

Giovanni Rotiroti

L'empreinte du *Rhinocéros*

RHINOCEROS' MARK

Abstract: This article is based on a Ionesco's testimony during a conference he delivered near Florence in 1986. *Rhinocéros* is a fable, an allegory which historically refers to the subversive power of the Iron Guard, whose ultranationalist and xenophobic language converted most of Eugen Ionescu's friends to Nazism, gradually turning them into rhinos. The rhinos speak a foreign and incomprehensible language, full of violent slogans where human values are completely degraded. Everything becomes threatening. Totalitarian ideology and collectivism propagate barbarism. The risk is the definitive destruction of thought.

Keywords: Romanian Literature; Avant-garde Literature; Revolution; Psychoanalysis; Totalitarianism; Criterion; Theater; Eugène Ionesco.

GIOVANNI ROTIROTI

L'Université de Naples L'Orientale, Italie
grrotiroti@unior.it

DOI: 10.24193/cechinox.2020.39.10

À cent dix ans de la naissance d'Eugène Ionesco, mon intervention portera sur la pièce ionescienne *Rhinocéros* du point de vue psychanalytique. Telle est la question de la parole qui, chez Ionesco, est extrêmement pertinente, voire cruciale. Comparé aux œuvres théâtrales des années 50, *Rhinocéros* marque un tournant linguistique décisif dans la production écrite de Ionesco. Dans les premières pièces, les personnages de son théâtre se battaient avec des phrases allant jusqu'à la désintégration du langage articulé, faisant éclater la syntaxe, la grammaire et le vocabulaire, réduisant les mots en syllabes, en lettres et supprimant toute signification. C'était la dénonciation de la tragédie du langage : le « théâtre de l'absurde », justement, ou de la « dérision ».

Mais à partir de *La Leçon* déjà, il y avait toujours l'usage d'un langage en rapport avec le principe d'autorité, la violence et l'abus de pouvoir qui sont couverts par la connaissance. Les échanges verbaux absurdes entre le Professeur et la Jeune Élève sont mémorables. La conclusion logique était que la philologie finissait par tuer.

D'autre part, dans *Rhinocéros*, nous voyons que Ionesco met en scène l'individu dans la communauté par rapport à d'autres formes de mal, à savoir le pouvoir,

le crime et la mort. Dans le *Rhinocéros*, on peut apercevoir – au-delà du délire jubilatoire et joyeux du non-sens déjà présent dans les premières pièces – le pessimisme politique et métaphysique qui caractérisera le nouveau parcours artistique de Ionesco en France. Avec *Rhinocéros*, on assiste effectivement au dépassement de la psychologie au profit de la métaphysique. Malgré la dénonciation des formes diverses et monologiques de la langue de bois des « rhinocéros », il apparaît clairement une nouveauté « subversive » dans cette pièce – c'est-à-dire une tentative de réhabilitation de la langue présentée comme le dernier refuge de l'homme face à la propagation de la barbarie et du savoir absolu inhérent à la « bestialité » humaine.

J'ai rencontré personnellement Eugène Ionesco le 13 novembre 1986. Il était très célèbre à l'époque ; il fit une conférence, au théâtre de la Badia Fiesolana, à l'Institut Universitaire Européen, tout près de Florence. Je me souviens que l'auteur ne parla pas tout de suite de sa pièce et des raisons profondes qui l'avaient poussé à écrire cette œuvre. À la surprise générale des participants à cette rencontre, sans hésiter et sans fournir aucune indication de mise en scène, seulement pour éviter de ronfler, pour ne pas réveiller les spectateurs qui se seraient certainement endormis sous peu, Ionesco se mit à lire le récit complet de *Rhinocéros* pendant plus d'une heure, dans un français impeccable, le français de l'Académie Française.

J'avais la sensation de me trouver en face d'un La Fontaine ressuscité, d'un véritable conteur de fables. La femme de Ionesco, Rodica, la compagne inséparable de l'Université, se trouvait en première file, l'écoutant avec plaisir, même si parfois

elle aussi s'assoupissait pendant quelques instants. Les spectateurs présents à cette époque ne savaient pas qu'à cette occasion le dramaturge originaire de Slatina était en train d'essayer de régler publiquement ses comptes avec la « Jeune Génération », avec cette génération d'écrivains à laquelle appartenaient aussi ses amis penseurs et artistes qui avaient été protagonistes avec lui de la vie culturelle roumaine entre les deux guerres, c'est-à-dire « la Génération de Criterion »¹.

Que signifie *Rhinocéros* ? *Rhinocéros* fonctionne comme un nom propre, tant au pluriel qu'au singulier. Le français maintient cette ambiguïté. Avec cette pièce en 1960 Ionesco récupère vingt ans après un épisode douloureux de sa vie. Donc *Rhinocéros* n'est rien d'autre qu'une reconstruction élaborée après coup, de quelque chose qui arrive en retard, quand tout est déjà terminé.

Rhinocéros est donc une œuvre autobiographique qui traverse les années vécues en Roumanie par Ionesco, au moment où le nationalisme autochtone était en train de se transformer en véritable hystérie collective, la « rhinocérite », une étrange maladie psychique, pour mieux dire une épidémie très développée.

L'auteur raconte cette expérience lointaine dans ses journaux rédigés en français et en roumain. Il se souvient que devant ses yeux, ses amis commençaient à prendre et à manifester des aspects zoomorphes. Ce fut une expérience hallucinante, la transcription en prise directe d'un délire. Ionesco affirme qu'il se sentait toujours plus seul et isolé, qu'il était entouré de personnes dures comme les pierres, dangereuses comme les serpents, implacables comme les tigres. Comment pouvoir encore parler avec un

tigre, avec un cobra ? Comment convaincre un loup ou un rhinocéros ? Comment se faire comprendre par lui ? Il avait l'impression d'être le dernier homme sur une île monstrueuse. À partir de cet instant, il se sentit comme s'il ne représentait plus rien pour ses amis, même plus, c'était lui l'anomalie, c'était lui le monstre.

Toujours grâce aux journaux d'Eugène Ionesco, nous savons que le leader charismatique de la Légion, Corneliu Zelea Codreanu, fut évincé sur l'ordre du roi – à l'époque en Roumanie tous avaient compris qu'il s'agissait d'un véritable homicide d'État – et on disait qu'à partir de ce moment, Ionesco prit sur le vif la diffusion d'un virus contagieux, d'un véritable mal pandémique et psychique aux contenus de propagandes idéologiques.

D'après ce que raconte Ionesco, cette maladie de l'esprit, qui est en plus extrêmement contagieuse sans être absurde, suit une logique interne spectrale. C'est comme si l'homme qui a contracté la « rhinocérite » était possédé par un « cadavre vivant », par un revenant qui s'emparait furieusement de la psyché des intellectuels de la nouvelle génération d'une manière collective. D'après Ionesco ce sont justement les intellectuels devenus des rhinocéros qui ont eu, historiquement parlant, la responsabilité effective de la diffusion de la maladie psychique dans la société civile roumaine. Cette faute retombe essentiellement sur les amis qui se sont laissé séduire par l'extrémisme politique.

Ionesco écrit dans son journal que désormais en Roumanie il y avait une société philosophique fort dangereuse pour la vie démocratique du pays. Cette société d'idées était dominée par un professeur universitaire (le Logicien du *Rhinocéros*).

Convertie à la mystique légionnaire, cette société appartenait désormais totalement à la famille spirituelle de la Garde de Fer. D'après les témoignages de ses élèves, nous savons que ce professeur était doué d'un grand charisme socratique auprès des étudiants de Bucarest. Après son séjour dans l'Allemagne nazie en 1933, il ne recevait plus aucune considération du souverain Carol II, dont il avait été le compagnon de lycée.

Ce professeur représentait avec ses élus une « communauté politique et spirituelle du destin » qui aurait dû accueillir et donner un sens au malaise des jeunes cultivés et sans occupation, qui étaient, dans l'ensemble, mécontents de la vie sociale qu'ils menaient dans le pays. Ce groupe spirituel et politique aurait donc dû infuser un sens révolutionnaire à ce malaise de jeunesse, pour sauver la patrie. Ionesco affirme que les représentants de cette communauté philosophique et politique avaient désormais envahi tous les journaux, les magazines, la radio. Ils donnent des cours à l'université, des conférences dans les théâtres de la capitale et en province, ils écrivent des livres, parlent, parlent et couvrent tout avec leur fracas. Leur vision du monde est devenue dominante et ceux qui ne pensent pas comme eux seront perdus².

La situation en Roumanie se précipite en catastrophe. Le roi impose en effet une dictature personnelle. Il promulgue des lois antisémites et rend la peine de mort exécutoire. Si d'un côté le souverain combattait la secte mystique de la Légion, de l'autre il utilise maintenant personnellement la propagande idéologique au nom du génie de Codreanu : « le capitaine est mort ! Vive le capitaine ». Le spectre du Capitaine survit ainsi à sa dépouille mortelle. Alors que le

corps physique de Codreanu est cadavre, l'autre, « le spirituel », survit dans sa dimension spectrale et fantomatique.

Eugène Ionesco est angoissé. Il se sent seul et abandonné par ses amis d'antan. Il essaie de fuir la Roumanie. Il dit que tout aurait pu lui arriver, une contamination idéologique, une métamorphose définitive pareille à celle de ses amis devenus des chiens, le fait d'être possédé lui aussi par le « Démon des Légionnaires »³.

Il est convaincu qu'il n'est plus possible de s'immuniser. Il est impossible d'éviter la contagion. Bérenger vacille dans la pièce, il pense que le conformisme pourrait être plus sûr. Son avantage serait plus fort comme antidote à l'angoisse ou à la faute de ne pas ressembler aux autres. Mais ce raisonnement ne tient pas. Il n'arrive pas à ne pas être comme les autres. Il ne sait même pas pourquoi. C'est un état de panique totale. Dans la pièce comme dans le récit l'héroïsme de Bérenger est involontaire. Son choix est donc inconscient. On touche là à l'aspect éthique visé par Ionesco dans la pièce et dans le récit. Il ne s'agit pas d'une recherche ou d'une décision consciente. Tourmenté par sa propre fragilité et par ses faiblesses, Eugène Ionesco, à travers Bérenger, refuse simplement d'être différent de ce qu'il est. Mais il n'en connaît ni la cause ni la raison. Quelque chose de singulier en apparence l'empêche de se lier aux coryphées de la Légion. Sans doute il n'a pas leurs qualités, il n'a pas leurs capacités, ou bien ce sont justement les slogans, les mots d'ordre, les injonctions, le passage à l'action politique des « rhinocéros » qui l'empêchent de s'adapter, de se mettre au même rang que la communauté des amis.

Certains mots, un certain langage, une certaine sonorité perverse font faire

marche-arrière au protagoniste pour adhérer à la vision dominante, visiblement conciliante, normalisatrice et conformiste. Ils sont tous d'accord pour faire la révolution. Tous disent la même chose. C'est un refrain qui l'obsède continuellement. Il écrit :

– Voici un slogan rhinocérique, écrit-il, un slogan « d'homme nouveau », qu'un homme ne peut comprendre : tout pour l'État, tout pour la nation, tout pour la Race. Cela me paraît monstrueux, évidemment. [...]. Mais qu'est-ce que l'État, comment peut-on se projeter dans l'État, et qu'est-ce que la Nation et qu'est-ce que la Société ? Des abstractions, dépersonnalisantes, non existentielles, puantes, suprêmement aliénantes. L'humanité n'existe pas. Il y a des hommes. La société n'existe pas, il y a des amis. Pour un rhinocéros, ce n'est pas la même chose. Pour moi, son État est un fantasme. Pour lui, c'est la personne concrète qui est un fantasme⁴.

De nouveau le fantasme de la Légion, le revenant, la logique spectrale du *Rhinocéros*. Les paroles de Ionesco reflètent l'affection animale qui surgit de la force souveraine de la loi, encore mieux de la peur, de la terreur généralisée, une parole de « rhinocéros » naît quand la loi morale devient un dispositif pervers. Cette loi prétend de la part de ses adeptes une forme absolue d'obéissance idolâtrique en échange de la protection. Nous assistons à l'exaspération du monstre, de l'animal, de la bête et de la souveraineté du pouvoir idéologique :

Les idéologies, devenues idolâtries, les systèmes automatiques de pensée

s'élèvent, comme un écran entre l'esprit et la réalité, faussent l'entendement, aveuglent. Elles sont aussi des barricades entre l'homme et l'homme qu'elles déshumanisent, et rendent impossible *l'amitié malgré* tout des hommes entre eux ; elles empêchent ce qu'on appelle la coexistence, car un rhinocéros ne peut s'accorder avec celui qui ne l'est pas, un sectaire avec celui qui n'est pas de sa secte⁵.

Dans ce contexte sectaire, idéologique et idolâtrique, les figures de la Loi, de l'État, de la peur souveraine, qui sont à la base du contrat civil, sont des émanations atroces. Le « démon des légionnaires », comme le dit Ionesco, est en réalité l'incarnation d'un mort. L'artifice pervers de la loi spectrale transforme la vie sociale en machination sadique sur un fond mythique et xénophobe. C'est une logique implacable, obscène, un mécanisme déréglé. C'est un besoin d'absolu qui se nourrit d'un désir de se sauvegarder au-delà de ce monde. S'offrir à ce dieu obscur réclame le sacrifice suprême, qui n'est pas seulement celui de la vie réelle, de l'organisme biologique, mais aussi, avant tout, mort de la parole, fin de l'humain avec ce qu'il a de vivant en lui, donc de tout ce qui lui est propre. Les « rhinocéros » ne parlent pas, ils hurlent, ils sont capturés par un dispositif pervers qui les pousse vers une convulsion motrice qui est aussi mortifère. La loi et le crime de cette logique sont indissolubles et sont dominés par un pouvoir absolu, qui n'admet aucune réplique. On lit dans le journal de Ionesco :

Regardez-les ; écoutez-les : ils ne se vengent pas, ils punissent. Ils ne tuent

pas, ils se défendent : la défense est légitime. Ils ne haïssent pas, ils ne persécutent pas, ils rendent justice. Ils ne veulent pas conquérir ni dominer, ils veulent organiser le monde. Ils ne veulent pas chasser les tyrans pour prendre leur place, ils veulent établir l'ordre vrai. Ils ne font que de saintes guerres. Ils ont les mains pleines de sang, ils sont hideux, ils sont féroces, ils ont des têtes d'animaux, ils s'enfoncent dans la boue, ils hurlent. Je ne veux pas vivre avec ces fous, je ne suis pas de leurs fêtes, ils veulent m'entraîner de force avec eux. Pas le temps de leur expliquer⁶.

Ce que Ionesco met en scène n'est pas seulement la dénonciation de la contagion idéologique, mais c'est surtout la pulsion acéphale qui pousse les coryphées de la Légion vers la compétition spasmodique, le fanatisme, le cynisme, la voracité du pouvoir teinté d'idéalisme religieux et présenté comme un savoir infaillible. Tout cela avant que la dictature véritable, celle des sentences sans appel, s'installe dans les ganglions atrophiés de la pensée, et assume la définition caractéristique de la mutation psycho-anthropologique. Ionesco établit ainsi une équivalence entre l'homme nouveau – celui présenté par l'idéologie totalitaire – et le *Rhinocéros*, invention du fantasme subjectif. Pour Ionesco l'homme nouveau, présenté par l'idéologie totalitaire, est un homme mort-vivant, le « cadavre vivant » dans sa dimension spectrale du vampire ou du « strigoi ».

La réalité recherchée par « l'homme nouveau » est horrible et incroyable, mortifère, inquiétante, mystique et pulsionnelle. Il s'agit donc d'un nouveau genre de sujet enterré vivant, qui abolit le sujet

ancien. En suivant jusqu'au bout cette logique du sacrifice, la mutation anthropologique d'un tel sujet peut se produire seulement à condition de l'(auto)destruction physique de soi et de l'autre.

Le sujet légionnaire se retrouve ainsi dans un *no man's land*, dans le domaine de la mort réelle, un territoire dans lequel les ordres symboliques restent en suspens et où sont abolies toutes les différences, au nom d'une logique implacable et sauvage qui élimine tout ce qui apparaît comme un corps étranger à l'imaginaire social de la nation. Les amis d'Eugène Ionesco sont désormais devenus méconnaissables, les voilà des fantômes ou des animaux-fantômes. Il n'en reste que le « souvenir lointain », « l'énorme déception » où il semble plonger dans les ténèbres sans fin où tout devient relatif à « A. ». Voici le témoignage presque en direct du dépaysement de Ionesco quand il revoit son ami fraternel, devenu lui aussi comme les autres, un légionnaire tardif :

J'ai rencontré dernièrement A. On ne peut plus s'entendre, c'est un autre, un autre qui porte le même nom. Autrefois, il n'y a pas longtemps, quand je prononçais son nom, quand j'écrivais son nom, quand je le voyais, ou quand je pensais à lui, une lumière se répandait dans mon cœur ; je sentais une présence chaleureuse, réconfortante. Je ne me sentais plus seul. Maintenant, lorsque j'écris son nom, lorsque je prononce son nom, lorsque je revois, en esprit, son visage, c'est l'horreur, presque la haine, un grand malaise. Son nom semblait être un nom d'archange. Maintenant, ce même nom est barbare, ou il me semble l'être : pire, c'est le nom d'une hyène ou d'un chien.

Il y a quelque temps, il habitait dans une petite maison au milieu d'un immense jardin. Le jardin était gardé par un énorme chien, un bouledogue, presque sauvage, très laid, d'une cruauté stupide. Il était enchaîné dans la journée, il ne s'entendait avec personne. Implacable et féroce. C'est le seul chien vraiment idiot que j'aie jamais connu. Il n'aboyait jamais. Il sautait silencieusement sur quiconque pour le mettre en lambeaux. Une fois, dans la journée, le chien avait réussi à défaire sa chaîne. A. se trouva face à face avec le chien. Le chien sauta sur lui. A., criant, a lutté quelques minutes avec le chien, dans un combat atroce. Quand on a réussi à les séparer, A. était blême, visage d'un autre, changé, il était curieusement changé. C'est à partir de ce moment-là que A. a commencé d'être un autre. Progressivement, quelqu'un d'autre l'a remplacé. La bête l'avait possédé, elle avait laissé en lui sa semence. J'ai rencontré, par hasard, récemment, le nouveau A. J'étais stupéfait, effrayé. La germination, la croissance, l'épanouissement du germe de la bête était accompli. La figure de A. n'est plus la même : son visage s'est élargi, il ressemble au chien. Il est devenu l'enfant du chien, ou peut-être la femelle de la bête. Il est féroce, implacable, stupide. On ne peut plus lui parler. Il ne comprend plus ma langue, son ancienne langue⁷.

En ce qui concerne le « démon des légionnaires » et sa complexité, la plupart des amis de Ionesco ne surent pas résister à la contagion psychique dénoncée par l'auteur. C'est ce qui arrive quand de la mystique du salut on entre dans une réalité et

que cette réalité s'appelle Hitler, Mussolini ou Codreanu ? On rencontre le gâchis, l'exaspération des paroles mortifères marquées par leur pouvoir destructif, on assiste à un spectacle de transformation qui n'est pas simplement linguistique, mais qui représente surtout une mutation anthropologique. La parole, dans ce cas n'est plus demande d'amour ou d'amitié. Ce n'est plus le désir ou le manque qui parle et qui demande, mais c'est de la pierre, du métal, l'arme aiguisée, la violence insensée et aveugle. La terreur à l'état pur.

Le délire de la « rhinocérite » parle avec un certain langage, se fait témoin de la confusion de l'homme où tout est mensonge. Mais on prétend vivre dans la vérité absolue et inchangeable des faits. Voilà le pouvoir destructif de la parole. Ce monde est devenu intolérable parce que les choses telles qu'elles sont ne semblent pas satisfaisantes. Alors on a besoin d'une réponse terroriste qui donne une certitude. On a besoin de l'absolu, de l'immortalité, du délire qui garantit d'une certaine manière un projet de salut. C'est donc la vraie folie de la « rhinocérite ». Il suffirait de rester logique jusqu'à la fin pour y trouver un ancrage définitif. Hélas, aucune prévention n'est possible dans la « rhinocérite ». Chaque parole contient profondément le virus de la « rhinocérite » quand on veut l'insérer dans la certitude, hors de la question, de l'interrogation critique permanente.

Toujours le 13 novembre 1986, pendant la conférence sur *Rhinocéros*, au théâtre de la Badia Fiesolana, j'ai posé quelques questions à Eugène Ionesco. J'étais jeune, j'avais vingt ans et j'étudiais le français et le roumain à l'Université de Lettres et de Philosophie de Florence. Pendant la discussion avec le public vers la

fin de la rencontre, une dame au fort accent roumain a demandé au père du Théâtre de l'Absurde quelle fût l'influence de la littérature roumaine dans son œuvre.

Avec conviction, Ionesco repoussa toutes les influences : « aucune influence, aucune ! », dit-il. Une réponse qui semblait définitive et sans appel ; quant à moi je sursautai à ces paroles, comme si j'en étais concerné : « comment », me dis-je, « aucune influence ? ». Malgré l'émotion qui me paralysait, je pris la parole en relançant à l'auteur-acteur, qui avait lu pendant une heure son récit *Rhinocéros*, la même question que lui avait posée auparavant la dame à l'accent roumain, en y ajoutant les noms de Ion Luca Caragiale, de Tristan Tzara, et peut-être aussi de Tudor Arghezi. Ionesco ne se troubla pas, il continua à nier : aucune forme d'influence, disait-il.

Alors, toujours plus surpris de son refus obstiné, j'ai prononcé un nom, un autre nom de la littérature roumaine, celui d'Urmuz, qui résonna de manière magique. J'avais visé juste et j'insistais à affirmer, d'une manière un peu pathétique, que cet auteur avait été « dadaïste encore avant Dada » et qu'il avait été le premier à mettre en scène en Roumanie la « tragédie du langage » à travers les *Pages bizarres*. Ionesco ne montra aucun ennui devant mon insistance, même s'il fut sûrement surpris par ce jeune homme qui connaissait tous ces écrivains roumains et qui essayait de lui expliquer qui était vraiment Urmuz. Il me répondit alors, et ses paroles sont restées ancrées dans ma mémoire : « Eh bien, monsieur, vous avez raison : sans l'exemple littéraire d'Urmuz je ne serais jamais devenu l'écrivain que je suis ».

Je me rappelle que cette admission de Ionesco surprit énormément le public

présent alors. Je sentis en moi affleurer une émotion indéfinie entre la honte et la joie. Certainement personne dans la salle ne savait que Ionesco avait traduit en français, pendant la dure période des années 40, quelques « pages bizarres » et qu'il avait écrit un témoignage extraordinaire sur Urmuz en 1965⁸.

En outre, je savais que Ionesco avait dédié « un portrait » à Caragiale dont le titre était *Portrait de Caragiale* (1852-1912), publié en 1962 dans ses « Notes et contre-notes »⁹. Après s'être assuré que je n'étais pas Roumain, Ionesco reprit le fil de son discours et commença à débattre la question que j'avais soulevée : « Non. Ce n'est pas Caragiale qui m'a influencé, c'est Tristan Tzara ». Et il précisa ainsi :

En Roumanie on a dit que je fais du Caragiale, que mon œuvre a été influencée par Caragiale, mais je ne vois pas cette influence. De toute façon Caragiale lui-même a été influencé. Lui et moi prenions à la même source les dialogues des concierges de Monnier, « Bouvard et Pécuchet », le théâtre de Labiche. Tout cela a annoncé Caragiale. Ce n'est pas pour le sous-estimer, mais je crois que tous les deux nous avons la même source en commun.

En ce qui concerne l'influence d'Urmuz et de Tzara, voici ce que dit Ionesco :

La tragédie du langage avec Urmuz, dadaïste avant le dada... Oui, peut-être Urmuz. D'autre part le Dadaïsme est né en Roumanie. On ne le savait pas, mais autour de ce poète, de ce prosateur, je ne sais pas si vous le connaissez en Italie, c'est un écrivain

difficile à définir, près de lui il y avait Tristan Tzara et Ion Vinea. Tristan Tzara a quitté la Roumanie vers 1914 ou 1915 ; il est allé à Zurich l'emmenant avec lui. Urmuz a précédé Tzara dans l'écriture d'un an ou deux. J'ai fait moi-même des recherches quand j'étais un chercheur littéraire et non pas un scribouillard comme maintenant. J'ai vu que certaines poésies roumaines de Tzara comme *Glas (Voix)*...

Alors Ionesco, au lieu de terminer sa phrase, se mit à réciter par cœur en roumain les premiers vers de la poésie de Tristan Tzara : « Zid dărăpănat / Eu m-am întrebă / Astăzi că de ce / Nu s-a spânzurat / Lia, blonda Lie / Noaptea de-o frânghie... » [« Pan de mur fendu / Je me suis demandé / Aujourd'hui pourquoi / Ne s'est pas pendue / Lia la très blonde / Avec une corde... »]¹⁰.

Puis il reprit le discours en français et dit que les poésies roumaines de Tzara, en particulier *Le chant du déserteur*, ce dernier poème traduit en français par le poète Claude Sernet, Roumain lui aussi comme Tzara, doivent beaucoup à Urmuz. Et il conclut enfin en disant :

Le mouvement Dada est parti de Zurich et je crois que le surréalisme ne soit qu'un aspect, un dérivé de Dada. C'est vrai et ce n'est pas vrai. Il y avait en Tchécoslovaquie des pré-surréalistes, Kundera me l'a dit, il y avait Kafka. Il y avait des pré-surréalistes en Russie, il y avait Marinetti en Italie, mais il y avait aussi en Angleterre *Alice au pays des merveilles*. Je crois que le Dadaïsme a influencé le Surréalisme. C'est possible, mais il y a aussi une autre possibilité. Même

si le Dadaïsme a répondu à certaines circonstances historiques et littéraires, Dada et le Surréalisme sont profondément enracinés dans le temps.

Quand la conférence prit fin, quand les personnes commencèrent à sortir, je m’approchai timidement à Ionesco qui était en train de parler avec sa femme. J’avais l’ardent désir de lui dire combien j’aurais aimé écrire mon mémoire de maîtrise sur lui, que j’aimais à la folie son théâtre et que pour cela j’avais choisi d’étudier non seulement le français, mais aussi le roumain.

Mais pendant que j’essayais de trouver les mots justes pour le lui dire, Ionesco

se tourna à l’improviste vers moi, s’approcha et d’un ton qui n’admettait aucune réplique, me dit avec fermeté qu’avant d’écrire quelque chose sur lui je devais lire avec soin les *Pages bizarres* et écrire mon mémoire sur Urmuz. Pour être encore plus persuasif, il me dit qu’avant de monter sur les scènes pour devenir un « simple homme de théâtre », quand il était jeune il avait été « un étudiant très sérieux ». Je restai interdit, sans parole. Je me tournai vers sa femme qui se trouvait derrière moi et je la vis sourire. Après m’avoir dit cela, il me fit un geste de salut et partit en donnant le bras à sa femme. Ils disparurent tout à coup dans la foule et je ne le revis plus.

BIBLIOGRAPHIE

- Ionesco, Eugène, *Précurseurs roumains du Surréalisme*, in « Les lettres nouvelles », Paris, XIII, 1965, p. 71-82.
- Ionesco, Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966.
- Ionesco, Eugène, *Présent passé, Passé présent*, Paris, Mercure de France, 1968.
- Ionescu, Eugen, *Război cu toată lumea*, vol. 2, Bucarest, Humanitas, 1992.
- Rotiroti, Giovanni, *Odontotyranos. Ionesco e il fantasma del Rinoceronte*, Roma, Il Filo, 2009.
- Rotiroti, Giovanni, *Il segreto interdetto. Eliade, Cioran e Ionesco sulla scena comunitaria dell’esilio*, Pisa, Edizioni ETS, 2011.
- Tzara, Tristan, *Poésies complètes*, édition préparée et présentée par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 2011.

NOTES

1. Cfr., à ce propos, Giovanni Rotiroti, *Odontotyranos. Ionesco e il fantasma del Rinoceronte*, Roma, Il Filo, 2009 et *Il segreto interdetto. Eliade, Cioran e Ionesco sulla scena comunitaria dell’esilio*, Pisa, Edizioni ETS, 2011.
2. Cfr. Eugène Ionesco, *Présent passé, Passé présent*, Paris, Mercure de France, 1968, p. 163.
3. Eugen Ionescu, *Război cu toată lumea*, vol. 2, Bucarest, Humanitas, 1992, p. 273.
4. Eugène Ionesco, *Présent passé, Passé présent*, p. 115-116.
5. Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 287-288.
6. Eugène Ionesco, *Présent passé, Passé présent*, p. 75.
7. *Ibid.*, p. 172-173.
8. Eugène Ionesco, *Précurseurs roumains du Surréalisme*, in « Les lettres nouvelles », Paris, XIII, 1965, p. 71-82.
9. Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 199-204.
10. Tristan Tzara, *Poésies complètes*, édition préparée et présentée par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 2011, p. 63.