

*Les Inquiétudes du destin dans le monde de Caragiale :
pour une poétique de la mise en scène*

Alexa VISARION¹

Abstract: This paper approaches the work of the great Romanian playwright and prose writer I. L. Caragiale from a personal perspective. The author focuses on the concept of destiny and the ambiguities of this concept in Caragiale's thought. The ambiguity of destiny, always defined between the comic and the tragic, between the sublime and the grotesque, is investigated here, showing that Caragiale had an extraordinary philosophical openness, which he translated into situations and characters. Some emblematic human figures, situations and lines from Caragiale's work are briefly analysed and the modernity and prophetic nature of his political thought are also treated. All these aspects were elements that stimulated the author's practical interest in staging or making films inspired by Caragiale's work. Caragiale profoundly shaped the author's conception of the actor's art and the role of theatre direction: this is the conclusion of the present paper.

Keywords: Caragiale, destiny, characters, philosophy, politics, actor's art, stage and film directing.

La confession publique, plus ou moins cryptée, par le biais d'une œuvre, de mouvements affectifs intimes, de pensées, d'aspirations, d'émotions, de sentiments, est un acte de communication unilatéral, une révélation consciente et assumée de conceptions sur le monde et la vie, proche d'une confession tacite. Ce type de communication, à travers une œuvre d'art, se prolonge dans le cas de la performance théâtrale, amplifiant de manière exponentielle,

¹. "George Enescu" National University of Arts, Iași. visarionvalexa@gmail.com

à chaque répétition de l'acte artistique, la multiplicité des significations, permettant ainsi une ouverture de type universel, une potentialisation des symboles, des significations.

Cela s'est produit constamment dans l'œuvre de Caragiale. Traduite et retraduite sans cesse dans de nouvelles versions scéniques, retournée de tous côtés par les critiques littéraires, les critiques dramatiques, les metteurs en scène et les acteurs, par les simples lecteurs qui ont vu chacun leur propre Caragiale, démolie pour être reconstruite sur de nouvelles bases, sa création permet encore des interprétations, des analyses, des compréhensions différentes, des associations avec d'autres grands esprits ou des créations universelles, ce qui lui donne un statut emblématique, faisant entrer son auteur dans le panthéon des grands créateurs.

La proposition du classicisme comme avant-garde est justifiée par des arguments fondés sur l'évolution sinueuse des arts, sur la découverte que les vrais créateurs, tout en renouvelant les formes artistiques, s'en tiennent à des archétypes immuables. L'art intègre la forme d'une pensée, mais quel que soit le point de départ, on finit par arriver à la condition humaine tant discutée, qui relève fondamentalement d'une seule grande représentation, celle de la dissipation. L'apparence se déchire, la construction se détruit, et dans le théâtre du monde demeure le Logos perpétué par l'être qui l'habite temporairement.

Le dialogue des idées se justifie par leur affinité essentielle avec le « mot ». Personnage du monde qui parle du monde, le créateur est en dialogue constant avec l'intérieur fragile, avec le destin inconnu, avec le monde « qui tourne et s'érode », acceptant et se rebellant. Sa révolte et sa résignation enveloppent et révèlent des obsessions ou des abattements fébriles de la pensée.

Le grand critique Tudor Vianu, dans son ouvrage *Arta prozatorilor români* [*L'Art des prosateurs roumains*], commente, avec des nuances suggestives, l'essai de Caragiale intitulé « Câteva păreri » [« Quelques opinions »] (1896). Vianu considère que cet essai-là est un véritable « art poétique du grand écrivain » et insiste sur la distinction que Caragiale fait entre « style et manière »². Caragiale reprend cette distinction tout au long de son essai, puisqu'il y voit

². Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români* (Bucharest : Minerva, 1981), 109.

une opposition semblable à celle entre « l'organisme nécessaire de l'être vivant, et la structure délibérée de la chose artificielle »³.

La dissociation proposée se fonde sur un matériau artistique et vivant, Caragiale commentant, dans une perspective esthétique, deux types de discours dramatiques, celui de Victor Hugo et de Schiller, et celui de Shakespeare. Ces remarques visent à distinguer les styles « codifiés et appliqués » de ceux qui naissent du « corps vivant de l'œuvre » même, en montrant ce qu'il y a d'absolument individuel dans le phénomène du style, comme dans toute autre manifestation de la vie : l'unicité du style est le résultat de l'accord de deux rythmes, le rythme dans lequel le spectacle du monde se déroule pour notre âme et le rythme dans lequel, par la création artistique, notre âme répond au rythme du monde. L'essence du style est, pour Caragiale, le rythme, et celui-ci ne doit pas être altéré par un accompagnement aléatoire.

« On ne pense que par image. Si tu veux être philosophe, écris des romans. », disait Albert Camus, considérant que, comme l'artiste, le philosophe pense de manière imagée⁴. Cette activité de l'âme humaine, contenue dans « l'irritabilité » (la sensibilité artistique), donne au créateur le pouvoir de refléter le monde ; le créateur-penseur transforme le sujet connaissant en un reflet, « en goutte de rosée » de la connaissance, en miroir, de sorte que la multiplication de ce miroir tend à une élégante confirmation du principe d'individualité : « combien de gouttes de rosée entre le ciel et la terre, autant de miroirs mobiles et de cieux, de même, combien de personnes, autant d'âmes et de mondes »⁵.

En commentant ces remarques dans son essai sur *La Philosophie de Caragiale* [*Filosofia lui Caragiale*], Marta Petreu observait « une monadologie caragialienne spectaculaire et étonnamment belle, qui nous montre que le prosateur ne manquait pas de vision philosophique et de capacité théorique, mais seulement du langage éthique et conceptualisé que présuppose généralement la pensée théorique, la philosophie sectaire »⁶.

³. I. L. Caragiale, « Câteva păreri » [« Quelques opinions »], *Opere*, vol. III *Publicistică* (Bucharest : Univers Enciclopedic, Fundația Națională pentru Știință și Artă – Academia Română, 2010), 62. La traduction du roumain m'appartient.

⁴. Albert Camus, *Carnets I. Mai 1935-février 1942* (Paris : Gallimard, 1962), note de janvier 1936.

⁵. Caragiale, « Câteva păreri » [« Quelques opinions »], 69.

⁶. Marta Petreu, *Filosofia lui Caragiale* [*La Philosophie de Caragiale*], Deuxième édition, revue et augmentée (Iași : Polirom, 2012), 115.

Le commentaire de l'essai établit des liens élégants entre la monadologie de Leibniz et l'âme « goutte de rosée » dont parle Caragiale, qui, comme la monade vivante de Leibniz, est intérieurement infinie. L'univers est représenté dans l'âme, et les miroirs, gouttes de rosée mouvantes qui reflètent toutes l'infinité de l'univers, organisent de manière impressionnante et convaincante la pensée théorique du dramaturge dans un dialogue incandescent de connaissance et de vérité, en tant que chance de la révélation dans la multiplication.

L'exégèse exclut la connaissance de Caragiale de la pensée de Leibniz, mais elle relie l'image porteuse d'idées de l'âme-miroir à une monographie de C. Rădulescu-Motru sur Nietzsche, écrite spécifiquement pour Caragiale. Parmi les citations de Nietzsche, traduites et commentées par Rădulescu-Motru, il y en a aussi de *La science joyeuse* et de *Par-delà bien et mal*, dans lesquelles apparaît l'image de la conscience-miroir : « L'homme objectif est en effet un miroir ; habitué à s'assujettir à tout ce qu'il faut connaître, sans autre désir que celui que donne la connaissance, le "reflet" – il attend qu'il se passe quelque chose, alors il s'étend doucement, afin que les plus légers indices et le frôlement des êtres surnaturels ne se perdent pas en glissant à la surface de sa peau. »⁷

La connaissance de cette démonstration métaphysique est plus qu'acceptable en tant que fil conducteur, et sa transformation en commentaire permet d'aborder la préoccupation du dramaturge pour Schopenhauer, en particulier à travers l'œuvre *Le monde comme volonté et représentation*.

Pour Kierkegaard, l'humour est une limite de l'intériorité et implique la conscience du péché, c'est pourquoi l'humoriste parle rarement d'un péché particulier, il ne fait que saisir l'ensemble. Une fois parvenu sur l'échelle de la foi, l'homme se rend compte que ses efforts pour atteindre la transcendance sont vains : le rire étouffe les pleurs, l'humour devient la conscience du sérieux et sa rétraction par le rire.

L'association de l'humour et du tragique est courante dans la pensée littéraire et philosophique : dans *Hamlet*, l'humour peut devenir diffus au point d'être impénétrable, comme une empreinte de l'anormal, du morbide

7. Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal. Prélude d'une philosophie de l'avenir, Œuvres complètes. Tome X*. Traduction par Henri Albert (Paris : Mercure de France, 1913), 207.

et du tragique qui domine la pièce. Pour Jean Starobinski, fin analyste des maux de l'âme, *Janus bifrons* devient un emblème du travail artistique et de la condition de l'artiste qui, si l'on en croit Baudelaire à la suite de tant d'autres, est un « clown tragique », un « bouffon martyr », qui trouve parfois son salut dans l'ironie mordante⁸. Si pour le romantique Hoffmann l'ironie est une guérison, pour Kierkegaard elle n'est qu'un aspect de la même maladie, du même univers spirituel. Le remède de la « vision inversée », c'est-à-dire le saut, s'appliquera à l'un et à l'autre, car il faut être passé par l'ironie pour se libérer du grave mensonge ; il faudra ensuite dépasser l'ironie elle-même, l'acte existentiel du repentir étant remplacé par l'acte intellectuel de dénégation, pour s'installer dans l'humour et dans un sérieux supérieur, de grande altitude réflexive.

L'homme qui devient un personnage est projeté dans un destin artistique et assume le rôle de médiateur entre la vie et l'art, entre l'idée et la forme. « *Je sens énormément et je vois monstrueusement* », la phrase la plus citée de Caragiale, traduit l'impulsion créatrice provoquée par le jeu des impressions fixées sur la rétine... Paul Zarifopol a affirmé que : « ces mots ne sont pas une formule de circonstance, mais résument un tempérament et précisent une méthode artistique. En général, cet homme ressentait énormément ; son appareil psychique était toujours prêt à l'interprétation excessive. Toute sa production témoigne de cette envie. Dans la gravité ou dans le ridicule, ses constructions portent la marque d'une violence fondamentale. Chacun de ses personnages est un excès, chaque situation une culmination. Les manies verbales des personnages ne sont qu'une des particularités typiques de son système naturel. Ainsi disposé et dirigé tout particulièrement vers le comique, son talent a été consacré inévitablement à la caricature. »⁹ L'abîme, l'agonie, le cri trouvent parfois d'étranges miroirs dans la dégradation et la dérision, dans la caricature et la moquerie, l'être et le néant dialoguant jusqu'à la fin du monde.

⁸. Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (Genève : Editions d'Art Albert Skira, Paris : Flammarion, 1970), 81, 93.

⁹. Paul Zarifopol, *Pentru arta literară (Pour l'art littéraire)*, Edité par Al. Săndulescu (Bucharest : Minerva, 1971), 185.

Au début de l'époque moderne, le talent d'écrivain de Pascal a permis d'élucider des systèmes de pensée dispersés, alliant la littérature à la philosophie. Il les utilise comme des armes contre l'esprit cartésien, également moderne dans son essence. En comparant l'« esprit de géométrie » à l'« esprit de finesse », Pascal montre que tous les objets sont capables d'un traitement géométrique, mais que seul ce dernier peut caractériser la subtilité et la diversité de la nature humaine. L'énigme de l'être humain ne peut être que contradiction et manque d'homogénéité, de sorte qu'aucune pensée rationnelle ne peut expliquer cette irrationalité de l'être.

L'âme de l'être humain peut ainsi être pensée comme un minuscule miroir sphérique qui a conscience de l'absurdité de sa propre profondeur – à l'extérieur et à l'intérieur, ou encore, le grand infini et, à l'intérieur et au-delà, le petit infini¹⁰. Le monde intérieur change en fonction du monde extérieur. L'infini humain est intangible, et les mouvements du monde ont leurs correspondants dans notre âme. Le sentiment d'angoisse, de désespoir, dû à la constatation de l'isolement de l'homme dans l'univers, ne peut être évité, et la réflexion de Pascal à cet égard est bouleversante d'évidence : « le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie »¹¹.

Dans ses ouvrages *Philosophie de l'art* et *Histoire de la littérature anglaise*, Taine introduit un type original de philosophie de la culture, le cercle de fer de la nécessité, du déterminisme, qui enferme notre vie physique et devient, sur le plan de la vie spirituelle, un « cercle magique » dans lequel les idées, les pensées et les inclinations de l'être humain, exprimées dans les œuvres d'art, deviennent une étude comme la « métamorphose d'un insecte »¹². Chaque penseur nous donne sa propre image de la nature humaine et les faits font pencher la balance vers la connaissance, même si leur interprétation est arbitraire. La volonté de puissance, l'instinct sexuel ou l'instinct économique deviennent, l'un après l'autre, des concurrents pour la suprématie dans

¹⁰. Sylvain Portier, *Le Miroir, objet philosophique*, <https://iphilo.fr/2021/01/04/le-miroir-objet-philosophique-sylvain-portier/> (consulté en juin 2022).

¹¹. Blaise Pascal, *Pensées et Opuscules*, Publiés avec une introduction, des notices, des notes et deux fac-similés du manuscrit des *Pensées* par Léon Brunschvicg, Cinquième édition revue (Paris : Hachette, 1909), 428.

¹². Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art. Voyage en Italie. Essais de critique et d'histoire* Textes réunis et présentés par Jean-François Revel (Paris : Hermann, 1964).

l'explication de la vie humaine. Le centre d'intérêt intellectuel se perd vers la périphérie, le problème humain étant disputé entre les domaines précités, de sorte qu'en fin de compte le tempérament de tel ou tel penseur-écrivain joue le rôle décisif dans l'évaluation de la vie humaine.

Cet élan histrionique, déguisé et participatif, expression d'un caractère tordu et tortueux, du oui et du non qui accumulent les tensions, exprime une peur mais aussi une prostration, fût-elle auto-ironisée, devant un mystérieux transcendant qui peut être exprimé métonymiquement par le *rocher sisyphéen*, expression de grandeur mais aussi de résignation. L'univers de Caragiale atteint cet au-delà, parce qu'il produit de la compréhension – non pas une compréhension de quelque chose de connu, et non pas une compréhension qui peut ensuite être enseignée plus loin. Elle ne peut même pas être exprimée. L'expression est l'acte artistique lui-même. Et ceci, par son identité propre, ne peut être expliqué. On ne peut pas expliquer pourquoi la torture de Leiba Zibal est révélatrice. On pourrait à la rigueur essayer de la décortiquer et de l'expliquer psychologiquement, mais les significations plurielles ne passeront pas. On ne parviendrait qu'à les faire naître.

L'auto-ironie est aussi présente dans *O făclie de Paști* [Un Flambeau de Pâques], dans *Inspețiune* [Inspection], dans *D'ale carnavalului* [Au temps du carnaval], dans *Două loturi* [Deux billets de loterie] ou dans *Conu' Leonida față cu reacțiunea* [Maître Léonidas face à la réaction]... C'est de l'auto-ironie parce que celui qui interprète – l'écrivain, le lecteur, l'acteur – assume Leiba Zibal, l'oncle Anghelache, Pampon, Mița ou Crăcănel, Cănuță ou Lefter Popescu. Il ne s'identifie pas à eux, ce serait la voie d'une sentimentalité explicite ou du mélodrame. Les personnages sont assumés, ils sont dans le feu de l'action.

Caragiale écrit comme s'il prophétisait, il a l'équivoque d'un oracle. Ce qui arrive à Leiba Zibal parle effectivement d'horreur, de délire, mais de la même manière que le ferait une scène où l'on pose une punaise de lit sur l'épaule d'un homme, qui se met à hurler et à se débattre, et qui, lorsqu'il l'enlève, la piétine, en sueur et bavant, et la cogne et la cogne et la cogne jusqu'à ce qu'il se fatigue. Il y a quelque chose de drôle à propos de cela, tout comme il y a quelque chose de tragique. Si l'étincelle est transmise, si elle allume une lumière inattendue quelque part, c'est à la fois comique et tragique. Caragiale allume ces petites lumières, et c'est pourquoi son univers, bien que construit sur le modèle de la farce, est largement tragique.

Dans l'univers de Caragiale, toutes les situations sont des drames sans répercussion. Il n'y a pas de support pour de véritables enjeux, et à cause de cela les personnages de ce monde élèvent les enjeux de leur existence à des dimensions astronomiques. Rien ne se passe jamais vraiment dans le destin abject de ses personnages. Et c'est pourquoi tout le monde a envie d'action, de suspense. La vie serait trop ennuyeuse sans le scandale. Sans mélodrame, sans vaudeville, ce serait l'enfer sur terre. Ce serait juste tragique.

Qu'est-ce que *Conu' Leonida fațã cu reacțiunea* [Maître Léonidas face à la réaction], sinon un délire nocturne, une étude de ce que Caragiale appelait « *fandaxie* » et qui pourrait se traduire *grosso modo* par idée fixe ? Et qu'est-ce que Leiba Zibal sinon Maître Léonidas ? Un homme reste enfermé dans sa maison et combien de pensées ne se mettent-elles pas à courir dans sa tête la nuit ? Et donc il entre en hypochondrie et la « *fandaxie* » est terminée. Le pogrom frappe à la porte... Peut-être que si la Réaction frappait à la porte, quelque chose pourrait se produire. Du moins s'il y avait une réaction ou un ennemi présent. Mais ce n'est qu'une mystification d'une imagination trop vive et prête à s'allumer de rien. Dans l'univers de Caragiale, les fusillades ne sont rien d'autre que l'amusement stupide du peuple, éternellement en état de liesse et d'ivresse, qui, à cause de son ennui sans limites, fomenta la révolution, s'introduit dans un magasin juif ou va voter de temps en temps, avant qu'il ne soit trop tard, et Lui – le peuple – trop ivre. L'aubergiste Stavrache, délirant et obsessionnel, n'est-il pas encore un exemple de personnage tombé dans la « *fandaxie* » ? « Pensaistu que j'étais mort, mon frère ? » – est une phrase digne d'une tragédie grecque, mais... une phrase non dite que les gens s'imaginent adresser aux dieux invisibles tout le temps.

République, Réaction, Liberté, Démocratie, Révolution, Peuple Souverain, Progrès, Mon Pays – Roumanie (*larmes, applaudissements, huées*), ce sont les mots prophétiques qui soutiennent le destin des personnages de Caragiale, qui les répètent obsessionnellement, à chaque étape, partout. Les grandes vérités, les idéaux révolutionnaires sont morts, ils ont perdu depuis longtemps leur sens dans cette débâcle générale purement constitutionnelle, dans laquelle les « bonnes dames » vivent avec intensité l'adultère existentiel et la souffrance burlesque. L'existence des héros de Caragiale est l'énorme mystification de

l'existence. La nation est devenue un sujet brûlant sur l'agenda de n'importe qui, comme lors de l'inoubliable 11 février auquel personne ne veut échapper, lorsque le vacarme patriotique s'est prolongé tard dans la nuit.

Oui, la politique est une existence entachée, mais que ferait-on sans la politique, comment pourrait-on se leurrer soi-même ? Pour les héros de Caragiale, la politique est un espace vital monstrueux mais tentant, propice au mensonge. Mais ils y croient tous et veulent et pleurent... et donnent et se battent, et se battent... « Moi-aussi, je suis Roumain ! » – s'écrie le jeune étudiant en droit et publiciste Rică Venturiano : « Notre Dieu, c'est le peuple ! *Box populi, box Dei* », et enfin : « Soit vous mourez tous, soit nous nous échappons tous ». Tout est possible. Tout se falsifie, tout se dégrade. « On trahit en riant, on rit en trahissant... »

Peut-être est-ce parce que ceux qui représentent et imposent le gouvernement démocratique et qui maintiennent cette folie où l'envoyé du centre détient l'autorité sur tout et sur tous, avec son bilan révolutionnaire depuis '48 quand il se bat et se bat avec toute sa nation, et ça ne finit jamais, que les choses vont si mal. L'envoyé du centre n'est autre que le ridicule cafard Agamiță Dandanache, soutenu par l'équipe de campagne Trahanache, Cașavencu, Zoe : on le choisit pour représenter le peuple, et ainsi certifier, défaire et refaire continuellement la terrible crise dans laquelle nous vivons la plénitude du Grand Rien. Et pourtant, pourquoi Agamiță Dandanache gagne-t-il les élections ? Parce que nous sommes toujours dans une crise existentielle aiguë des valeurs, dans le triomphe grotesque de la mystification !

Caragiale assume un masque après l'autre pour exprimer son désir « de scandaliser et de réprimander ainsi la société », mais c'est surtout lui qui, comme le coquin de l'anecdote allégorique, met en lumière, avec une inspiration et un humour augustes, le fameux « nez » de l'effrayant mentor, afin de permettre au peuple de s'amuser et à l'âme de se délecter. Si les fous de Shakespeare deviennent d'éternels messagers de la sagesse suprême, l'énigmatique Ion de la *Năpasta* [*Le Malheur*] de Caragiale donne voix de la manière la plus troublante à ce sens du mystère cosmique que le grand écrivain s'est systématiquement interdit à lui-même, en son propre nom.

L'imagination, le côté trompeur de l'homme et le malheur béni de l'artiste, ces maîtres de l'erreur et du mensonge, sont d'autant plus trompeurs qu'ils ne le sont pas toujours, car ils seraient des maîtres infaillibles du vrai,

s'ils n'étaient pas des maîtres absolus du faux. Et, cependant, chez Caragiale demeurent constantes une quête du vrai à travers les plus terribles mystifications et une interrogation permanente sur l'éthique à travers les échecs moraux les plus retentissants et les plus comiques.

Eugène Ionesco (1909-1994), grand dramaturge d'origine roumaine, a été très passionné par Caragiale dont il a adapté une « esquisse » intitulée *Căldură mare*, sous le titre français *Grosse chaleur*. Ionesco a donné, dans son essai *Littérature roumaine*, où se trouve en annexe l'esquisse déjà mentionnée, ce qui est peut-être une des meilleures caractérisations synthétiques de l'œuvre de Caragiale, dans laquelle on peut retrouver aussi une conception du « destin » semblable à celle que j'ai essayé de développer dans le présent article. Quelques citations relativement étendues parleront d'elles-mêmes :

I. L. Caragiale, lui, ne fut, apparemment, que l'observateur des mœurs et des caractères des gens de son pays, son attitude étant, comme celle de tout observateur, celle d'un homme en dehors du milieu qu'il a observé, et qu'il nous a rendu, attitude essentiellement critique, sans sympathie, ironique, dure, sévère. [...] Les personnages de ses pièces et de ses contes, ce sont les petits bourgeois stupides, fous de politique, représentants de la classe ascendante dans une société démocratisée, selon le modèle occidental [...]. L'univers de Caragiale est l'enfer de l'imbécillité. L'humanité y apparaît sous-humaine, l'existence du monde semble injustifiée. Et tout ceci dans une langue d'une efficacité parfaite faisant corps avec le contenu, étant le contenu lui-même : le parler de ses personnages les reflète exactement, c'est une langue désarticulée, détériorée comme leurs caractères, comme le monde social dans lequel ils vivent, un langage volontairement confus et chaotique, le langage des journaux du temps où toutes les grandes notions s'embrouillent, se confondent effroyablement. [...] La critique de Caragiale n'est pas celle de telle ou telle société. En réalité, c'est la critique anarchiste, désespérée, de toute société humaine possible.¹³

¹³. Eugène Ionesco, *Littérature roumaine* (Paris : Fata Morgana, 1998), 38-40 (jugements critiques), 61-68 (l'esquisse *Grosse chaleur*).

En tant que metteur en scène de théâtre et que réalisateur de cinéma, j'ai toujours été « tenté » par Caragiale. La compréhension intellectuelle, théorique et philologique de ses œuvres, esquissée dans ses grandes lignes dans les paragraphes précédents, s'est doublée d'un désir d'approcher Caragiale à travers une vision plus pratique, plus appliquée : lumières, sons, espaces, meubles, tissus, interactions des personnages devenus vivants. Toutes les subtilités de l'écriture, les complexités et les inquiétudes que je lisais dans ses personnages, toute la force prophétique que je voyais dans son interprétation du politique, tout cela m'a sans cesse poussé vers lui et m'a déterminé à me confronter avec ses pièces de théâtre ou ses nouvelles. Sur les scènes de théâtre, à la télévision, à la radio, au cinéma, j'ai rêvé de Caragiale, depuis 1967. J'ai voyagé à travers le monde accompagné par lui, sur la scène du Théâtre d'Art de Moscou, à Reykjavik, Arezzo, Chişinău. Dans ma vie personnelle, Caragiale a joué un rôle de premier plan, à travers ma relation de 55 ans avec mon épouse Veronica. De nombreux détails des scénarios écrits, théâtraux ou filmiques, sont venus de sa part et se sont matérialisés à la fois sur scène et sur l'écran. Je peux me confesser, à voix haute, publiquement, à travers Caragiale. C'est lui qui me donne la liberté de savoir vivre dans une inquiétude vitale. Mes peurs sont de la confiance dans l'assainissement de l'humain à travers la compréhension des interrogations que Caragiale nous lance avec autant de sagacité.

J'aime l'acteur : c'est impossible de ne pas le faire si l'on aime le théâtre. C'est lui qui est la vie. Vie inquiète, ardente de la richesse du sens. L'acteur, c'est de l'amour. De l'amour et rien de plus. À travers le talent performatif d'un grand acteur ou d'une grande actrice, la scène donne de l'imagination à l'existence, une grande puissance de réflexion, de la dignité et du courage. L'art de l'acteur est un art qui se suffit à lui-même, indépendant et singulier dans ses connexions histrioniques... Solaire et damné. Nietzsche parlait de l'identité en termes de destinée de cet art fidèle à soi-même. L'art de l'acteur est créativité *in progress*... L'acteur, celui qui est né par la bénédiction de la grâce, n'est pas forcément un interprète de caractères, il n'est pas une présence active dans le contexte scénique d'un spectacle, mais il est plutôt le vivant, fort et incitant, qui fait que rien d'essentiel ne puisse se perdre.

Les acteurs sont des favoris des dieux car faire rire ou pleurer les gens, les aider à se réjouir de compréhension et de sens, les faire aimer et penser, c'est sans aucun doute une vocation privilégiée, semblable à la sainteté. Fellini (dont l'univers humain a beaucoup de points communs avec celui de Caragiale) considérait les acteurs comiques des bienfaiteurs de l'humanité. Donner l'insouciance, l'amusement, un bon état psychique, illuminer l'âme, provoquer et entretenir une communion par le rire et par les pleurs, c'est peut-être le métier le plus miraculeux qui soit.

L'art d'un grand acteur ou d'une grande actrice ennoblit toujours l'attente, met le cachet de l'unicité Être-Jeu sur toute action. Ce cachet s'éprouve à travers les pores et la respiration, par les battements du cœur, dans la fantaisie dilatée de la lucidité. L'acteur joue son être. Il joue et explore l'intérieur de l'être. Il joue et crée une trinité – lui-même, le personnage et la création – une mission, un but qui accomplit à la fois le texte, la scène, le spectacle et le public.

Cet acteur nous convie à la lutte fascinante entre lui et le personnage. Les acteurs de grande envergure sont ceux qui ont plusieurs personnages dans leur structure psychique et corporelle. Eux, ceux dont parle Caragiale, ne sont pas les esclaves vendus à plusieurs rôles. Ils ne corrompent pas leur talent pour plaire aux personnages. Le personnage vient vers l'acteur qui jouit d'un ample espace de réception et de transfiguration expressive en soi-même. Les grands acteurs atteignent la hauteur du personnage et peuvent même la dépasser. Ils vont plus loin que c'est dit dans le texte. Ces acteurs donnent naissance au spectacle inconnu, incitant et surprenant du personnage, dans le spectacle qui se développe de manière séquentielle par des images spectaculaires.

L'art de Caragiale est dans le mot, parmi les mots, au-delà des mots et, de cette manière, sa création s'enferme ou se repose en elle-même comme pourrait le dire Heidegger. Caragiale a été celui qui a donné naissance à des sens dans le discours, avec l'énergie des mots ou bien dans l'écho de leur silence. Le cri de cette osmose contient le fondement de flammes inconnues qui rend l'habituel miraculeux. L'œuvre de Caragiale est combattante à travers la nature poétique de ses arguments et résiste au temps qui mystifie la force de la nostalgie et à la fascination de la quête de la vérité. C'est

l'inclusion destinale dans les signes qui font irruption et apportent des énergies spirituelles renforçant la vitalité de l'art. Toujours attentif au détail à travers la pensée, Caragiale, par la magie du mot, hausse la compréhension au rang pluriel des sens.

Le metteur en scène, quand il est touché et marqué par la magie d'une compréhension, transfigure des significations, et guide les images (provocatrices dans leur incandescence visuelle-réflexive) vers l'altitude du sens, où elles ont la possibilité de se constituer, à un moment donné, en une poétique de la mise en scène. Lui, le metteur en scène, recherche l'identité du spectacle et, dans cette initiation, bâtit la structure rigoureuse d'une vision, le concept de l'ensemble. Si moi j'ai réussi à achever une telle poétique de la mise en scène, je le dois en bonne mesure à Caragiale et aux inquiétudes du destin que je lis dans son monde...

RÉFÉRENCES

- Camus, Albert. *Carnets I. Mai 1935-février 1942*. Paris : Gallimard, 1962.
- Caragiale, I. L. *Opere*, vol. III *Publicistică*. Bucharest : Univers Enciclopedic, Fundația Națională pentru Știință și Artă – Academia Română, 2010.
- Ionesco, Eugène. *Littérature roumaine*. Paris : Fata Morgana, 1998.
- Nietzsche, Friedrich. *Par-delà le bien et le mal. Prélude Prélude d'une philosophie de l'avenir, Œuvres complètes. Tome X*. Traduction par Henri Albert. Paris : Mercure de France, 1913.
- Pascal, Blaise. *Pensées et Opuscules*. Publiés avec une introduction, des notices, des notes et deux fac-similés du manuscrit des *Pensées* par Léon Brunschvicg, Cinquième édition revue. Paris : Hachette, 1909.
- Petreu, Marta. *Filosofia lui Caragiale [La Philosophie de Caragiale]*. Deuxième édition, revue et augmentée. Iași : Polirom, 2012.
- Portier, Sylvain. *Le Miroir, objet philosophique*, <https://iphilo.fr/2021/01/04/le-miroir-objet-philosophique-sylvain-portier/>
- Starobinski, Jean. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Genève : Editions d'Art Albert Skira, Paris : Flammarion, 1970.
- Taine, Hippolyte. *Philosophie de l'art. Voyage en Italie. Essais de critique et d'histoire. Textes réunis et présentés par Jean-François Revel*. Paris : Hermann, 1964.

ALEXA VISARION

Vianu, Tudor. *Arta prozatorilor români* [L'Art des prosateurs roumains]. Bucharest : Minerva, 1981.

Zarifopol, Paul. *Pentru arta literară* [Pour l'art littéraire]. Edité par Al. Săndulescu. Bucharest : Minerva, 1971.

ALEXA VISARION is one of the most important Romanian theatre and film directors and screenwriters. Alexa Visarion has staged over 100 theatre performances and directed 7 feature films, for which he was also a screenwriter: Înainte de tăcere (Before Silence), Înghițitorul de săbii (Sword Swallower), Năpasta (Catastrophe), Punct și de la capăt (Point and End), Vinovatul (Guilty), Luna verde (Green Moon), Ana. In 1984 he was awarded a Fulbright Grant, through which he went to the USA to study and research theatre at the universities of California, Dallas and Milwaukee. For a year, he was a Professor at the University of Texas at Dallas. Between 1986 and 1988, Alexa Visarion received a second Fulbright grant, this time in film, teaching at universities in Los Angeles, New York and Boston. He also published numerous papers and some seminal books on theatre and theatre directing. Currently, he is a Professor at "George Enescu" University of Arts in Iași, Romania.