

## *L'acte manqué dans La Cantatrice chauve : un discours réussi*

GIOVANNI ROTIROTI\*

**Abstract:** *The Parapraxis in The Bald Soprano: a Successful Speech.* This paper is about Parapraxis in the *Cantatrice chauve*, which Ionesco associates with politics. The unconscious knowledge of the *Cantatrice chauve* (*The Bald Soprano*) is the knowledge of comedy and tragedy; it is a form of knowledge which leads man towards an empty word which can no longer be articulated in meaningful speech. The nagging antinomies of common life emerge in the background. There is an endless dialectic that crosses time and history, life and death, joy and pain. There is an unsolved conflict that the *Cantatrice chauve* holds together, thus repeating the trauma of separation and the breakdown of community ties. The tragedy of language is that you can only live in a subjective way. It is a communication which affirms the absence of communication, opening up the tragicomic horizon of language and disintegrating the power which underlies the language of communication.

**Keywords:** parapraxis, speech, language, communication, knowledge, enigma.

L'acte manqué est un acte par lequel un sujet substitue, malgré lui, à un projet qu'il vise délibérément, une action ou une conduite imprévue<sup>1</sup>. Comme pour le lapsus, Sigmund Freud fut le premier, à partir de *L'interprétation des rêves*, à attribuer une véritable signification à l'acte manqué en montrant qu'il faut le mettre en rapport avec les motifs inconscients de celui qui le commet.

---

\* Professor at the Department of Literary, Linguistics and Comparative Studies, L'Orientale University of Naples. E-mail: rotirotigr@inwind.it

<sup>1</sup> Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Enciclopedia della psicanalisi* (Roma-Bari: Laterza, 1990), 46-47.

L'acte manqué, ou acte accidentel, devient l'équivalent d'un symptôme dans la mesure où il est un compromis entre l'intention consciente du sujet et son désir inconscient.

C'est en 1901, dans *Psychopathologie de la vie quotidienne*, que Freud donne, avec beaucoup d'humour, les meilleurs exemples d'actes manqués en utilisant de nombreuses histoires fournies par ses disciples, comme celle racontée par Hanns Sachs : lors d'un dîner conjugal, l'épouse se trompe et place à côté du rôti, au lieu de la moutarde réclamée par son mari, un flacon dont elle se sert pour soigner ses maux d'estomac. Les Viennois ont toujours eu un goût prononcé pour les interminables récits de lapsus et d'actes manqués qu'ils transformaient en histoires drôles<sup>2</sup>.

À leur suite, Jacques Lacan se révélera dans ce domaine l'un des meilleurs commentateurs de Freud. Notamment en 1953, dans *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*, il donnera de l'acte manqué cette définition : « Pour la psychopathologie de la vie quotidienne, autre champ consacré par une œuvre de Freud, il est clair que tout acte manquée est un *discours réussi*, voire joliment tourné [...] »<sup>3</sup>.

C'est à ce propos, c'est-à-dire que « tout acte manqué est un *discours réussi* », que je voudrais faire quelques considérations sur le lapsus d'un acteur qui a donné le titre à l'anti-pièce d'Eugène Ionesco : *La Cantatrice chauve*. Comme on le sait déjà, selon le témoignage d'Eugène Ionesco, il ne manquait que le titre définitif de la pièce avant de la mettre en scène. Et ici, Ionesco, dans son histoire, fait intervenir le « hasard ». Le titre de la pièce *La Cantatrice chauve* est un lapsus commis par un acteur lors des répétitions. Henri-Jacques Huet, en répétant le monologue du Rhume, transforme une « cantatrice blonde » en « cantatrice chauve ». Ionesco considérait ce lapsus comme « génial » pour donner le titre à la pièce et il n'a par la suite donné aucune explication sur ce choix délibéré. Voici la citation :

La version roumaine [de la pièce] s'appelait *Englezește fără profesor*. [...] Le titre: « L'anglais sans peine » ne convenait pas à Bataille, à cause de la confusion qui pouvait se faire. [...] Si Bataille ne voulait pas appeler la

<sup>2</sup> Élisabeth Roudinesco, Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse* (Paris : Fayard, 1997), 20.

<sup>3</sup> Jacques Lacan, *Écrits*, Vol. I (Paris : Seuil, 1966), 147.

pièce « L'anglais sans peine », c'est à cause de la confusion qui pouvait se créer avec la pièce de Tristan Bernard *L'anglais tel qu'on le parle*. J'avais proposé « Big ben folies » puis « Une heure d'anglais » puis « L'heure anglaise ». Les membres de la troupe préféraient un autre titre. C'est Jacques Huet qui donna ce titre involontairement par un lapsus linguae. En répétant son monologue : « le rhume » que disait le pompier, Jacques Huet prononça au lieu de « une cantatrice blonde » une cantatrice chauve. J'ai sauté sur l'occasion et j'ai demandé que « la cantatrice chauve » fût le titre de la pièce. Après une légère hésitation, le titre fut accepté. Et c'est ainsi que « la cantatrice chauve » s'appela *La Cantatrice chauve*. (J'ai remplacé alors dans le monologue « la cantatrice blonde » par « une institutrice blonde ».)<sup>4</sup>

Dans la logique freudienne de la *Psychopathologie de la vie quotidienne*, nous savons qu'un acte manqué doit satisfaire certaines conditions : il ne doit pas dépasser une certaine mesure qui est établie par notre appréciation de la normalité ; il doit être d'une perturbation temporaire ; et nous ne devons rien ressentir de sa motivation profonde<sup>5</sup>.

En réalité, pour Ionesco, il n'a pas été facile de trouver un titre adéquat à cette pièce. L'auteur avait d'abord pensé à *L'Anglais sans peine*. Puis il avait pensé à *L'Heure anglaise*, puis à *Big Ben Folies*, puis à *Une heure d'anglais*, puis à *Il pleut des chiens et des chats*. Ionesco avait compris que donner de tels titres contribuerait à conférer à la pièce une connotation excessivement britannique et finirait par compromettre tout son travail. Il en comprenait le risque et préférait donc attendre. Ce fut en effet une hésitation fructueuse. Ainsi, lors des répétitions d'acteurs, quelque chose d'inattendu se produisit, quelque chose de totalement inattendu suggérant à Ionesco la solution à son plus gros problème. En fait, pour donner le titre final à la pièce, Ionesco s'est servi de ce lapsus d'acteur. Le lapsus est un acte manqué ; donc, inconsciemment, dirait Lacan, c'est un discours réussi.

De ce point de vue, *La Cantatrice chauve* n'est pas seulement le titre donné à une pièce d'avant-garde dada-futuriste-surréaliste qui s'intitulait *Englezește fără profesor*, mais c'est un don de l'inconscient, un événement

---

<sup>4</sup> Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes* (Paris : Gallimard, 1962), 179-180.

<sup>5</sup> Sigmund Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne* (Paris : Payot, 1973).

auquel Ionesco sera nécessairement appelé à répondre, peut-être pour toute sa vie, parce que ce n'est pas seulement une de ses inventions, ni une trouvaille, mais c'est avant tout une invention de l'Autre, c'est-à-dire un acte tout à fait inconscient.

Comme vous pouvez le constater, ici se joue le destin du sujet humain dans son expérience du langage et du secret de l'Autre. Cette expérience, nous dit Ionesco, a à voir avec l'étonnement, l'inhabituel, le dépaysement, c'est-à-dire avec une sorte d'abandon de la réalité. Et la réalité, nous le savons depuis Freud, est toujours psychique. Ionesco déclare dans ses *Notes et contrenotes* qu'il s'était produit en lui à partir de ce moment-là une sorte d'effondrement du réel. Les mots étaient devenus des écorces sonores, même les personnages s'étaient vidés de leur psychologie et le monde était apparu sous un jour inhabituel, peut-être sous son vrai jour, au-delà des interprétations et d'une causalité arbitraire. Voilà le témoignage d'Eugène Ionesco lui-même sur *La Cantatrice chauve* :

Pourtant, le texte de *La Cantatrice chauve* ne fut une leçon (et un plagiat) qu'au départ. Un phénomène bizarre se passa, je ne sais comment: le texte se transforma sous mes yeux, insensiblement, contre ma volonté. Les propositions toutes simples et lumineuses, que j'avais inscrites avec application sur mon cahier d'écolier, laissées là, se décantèrent au bout d'un certain temps, bougèrent toutes seules, se corrompirent, se dénaturèrent. Les répliques du manuel que j'avais pourtant correctement, soigneusement copiées, les unes à la suite des autres, se dérèglèrent. Ainsi, cette vérité indéniable, sûre : « le plancher est en bas, le plafond est en haut ». L'affirmation — aussi catégorique que solide : les sept jours de la semaine sont lundi, mardi, mercredi, jeudi, vendredi, samedi, dimanche — se détériora et M. Smith, mon héros, enseignait que la semaine se composait de trois jours qui étaient : mardi, jeudi et mardi. Mes personnages, mes braves bourgeois, les Martin, mari et femme, furent frappés d'amnésie : bien que se voyant, se parlant tous les jours, ils ne se reconnurent plus. D'autres choses alarmantes se produisirent : les Smith nous apprenaient la mort d'un certain Bobby Watson, impossible à identifier, car ils nous apprenaient aussi que les trois quarts des habitants de la ville, hommes, femmes, enfants, chats, idéologues, portaient le nom de Bobby Watson. Un cinquième personnage, inattendu, surgissait enfin pour aggraver le trouble des ménages paisibles, le capitaine des pompiers

qui racontait des histoires dans lesquelles il semblait être question d'un jeune taureau qui aurait mis au monde une énorme génisse, d'une souris qui aurait accouché d'une montagne ; – puis le pompier s'en allait pour ne pas rater un incendie, prévu depuis trois jours, noté sur son agenda, qui devait éclater à l'autre bout de la ville, tandis que les Smith et les Martin reprenaient leur conversation. 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 proposition, 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 m'apparaissait dans une lumière insolite, peut-être dans sa véritable lumière, au-delà des interprétations et d'une causalité arbitraire.<sup>6</sup>

Dans un autre texte d'Eugène Ionesco nous lisons que *La Cantatrice chauve* est une « énigme », une énigme que Ionesco tentera de déchiffrer à partir de la question freudienne sous les restes masqués et familiers du mythe d'Œdipe. Dans *Œdipe roi* de Sophocle, nous découvrons que le Sphinx est appelé « la chienne qui chantait » :

Comment était-ce, quand il y avait la chienne qui chantait, vous ne disiez rien ? [...] Cette énigme, il n'était pas donné au premier venu d'en donner le mot – il y fallait le don de divination [...]. J'arrive alors, moi qui ne sais rien, Œdipe la dupe, et je suis venu à bout du Sphinx.<sup>7</sup>

Déchiffrer l'énigme du Sphinx n'était pas donné au premier venu. C'est le Sphinx qui pose l'énigme à Œdipe. Le Sphinx est celui qui pose la question abyssale à l'homme. Pour Ionesco *La Cantatrice chauve*, comme le

---

<sup>6</sup> Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, 250-252.

<sup>7</sup> Sophocle, *Œdipe roi*, Trad. du grec ancien par Jean Grosjean, Préface et dossier de Jean-Louis Backès, Notes et lexique de Raphaël Dreyfus, Notice sur *Œdipe roi* de Pasolini par Romain Berry (Paris : Gallimard, 2015), v. 396.

Sphinx pour Œdipe, est donc aussi une énigme. Il a le « statut officiel » de la tragédie (et en même temps de la comédie) familiale. Son nom ne cache ni ne révèle, mais seulement fait des allusions, ce qui conduit *La Cantatrice chauve* à dépasser l'opposition traditionnelle entre le secret et la révélation. Selon Ionesco, ceux qui assistent à la représentation de *La Cantatrice chauve* ressentent une profonde précarité derrière les histoires drôles des personnages. Les acteurs se déplacent sur la scène comme des étrangers et ont presque le statut de *témoins infidèles* de l'événement mystérieux qui les a frappés. Derrière l'absurdité de la situation se cache un *malentendu* terrible qui semble investir ce qui est le plus profond de la communauté.

Le savoir de la *Cantatrice chauve* est le savoir de la comédie et de la tragédie ; c'est une connaissance qui conduit l'homme vers une parole vide qui ne peut plus s'articuler dans un discours significatif. Les antinomies lancinantes de la vie commune émergent en filigrane. Sur la scène, il y a une dialectique sans fin qui traverse le temps et l'histoire, la vie et la mort, la joie et la douleur. Il y a un conflit sans solution que *La Cantatrice chauve* tient ensemble, répétant ainsi le traumatisme de la séparation et de la rupture du lien communautaire. La tragédie du langage est ce que l'on ne peut vivre que de manière subjective. C'est une communication qui affirme l'absence de communication, ouvrant l'horizon tragicomique du langage et désintégrant le dispositif du pouvoir qui sous-tend le langage de communication.

*La Cantatrice chauve* nous amène à explorer le secret de l'origine, à la lueur aveuglante et monstrueuse qui est la noirceur de l'origine. C'est une connaissance qui vient de l'expérience de l'effondrement du réel. C'est un savoir qui découle de la passion du monde et se manifeste comme une énigme non résolue avec la force incendiaire des mots qui se brisent en mille morceaux sonores.

Ce que Ionesco découvre avec étonnement et qui finit par le bouleverser et le faire trembler, c'est l'expérience du mot vidé de tout sens. L'écrivain situe le caractère traumatique de cet événement sous le signe d'Œdipe. Cela concerne le moment inévitable de la subjectivité en tant que moment rétroactif dans l'élaboration d'une expérience communautaire déchirante.

En exposant l'événement traumatique jusqu'à l'expérience des contraires et au caractère énigmatique du réel, on peut dire que la « Cantatrice » est « chauve » et, en même temps, ne l'est pas. Elle se pose comme une énigme

à la place de la fracture du lien social avec le mot. L'énigme ne consiste pas simplement en un changement et en une possibilité du nouveau, mais implique un travail lent et laborieux pour que quelque chose de l'énigme puisse se produire. Le temps de l'énigme est le présent, comme l'indiquent les 17 coups lancinants et absurdes de la « pendule anglaise » de la pièce. La dimension diachronique est inessentielle dans l'ici et maintenant du spectacle. Le passé présent et le présent passé rejoignent l'horizon synchronique de l'acte théâtral. Il s'agit de la subjectivité elle-même exprimée par la flexion du nom et de la parole, dans le lapsus linguae de la « cantatrice », dans les replis et les résonances métaphoriques de la mémoire, dans sa relation avec le réel traumatique. Cela signifie essentiellement deux choses à propos de l'acte psychanalytique qui est en question :

1) Ionesco se réapproprie son passé en le mettant en scène dans le présent, ce qui ne peut se produire que s'il y a une impossible équivalence entre le passé et le présent. Cette équivalence est donnée selon Lacan par la synchronie du signifiant.

2) S'il y a une primauté de la synchronisation entre le passé et le présent, cela implique que la signification doit être placée entre parenthèses et que, par conséquent, la suspension du sens est la condition pour créer un court-circuit entre le passé et le présent.

Cet acte psychanalytique est reproduit au théâtre par Ionesco. De plus, pour Ionesco, cet acte est secret ; et cela doit le rester, sinon ce n'est pas un véritable secret. Voilà ce que dit Mary, qui est le porte-parole de l'auteur dans cette « anti-pièce » d'Eugène Ionesco :

Elisabeth et Donald sont, maintenant, trop heureux pour pouvoir m'entendre. Je puis donc vous révéler un secret. Elisabeth n'est pas Elisabeth. Donald n'est pas Donald. En voici la preuve : l'enfant dont parle Donald n'est pas la fille d'Elisabeth, ce n'est pas la même personne. La fillette de Donald a un œil blanc et un autre rouge tout comme la fillette d'Elisabeth. Mais tandis que l'enfant de Donald a l'œil blanc à droite et l'œil rouge à gauche, l'enfant d'Elisabeth, lui, a l'œil rouge à droite et le blanc à gauche ! Ainsi tout le système d'argumentation de Donald s'écroule en se heurtant à ce dernier obstacle qui anéantit toute sa théorie. Malgré les coïncidences extraordinaires qui semblent

être des preuves définitives, Donald et Elisabeth n'étant pas les parents du même enfant ne sont pas Donald et Elisabeth. Il a beau croire qu'il est Donald, elle a beau se croire Elisabeth. Il a beau croire qu'elle est Elisabeth. Elle a beau croire qu'il est Donald: ils se trompent amèrement. Mais qui est le véritable Donald? Quelle est la véritable Elisabeth? Qui donc a intérêt à faire durer cette confusion? Je n'en sais rien. Ne tâchons pas de le savoir. Laissons les choses comme elles sont. (*Elle fait quelques pas vers la porte, puis revient et s'adresse au public*) Mon vrai nom est Sherlock Holmes.<sup>8</sup>

Donc, avec Mary, le secret n'est finalement pas révélé. L'étendue de la vérité du secret reste au-delà de toute mesure. Ce secret impossible à révéler est pour Ionesco le secret de l'homme moderne. Le souvenir de ce secret est celui du non-deuil ou du deuil impossible. C'est un vide de représentation qui est transmis sous forme d'objet secret crypté, résistant au deuil et s'insinuant comme une idole inattaquable dans un amalgame de vérité et de mensonges.

Peu d'écrivains, comme Eugène Ionesco, ont été témoins du secret, du désastre, de la catastrophe, du maintien du droit au secret dans un deuil sans fin fait de mots et d'écritures. Après l'expérience historique d'Hiroshima, après la découverte des fours crématoires d'Auschwitz et des trains de la mort en Transnistrie, après l'horreur des totalitarismes idéologiques et de la bombe atomique, il s'est agi pour Ionesco non seulement de la destruction du monde, des hommes, des femmes, mais nous avons surtout assisté sur la scène à la mort des mots. Les mots se sont décomposés, brisés, émiettés, vidés, s'effondrent en mille morceaux. Seule la puissance verbale de l'hystérie de Marie pourra dire quelque chose autour de ce secret inexprimable, dans le poème, *Le Feu*, qui est le dernier témoignage authentique de la parole :

MARY : Je vais vous réciter un poème, alors, c'est entendu ? C'est un poème qui s'intitule *Le Feu* en l'honneur du Capitaine.

---

<sup>8</sup> Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, in *Théâtre complet*, éd. par E. Jacquart (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991), 37.



LE FEU

Les polycandres brillaient dans les bois

Une pierre prit feu

Le château prit feu

La forêt prit feu

Les hommes prirent feu

Les femmes prirent feu

Les oiseaux prirent feu

Les poissons prirent feu

L'eau prit feu

Le ciel prit feu

La cendre prit feu

La fumée prit feu

Le feu prit feu

Tout prit feu

Prit feu, prit feu.

*Elle dit le poème poussé par les Smith hors de la pièce.<sup>9</sup>*

Le poème de Mary parle d'un secret très difficile à révéler. Précisément parce que ce feu nous a montré le terrible épilogue auquel conduit la « rhinocérite », c'est-à-dire la maladie psychique qui avait frappé, comme en témoigne Ionesco dans *Rhinocéros*, les intellectuels de la « Jeune génération » roumaine dont Eugen Ionescu faisait partie<sup>10</sup>. Selon Ionesco, ce sont précisément les intellectuels rhinocérisés qui ont historiquement eu la responsabilité de la propagation de la maladie psychique dans la société civile roumaine<sup>11</sup>. Cette culpabilité retombe essentiellement sur ses amis qui ont été enchantés par l'extrémisme politique de la Garde de fer.

Dans ses ouvrages autobiographiques publiés en France, en se référant aux années angoissantes passées dans son pays d'origine, Ionesco notait qu'en Roumanie il y avait une société philosophique extrêmement dangereuse pour la vie démocratique du pays. Cette société de pensée, dirigée par un

---

<sup>9</sup> Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, 37.

<sup>10</sup> Cf. Giovanni Rotiroti, « La monstruosité de l'Autre : Ionesco et la Jeune génération », *Caietele Echinox*, vol. 37 (2019), 240-251. Doi : 10.24193/cechinox.2019.37.18

<sup>11</sup> Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*.

professeur d'université (Le Logicien de *Rhinocéros*), s'était convertie à la Légion mystique de l'Archange Michel du sinistre Codreanu et appartenait à la famille spirituelle de la Garde de fer. D'après les témoignages de ses étudiants, on sait que ce professeur était doué d'un fort charisme socratique, célèbre parmi les étudiants de Bucarest. Après son séjour en Allemagne en 1933, Nae Ionescu laissait présager à ses élus une « communauté politique et spirituelle » de droite qui aurait dû capter le malaise social provenant des masses de jeunes cultivés sans emploi et mécontents de la vie civile qu'ils menaient dans leur pays<sup>12</sup>. Cette « communauté spirituelle et politique » aurait donc dû transformer ce malaise juvénile en sens révolutionnaire, pour la rédemption de la patrie. En fait, cela aurait été une révolution anti-institutionnelle et anti-libérale. Ionesco dit que les représentants de cette communauté philosophique et politique ont envahi tous les journaux, les revues et la radio. Ils donnent des cours à l'université, organisent des conférences dans les théâtres de la capitale, écrivent des livres, parlent, parlent et couvrent tout avec leur vacarme. Leur vision du monde est devenue dominante et ceux qui ne se soumettent pas à eux seront perdus.

Il existe en Roumanie une société philosophique portant le nom d'un professeur fasciste et qui groupe soixante jeunes philosophes. Nous savons combien sont dangereuses, efficaces, ces sociétés de pensée. Ces soixante ou soixante-dix idéologues se réunissent, discutent, se préparent : ils sont « mystiques », légionnaires ou pré-légionnaires, c'est-à-dire membres de la famille spirituelle Garde de fer, des germes, des ferments, ils sont soixante-dix, ils deviendront cent, deux cents mille, ils envahissent les journaux, les revues. Ils donnent des cours à la Faculté, des conférences, écrivent des livres, parlent, leurs voix couvrent tout. Ce sont les conséquences de l'Histoire. Leur vision du monde est en train de vaincre. Alors, nous serons perdus.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Giovanni Rotiroti, *La Comunità senza destino. Ionesco, Eliade, Cioran all'ombra di Criterion* (Florence : Alefbet, 2007).

<sup>13</sup> Eugène Ionesco, *Présent passé, Passé présent* (Paris : Mercure de France, 1968), 163.

Voici le long fragment d'une lettre, assez connue par les ionescologues pour son importance historique (mais peu citée pour ses implications politiques), qu'Eugen Ionescu envoya à Tudor Vianu en 1945 :

La génération *Criterion*, la fière « jeune génération » d'il y a quinze, dix ans, s'est décomposée, a disparu. Aucun d'entre nous n'a encore quarante ans – et nous sommes terminés. D'autres, tant, morts.

Votre génération est beaucoup plus chanceuse. Beaucoup plus solide, d'ailleurs. Nous avons été des écervelés, des pitoyables. En ce qui me concerne, je ne peux pas me reprocher d'être fasciste. Mais on peut reprocher cela à presque tous les autres : Mihail Sebastian avait gardé un esprit lucide et un honneur authentique. Quel dommage qu'il ne soit plus ! Cioran est ici, exilé. Il admet de s'être trompé, dans sa jeunesse. Il m'est difficile de le lui pardonner. Mircea Eliade est arrivé ou arrive ces jours : pour lui, tout est perdu, du moment où « le communisme a gagné ». Celui-là est un grand coupable. Mais lui aussi, Cioran aussi, et l'imbécile de Noica, et le gros Vulcănescu, et tant d'autres (Haig Acterian !, Mihail Polihroniade) sont les victimes de l'odieux Nae Ionescu. Si Nae Ionescu n'était pas (ou s'il ne s'était pas embrouillé avec le Roi) nous aurions eu, aujourd'hui, une génération de dirigeants de grande valeur, entre 35 et 40 ans. À cause de lui, ils sont devenus des fascistes. Il a créé une stupide, affreuse Roumanie réactionnaire. Le deuxième coupable est Eliade : à un moment donné il a failli adopter une position de gauche.

Quinze ans sont passés depuis : Haig Acterian, Polihroniade avaient été des communistes. Ils sont morts à cause de leur entêtement et de leur bêtise. Eliade a entraîné lui aussi une partie de « ses collègues de génération » et toute la jeunesse intellectuelle. Nae Ionescu, Mircea Eliade ont été ignoblement écoutés. Qu'en serait-il si ces gens étaient de bons maîtres. A côté d'eux, [Nichifor] Crainic ne compte pas.

À cause de Nae Ionescu, Haig Acterian et Polihroniade sont morts. Et l'imbécile grossier Costin Deleanu et le poète Horia Stamatu sont des fugitifs en Europe (nous les verrons en France un jour), tout comme Eliade, tout comme Cioran, ou Amzăr.

Et les autres imbéciles sont inutilisables: le vaurien Paul Sterian (est-il toujours en Turquie?), l'enflé Vulcănescu, l'imbécile sec Ion Cantacuzino, l'arrogant, le nigaud, le grandiloquent Dan Botta, l'affecté, l'hypocrite

Constantin Noica, l'homme de rien Petru Manoliu. Certains morts à cause de leur bêtise ; d'autres des fugitifs à travers l'Europe, d'autres, heureusement, réduits au silence – toute la génération de *Criterion* est anéantie.

La fatalité les suit tous – également ceux qui ne se sont pas laissés attraper par la stupidité et la folie et ceux qui sont restés lucides. Des accidents obscurs et mystérieux sont survenus et les ont jeté, eux aussi, au-delà : une difficulté pour Alexandru Vianu, un chauffeur ivrogne pour Sebastian. Ils s'intègrent eux aussi dans le destin commun, ils sont solidaires tacitement. Seul est resté Petru Comarnescu, mais il n'était que l'imprésario, l'organisateur du *Criterion*, « l'animateur » ; il ne reste plus rien à animer et à organiser. En l'épargnant, le destin a voulu commettre une ironie, mettre davantage en évidence le vide autour de lui.

Quant à moi, j'ai abandonné la partie et j'ai fichu le camp : même si je retournais, puis-je me ré-enraciner ? Je les ai haïs tout le temps, j'ai lutté contre eux, ils m'ont haï, eux aussi – mais sans eux, mes ennemis, je me sens seul. J'étais maudit à les haïr et à être attaché à eux : avec qui continuer le dialogue ? Je porte le même signe, moi aussi.

Mihail Sebastian avait été, jadis, mon ennemi (quand il faisait partie de la bande de Mircea Eliade). Il était devenu maintenant un ami, un frère. Qu'aurait-il été utile maintenant : et à la culture roumaine, et à nous, ses amis. Il était devenu mature, grave, profond. Il s'était libéré des doctrines de Mircea Eliade et de Nae Ionescu. Même ainsi je me réjouissais de le voir.

Emil Gulian est-il rentré de Russie ? Est-il libéré ? Ils ne sont même pas restés que quelques *rari nantes in gurgite vasto*. Il ne reste plus que Comarnescu. [...]

Je me rends compte que c'est bien – du point de vue « historique » – qu'il en était ainsi. Le mal était incurable. Il fallait être nettoyé. La maladie nazie, les traditionalismes, « le spécifique ethnique », la haine contre l'universel – devaient être supprimés aux racines.<sup>14</sup>

Et voici le fragment d'une autre lettre envoyée à Comarnescu :

---

<sup>14</sup> Bogdan Ghita, *Eugène Ionesco un chemin entre deux langues, deux littératures* (Paris : L'Harmattan, 2011), 271-272 (traduction modifiée).

Je n'ai pas guéri dans mon esprit depuis la mort de Costin [Paul Costin Deleanu], Arșarvir [Acterian], Horia [Stamatu] duquel j'ai été détaché pour toujours et à jamais (le jour du Jugement dernier, je serai soit à gauche, soit à droite du père – et eux de l'autre côté, si je vais en enfer, ils iront au ciel, si je vais au ciel, ils seront en enfer...). Jamais, jamais nous ne nous tendrons la main : Dieu, Lui-même nous a séparés à jamais des autres, il nous a choisis, d'un côté, les autres de l'autre. Je ne peux pas vraiment voir Eliade et Cioran. Bien qu'Eliade et Cioran « ne soient plus des légionnaires » (disent-ils), ils ne peuvent plus rompre leur engagement pris une fois pour toutes, ils restent légionnaires pour l'éternité, même s'ils ne le souhaitent pas, car j'appartiens à ceux qu'ils voient comment une hyène (et moi, bien sûr, je leur apparais comme une hyène ; nous sommes des hyènes les unes pour les autres – et cela devient de plus en plus clair, tant qu'il y aura de l'histoire – et même plus tard). Seulement, toi tu restes optimiste. Et peut-être toi seulement tu as un cœur pur.<sup>15</sup>

Le secret dans l'œuvre d'Eugène Ionesco a un style similaire à celui de la scène de théâtre. La scène du secret consiste en une structure ouverte avec rideau, arrière-plan et couloirs, ainsi qu'une autre structure sombre et compacte, semblable à un mur, un bloc pour la réflexion ou la représentation. Le secret participe du lien et de la vérité, du plaisir et du fantasme, de la sphère intime et de ce qui peut être pensable. Lorsque le secret est révélé, il crée parfois du plaisir. En d'autres occasions, il révèle sa charge perturbatrice et non loin de l'origine et du dépaysement. Lorsque, au contraire, le secret se ferme sur lui-même, il est fatal, il bloque toute activité de pensée et de parole. Les secrets ont le don d'être transmissibles. Ils croisent les personnes, les communautés, les familles, les traditions culturelles et les générations. Autour du secret se noue le lien social et aussi sa rupture, non pas parce que le secret contient nécessairement la vérité, mais parce que le secret représente le travail de la vie psychique qui va à la recherche de la vérité.

Paul Racamier dans son œuvre nous parle du secret nocif qui se transmet de génération en génération dans les familles et les communautés

---

<sup>15</sup> Lettre d'Eugen Ionescu à Petru Comarnescu du 7 janvier 1946, in *România literară*, n. 13, 8-14 avril (1993), 10.

intellectuelles<sup>16</sup>. Ce secret est souvent lié à un traumatisme, entouré de honte et de culpabilité, il ne sera ni dit, ni nommé, ni pensé. Le deuil, de ce fait, ne pourra être fait, il sera encrypté dans la mémoire collective. Pour le sujet qui pousse la porte d'un professionnel, la parole, l'écoute bienveillante, le cadre sécurisant, contenant, vont être importants. Il a besoin d'être cru, d'être reconnu comme victime, de se sentir exister dans le regard de l'analyste en tant que sujet et non plus comme objet. L'interdit de dire doit être enlevé, le sujet doit parler des secrets, de la honte de la culpabilité, se réapproprier ce qui est sien et ce qui est à l'autre. Il n'a pas à porter les souffrances, les traumatismes de ses proches. Il doit être soutenu, aidé à reprendre confiance en lui. Sa subjectivité et sa créativité doivent être encouragées pour arriver peu à peu à dépasser son statut de victime. Être attentif à ce qu'il renvoie, respecter son cheminement, encourager ses avancées, être à l'écoute de ses retranchements.

Il y a donc de l'inexprimable, chez Ionesco, celui-ci se montre en secret dans son œuvre. De ce point de vue, il faut aussi comprendre qu'un acte psychanalytique peut permettre de dire l'inexprimable, avouer l'inavouable au-delà d'un possible pardon ou d'un pardon impossible. « Il m'est difficile de le lui pardonner », écrit Eugen Ionescu à propos d'un de ses meilleurs amis de *Criterion*.

Là où Jankélévitch soulignait l'impossibilité du pardon, puisque « le pardon est mort dans les camps de la mort »<sup>17</sup>, Derrida voit dans cette impossibilité la possibilité même d'un pardon digne de ce nom. S'il y a de l'impardonnable – écrit Derrida –, ce n'est pas parce que celui-ci échappe au pardon, mais c'est parce qu'il constitue plutôt l'objet même du pardon. L'impardonnable est selon Derrida « la seule chose à pardonner »<sup>18</sup>. Le pardon doit être ainsi pensé comme une aporie : « le pardon, s'il y en a, ne doit et ne peut pardonner que l'impardonnable, l'inexpiable – et donc faire

---

<sup>16</sup> Paul-Claude Racamier, *Le génie des origines. Psychanalyse et psychoses* (Paris : Payot, 1992).

<sup>17</sup> Cf. Vladimir Jankélévitch, *L'Imprescriptible. Pardonner? Dans l'honneur et la dignité*, Paris, Seuil, 1996.

<sup>18</sup> Jacques Derrida, « Le siècle et le pardon », in *Le Monde des Débats* (Décembre 1999), 3 : <https://www.ufmg.br/derrida/wp-content/uploads/downloads/2010/05/Derrida-Jacques-Le-Siecle-Et-Le-Pardon.pdf>

l'impossible »<sup>19</sup>. « Il ne peut être possible qu'à faire l'impossible »<sup>20</sup>. Être juste avec Ionesco, de ce point de vue, signifie aussi lui reconnaître le « statut » de victime de l'esprit totalitaire de son pays, chose qui lui donne son style, son langage et le fait reconnaître, sans aucune hésitation, comme le plus grand innovateur du théâtre français des années cinquante, avec Samuel Beckett.

## BIBLIOGRAPHIE

- Derrida, Jacques. « Le siècle et le pardon ». *Le Monde des Débats*, Décembre 1999, <https://www.ufmg.br/derrida/wp-content/uploads/downloads/2010/05/Derrida-Jacques-Le-Siecle-Et-Le-Pardon.pdf>
- Derrida, Jacques. *Pardonner : l'impardonnable et l'imprescriptible*. Paris : L'Herne, 2005.
- Freud, Sigmund. *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Paris : Payot, 1973.
- Ghita, Bogdan. *Eugène Ionesco un chemin entre deux langues, deux littératures*. Paris : L'Harmattan, 2011.
- Ionesco, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard, 1962.
- Ionesco, Eugène. *Présent passé, Passé présent*. Paris : Mercure de France, 1968.
- Ionesco, Eugène. *La Cantatrice chauve*. In *Théâtre complet*, éd. par E. Jacquart. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991.
- Ionescu, Eugen. « Lettre à Petru Comarnescu du 7 janvier 1946 ». *România literară*, n° 13, 8-14 avril 1993.
- Ionescu, Eugen. *Scrisori către Tudor Vianu, II, 1936-1949*, ediție îngrijită de Maria Alexandrescu Vianu și Vlad Alexandrescu, note de Vlad Alexandrescu. Bucarest : Éditions Minerva, 1994.
- Jankélévitch, Vladimir. *L'Imprescriptible. Pardonner ? Dans l'honneur et la dignité*. Paris : Seuil, 1996.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. Paris : Seuil, 1966.
- Laplanche, Jean et Jean-Bertrand Pontalis. *Enciclopedia della psicanalisi*. Roma-Bari: Laterza, 1990.
- Racamier, Paul-Claude. *Le génie des origines. Psychanalyse et psychoses*. Paris : Payot, 1992.

---

<sup>19</sup> Jacques Derrida, *Pardonner : l'impardonnable et l'imprescriptible* (Paris : L'Herne, 2005), 32.

<sup>20</sup> Jacques Derrida, « Le siècle et le pardon », 3.

Rotiroti, Giovanni. *La Comunità senza destino. Ionesco, Eliade, Cioran all'ombra di Criterion*. Florence : Alefbet, 2007.

Rotiroti, Giovanni. « *La monstruosité de l'Autre : Ionesco et la Jeune génération* ». *Caietele Echinox*, vol. 37 (2019) : 240-251. Doi : 10.24193/cechinox.2019.37.18

Sophocle, *Cédipe roi*. Trad. du grec ancien par Jean Grosjean, Préface et dossier de Jean-Louis Backès, Notes et lexique de Raphaël Dreyfus, Notice sur *Cédipe roi* de Pasolini par Romain Berry. Paris : Gallimard, 2015.

*Giovanni Rotiroti* is Professor at Department of Literary, Linguistics and Comparative Studies, L'Orientale University of Naples. He is the author of the following books: *Il mito della Tracia, Dioniso, la poesia. Tra Nietzsche, Platone e Mallarmé. Saggi di estetica e di poetica sul neoclassicismo di Dan Botta (2000)*; *Dan Botta. Între poiesis și aisthesis (2001)*. *Il processo alla scrittura. Pratiche e teorie dell'ascolto intorno all'esperienza poetica della traduzione (2002)*; *Il demone della lucidità. Il «caso Cioran» tra psicanalisi e filosofia (2005)*; *La comunità senza destino. Ionesco, Eliade, Cioran all'ombra di Criterion (2008)*; *Odontotyranos. Ionesco e il fantasma del Rinoceronte (2009)*; *Il piacere di leggere Urmuz. Indagini psicanalitiche sui fantasmi letterari delle Pagine bizzarre (2010)*; *Il segreto interdetto. Eliade, Cioran e Ionesco sulla scena comunitaria dell'esilio (2011)*; *Il mistero dell'incontro (2012)*; *Dezvrăjirea lui Cioran (2016)*; *La passione del Reale. Emil Cioran, Gherasim Luca, Paul Celan e l'evento rivoluzionario dell'amore (2016)*; *Chipul Meduzei (2017)*; *Elogio della traduzione impossibile. Studi romeni di cultura letteraria, linguistica e comparata (2017)*.