> Eugène Ionesco, *Antidotes*, p. 329.

<sup>25</sup> Eugène Ionesco, *Présent passé, passé présent*, Paris, Gallimard, 1976, p. 114.

<sup>26</sup> Cité par Eugen Simion, *Tânărul Eugen Ionescu*, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2006, p. 149.

<sup>27</sup> Emil Cioran, *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1995, p. 64.

<sup>28</sup> Eugène Ionesco, *Antidotes*, p. 330.

<sup>29</sup> *Idem*, *Rhinocéros*, Paris, Gallimard, 1972, p. 246.

<sup>30</sup> Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 148-150.

<sup>31</sup> Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 322.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 57.

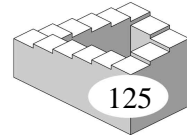
<sup>33</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, p. 31.

<sup>34</sup> Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 86.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 274.

<sup>36</sup> « J'ai eu et j'ai longtemps conservé à ton sujet l'impression qu'au fond, tu n'avais rien à dire. [...] Et d'un seul coup tu es apparu sur l'immense scène d'un minuscule théâtre parisien et tu as semblé tout dire. Je me suis réjoui, sincèrement, mais j'ai souri. Je sais bien ce qu'il en est, me suis-je dit. La France est le pays dans lequel il arrive parfois que des hommes deviennent grands sans avoir rien à dire. Ce fut le cas de Montaigne : il n'avait rien à dire et il lui restait à parler de lui et de tout ; ce fut le cas de Voltaire ; et d'Anatole France, à son niveau. Pourquoi notre Eugène ne réussirait-il pas même s'il n'a pas de message ? [...] Mais alors, d'où venait ta réussite ? Il aurait été facile de dire : le succès ne signifie rien. Je pouvais régler ton compte comme ça et retourner aux auteurs 'à message'. Mais non seulement l'affection pour un fantôme du passé me retenait, mais aussi, quelque part, le sentiment que tes dons inhabituels pouvaient te mener n'importe où. [...] Et il y avait autre chose : l'intelligence plus, dirais-je, l'impertinence. Décidément tu étais chez toi, en France, où un XVIII<sup>e</sup> siècle tout entier a pu être dominé par les grandes impertinences. Voltaire, l'impertinence au nom de l'intelligence vide, Diderot, l'impertinence au nom de la nature, toi aussi tu pouvais réussir : tu avais l'impertinence du non-sens des consensus. Puis il y eut mes années d'intériorisation et tes années de pleine réussite. Et au bout, je me suis retrouvé face à *Rhinocéros*. Quelque chose avait changé. Tu commençais à avoir quelque chose à dire, et tu le disais magnifiquement, surtout dans le dernier acte. » Cité par Eugen Simion, *Tânărul Eugen Ionescu*, p. 157.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 48.



<sup>38</sup> Roland Barthes, *Essais critiques*, p. 149.

<sup>39</sup> Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 209.

<sup>40</sup> « Chaque temps demande l'introduction d'un hors-temps », répond Ionesco à ceux

qui reprochent au théâtre de ne pas être de son temps, alors qu'« il l'est trop », selon lui. *Ibidem*, p. 54.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 53.