Eugène Ionesco entre deux pays

Eugene Ionesco between two countries

Cécile Vilvandre de Sousa
Universidad de Castilla-La Mancha, España

Abstract :

Ionesco is deeply marked by his double culture, French and Romanian, the result of a childhood spent time and again in one and then the other of the two countries. The man is looking for a nationality and, above all, for a language. Certainly he had to learn, again and again, during his youth, the Romanian and the French language as he was moving into one or the other of these two countries. During his adolescence, he will appropriate the language of the place where his family's life circumstances led him. Once definitively settled in France, he will remain a great admirer of certain Romanian writers, philosophers and poets.

His being elected as part of the French Academy in 1970 marks his spectacular integration into the French national culture. However, this change of nationality left traces in the playwriter's spirit, as he cannot forget that he was born and he lived a long time in Romania. His last two plays render his double geographical roots, through a constant interrogation on the places.

Key words: French culture, Romanian culture, nationality, language, roots, metaphysical theatre.

La période roumaine de Ionesco

Dans les ouvrages critiques consultés, à savoir les hommages rendus à Ionesco, il est surprenant qu'il soit considéré comme un écrivain français et que ses racines roumaines n'aient pas été suffisamment prises en compte au moment d'observer l'artiste et son œuvre. Si les livres consacrés au théâtre de Ionesco se comptent par dizaines et les articles par centaines, la « période roumaine » reste peu connue. À notre connaissance, la première étude sur la carrière roumaine d'Eugène Ionesco est celle de Mr. Gelu Ionescu (qui n'a aucun lien de parenté avec son illustre homonyme), une thèse de doctorat soutenue en 1974 à l'Université de Bucarest et publiée en 1989 à Heidelberg : *Les débuts littéraires roumains d'Eugène Ionesco (1926-1940).* Contribution intéressante pour un dépouillement sérieux de la presse de Ionesco comme un échec, au mieux comme un chapitre introductif à sa carrière française. Depuis, deux autres ouvrages publiés tous les deux en 1993 ont retenu notre attention. Il s'agit de *La jeunesse littéraire d'Eugène Ionesco* d'Ecaterina Cleynen-Serghiev, publié aux Presses Universitaires de France en 1993 et de *Ionescu avant Ionesco. Portrait de l'artiste en jeune homme.* (Berne, 1993), d'Alexandra Hamdan. Suivant l'étude d'Ecaterina Cleynen-Serghiev, entre 1926 et 1938, la signature d'Eugen Ionescu est constamment présenté dans les périodiques littéraires roumains : *Azi (Aujourd'hui), Axa (L'Axe), Bilete de Papagal (Billets du perroquet), Critica, Discobolul, Excelsior, Facla (Le Fambleau), Familia, Fapta (L'Action), Floarea de Foc (La Fleur de feu), Ideea Românească ; Meridian, Reporter, România Literară, Universul Literar, Viața Literară (La vie littéraire), Vremea (Le Temps), Zodiac* et quelques autres. Il y a des poèmes, des articles de critique littéraire, des chroniques dramatiques, des comptes rendus d'exposition d'art, des reportages et des interviews.

Le premier livre publié par Eugène Ionesco fut un volume de vers. C'était en 1931, l'auteur avait vingt-deux ans. Le volume s'intitulait *Elegii pentru ființe mici* (Élégies pour des êtres minuscules). L'écho produit par la parution du volume n'a pas été très grand, il ne peut en aucun cas être comparé à celui que suscitera l'explosif *Nu* en 1934. *Non* est un ouvrage de critique. Dans une première partie, Ionesco attaque violemment trois gloires reconnues de la littérature roumaine : le poète Tudor Arghezi, le poète Ion Barbu et le romancier Camil Petrescu. En fait, plus qu'à eux, il s'en prend aux critiques qui les ont encensés. Ces essais critiques alternent avec des passages où l'on reconnaît les grands thèmes de Ionesco : des réflexions sur la vanité du métier de critique et surtout sur la peur de la mort, leitmotiv le plus essentiel de toute l'œuvre de Ionesco. La seconde

BDD-A20476 © 2009 Valahia University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:44 UTC)

partie est une suite d'essais sur la critique. Ionesco essaie d'y démontrer la vanité de la critique, et même son impossibilité, et aussi l'impossibilité et l'absurdité de l'art. Il s'amuse, par exemple, à écrire un éloge dithyrambique puis en éreintement de *La Nuit bengali* de Mircea Eliade.

L'auteur s'est expliqué à maintes reprises sur le ton adopté dans *Nu.* Il révèle que le ton de scandale était sciemment employé dans ses études sur Arghezi et Barbu. Quand il a commencé à écrire son étude véhémente sur Arghezi, les poèmes de celui-ci ont de nouveau paru incomparablement beaux. Mais on ne plus rien faire, il avait écrit la moitié de l'essai. Ionesco avoue qu'au moment où il écrit le compte rendu d'un livre, il croit véritablement à ce qu'il affirme. Immédiatement après, toutefois, il a l'impression soudaine et nette qu'il s'est trompé. « Pour concilier les deux pôles de mon esprit critique, je ne vois qu'une seule possibilité : celle d'écrire deux comptes rendus qui se contredisent, qui développent deux points de vue opposés. […] Je suis même triste qu'il n'existe que deux points de vue parfaitement opposés et que personne ne puisse apporter un remède à cette pauvreté de l'intelligence humaine qui arrive à peine à être seulement double. »

Les pages de jeunesse de Ionesco sont parsemées de traits d'humour à la manière d'Urmuz et de Jarry que l'on retrouvera plus tard dans ses pièces. « Là où il pratique le monologue parodique ou bien l'humour nourri de détails piquants du monde des écrivains, Ionescu est une sorte de Gavroche des coulisses littéraires, un amuseur dont on n'apprécie pas assez les qualités » écrivait Şerban Cioculescu dans un compte-rendu de *Nu.*

Entre 1938 et 1942, Ionesco écrit sa première pièce de théâtre en roumain dont le titre lui est suggéré par le nom des manuels « Assimil » *Englezeşte fără profesor* (l'Anglais sans professeur) qui deviendra la célèbre *Cantatrice chauve*.

Ce parcours rapide à travers sa carrière littéraire roumaine prétend retracer l'intense activité littéraire à laquelle s'adonnait le jeune Ionesco. Il semble, cependant, avoir tiré un grand trait sur cette époque pour lui révolue. Il n'abandonnera pas pour autant ses racines roumaines par la grande admiration, par exemple, qu'il vouait à Caragiale.

« La littérature roumaine vous a-t-elle apporté quelque chose? » demande trente ans plus tard à Ionesco Claude Bonnefoy. La réponse n'est pas été catégoriquement négative, les noms d'Urmuz et de Caragiale sont prononcés.

Deux précurseurs célèbres : Caragiale et Urmuz

Les grandes chaleurs a été adapté par Ionesco, sans doute, en 1950, d'après *Căldură mare,* court texte dialogué de Ion Luca Caragiale. Dans ce texte on a affaire à un jeu sur la différence de l'identique sur le refus – ou l'incapacité – de préciser les modalités de l'énonciation, à savoir dans quel lieu on se trouve, quel est le nom de la personne qui parle et dont on parle. Jeu très proche des carambolages d'identités auxquels le même Ionesco se livre avec les Bobby Watson de la *Cantatrice chauve*, auxquels Vitrac se livrait déjà dans *Victor ou les enfants au pouvoir,* quand Ida Mortemart dédouble inexplicablement l'adresse et l'identité de son amie Émilie Paumelle. C'est à peu de choses près de ce qui se passe dans *Les grandes chaleurs* à propos de Monsieur Paul Dupont demeurant 11 bis, rue de la Sapience. En fait Ionesco traduit presque le texte de Caragiale. Il a modifié les indicateurs scénique liminaires pour leur donner un caractère plus scénique ; il a réduit le nombre des personnages et simplifié leur déplacement, il a francisé les noms (Dupont à la place de Popesco) ; le cocher a perdu le pittoresque de son parler car, chez Caragiale, il écorche le roumain, étant un Russe originaire du Delta du Danube.

Ce qui sépare Ionesco de Caragiale c'est la perspective. Les pièces de Caragiale se confondent avec le destin de la Roumanie à la fin du XIXe siècle. L'immoralité, les scandales politiques dans lesquels il a si souvent trouvé matière à satire son spécifiques d'un contexte historique donné et ne peuvent être généralisés comme situation, par exemple, à la France. En Roumanie, comme dans certains autres pays d'Europe centrale et orientale, la vie politique avait été lourdement oblitérée par les coutumes imposées par l'Empire ottoman ; d'ailleurs, les écrivains français se sont plus moqués de la bourgeoisie et de la société que des travers des mœurs politiques et du régime (voir Labiche, Courteline, Feydeau). Le théâtre de Ionesco se superpose sur une réalité

BDD-A20476 © 2009 Valahia University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:44 UTC)

infiniment plus large, qui appartient au monde moderne tout entier. Entre temps, la société de voisinage, dans laquelle tout le monde connaît tout le monde, a été remplacée par une société de masse, où l'individu ne s'adresse plus à un autre individu, mais à une fonction sociale, à un employé anonyme. Ionesco s'élève, donc, du particulier au général, est plus universel. Son théâtre est métaphysique, alors que celui de Caragiale était moral, dans la mesure où il souligne l'absurde de la condition humaine, en général, et non plus seulement l'absurde de la vie sociale et politique.

Et pourtant, les deux dramaturges ont en commun un certain air de famille, ils appartiennent à la famille de ceux qui aiment le théâtre de parodie, les bonnes farces, les apparences vaudevillesques, le guignol, le comique énorme, la caricature. Pour signaler le mal et la petitesse de l'homme et des femmes, les deux auteurs ont choisi, dans la plupart de cas, de ridiculiser ce qu'ils désapprouvent. « Dans un monde où tout n'est que dérision, bassesse – écrit Ionesco dans son *Portrait de Caragiale* - seul le comique pur, le plus impitoyable, peut se manifester. »

Caragiale et Ionesco appartiennent à la même famille de ceux qui abhorrent le conformisme et sont allergiques à la médiocrité. Ces deux grands observateurs des mœurs et des caractères n'ont pas manqué de s'intéresser à ce qui permet aux individus de se juger les uns les autres et qui leur sert de moyen de communication : le langage. Ils ont remarqué la banalité déprimante des propos, ceux qui ne parlent que parce qu'il faut bien dire quelque chose car, comme le dit si bien Caragiale, il est malséant et inhabituel de se taire quand on a rien à dire.

Dans *Une nuit orageuse* (1879), de Caragiale, Ipingescu, sous-commissaire de police, ponctue toutes les informations de son ami Maître Duimtraké, négociant en bois, capitaine de la garde civique, par «*Très juste !*». À son tour, Pristanda, le commissaire de police d'*Une lettre perdue* (1884), reprend comme un écho les adjectifs des phrases prononcées par le préfet Tipătescu (les réponses de Pristanda sont automatiques) :

> Tipătescu (*achevant de lire une phrase de journal*).-…: Honte à notre ville qui tremble devant un homme ! …Honte au gouvernement dénaturé qui abandonne un des plus beaux départements de la Roumanie aux griffes d'un vampire !... (*Indigné*) Moi, vampire, hein?...Grotesque !...
> Pristanda (*de même)*.-Franchement grotesque !...Pardon, excusez que je vous demande, m'sieu Fănică : un bampir …qu'est-ce c'est qu'un bampir ?
> Tipătescu.- C'est un …quelqu'un qui suce le sang du peuple…Je suce le sang du peuple, moi !...
> Pristanda.-Vous sucez le sang du peuple ?... Oh là-là !
> Tipătescu.- Misérable !
> Pristanda.- Franchement misérable !
> Tipătescu.- Dégoûtant !
> Pristanda.- Franchement dégoûtant !

Voici une conversation tirée de *Nouveau locataire* durant laquelle chacun des interlocuteurs ne fait que répéter ce que disent les autres :

> Le Monsieur.- Je préfère.
> Premier Déménageur.- C'est plus joli.
> Le Monsieur.- C'est plus joli. Plus sobre.
> Deuxième Déménageur.- C'est plus joli. Plus sobre.
> Le Monsieur.- Ah, oui, c'est plus joli, plus sobre.
> Premier Déménageur.- Ah, oui…
> Deuxième Déménageur.- Ah, oui…

Cette réflexions sur Caragiale peut s'appliquer aux deux écrivains : « Le parler des personnage les reflète exactement, c'est une langue désarticulée, détériorée, comme leurs caractères, … un langage volontairement confus et chaotique. » Les automatismes, les tics verbaux, les clichés, les lieux communs, Caragiale comme Ionesco (et c'est assez rare dans la littérature française !) les ont mis, avec des résultats savoureux, dans la bouche des hommes politiques.

BDD-A20476 © 2009 Valahia University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:44 UTC)

L'absurde quotidien des relations entre hommes et femmes, la non-communication, la banalisation de la personne jusqu'à la perte de l'identité, voilà ce que Caragiale et Ionesco ont observé avec déplaisir autour d'eux. Quand Ionesco écrit que « la critique de Caragiale n'est pas celle de telle ou telle société» mais «de toute société humaine possible », quand il affirme ridiculiser lui-même « la petite-bourgeoise universelle », ce ne sont pas là des paradoxes. Les bourgeois, dans l'acception des deux hommes de théâtre, sont ceux qui avilissent ce qui est beau et grand, qui font de la démocratie un jeu des ambitions personnelles, une farce, ceux à cause desquels l'humanisme débouche sur un monde régi par la terreur où l'on ne parvient plus à s'entendre. Pour Caragiale et Ionesco, « bourgeois » est synonyme de « laid et médiocre » et ce à toutes les époques. Ainsi, ils font leur le mot de Flaubert sur la bêtise : « J'appelle bourgeois quiconque pense bassement. »

En ce qui concerne l'influence de l'humour absurde d'Urmuz dans son œuvre, la question est réglée par Ionesco lui-même. À l'époque où il mettait la dernière main à *La Cantatrice chauve* ou, s'il avait déjà fait, était en train d'écrire *La Leçon* et *Jacques*, Ionesco écrit à un de ses compatriotes, peintre (fin 1949 ou début de 1950) : « Urmuz est certainement, je pense, votre précurseur … comme il est le mien (car moi aussi « j'urmuze » […]. » Il expose dans une autre lettre sa vision du mystérieux auteur : « Urmuz est, me semble-t-il, un des écrivains le plus cruels que j'ai jamais lus : il révèle le peu. »

En effet, l'esthétique du paradoxe, dont il est un des représentants, tend à regarder le monde d'un œil frais et audacieux. Les vrais artistes ont depuis toujours mis en discussion les valeurs ankylosées dans le plâtre de la consécration. L'attitude polémique est décelable à quelque époque de culture que ce soit, mais, dans le cas de littérature roumaine, c'est l'emprise extrême atteinte par l'esprit de rébellion qui a déterminé, après 1900, une rupture violente avec un certain passé. Entre avant-garde et expérimentalisme s'étend le territoire de poésie qui naît avec Rimbaud, Lautréamont et Whitman, une poésie d'exaspération créative, la frontière entre le modernisme, le futurisme, l'expressionnisme ou le surréalisme étant difficile à délimiter. Urmuz, Tristan Tzara, Ion Vinea, Geo Bogza, B. Fundoianu sont les représentants de ceux que l'on appelle « avant-garde historique », mouvement non-homogène synthétisée dans la formule d'intégrisme.

Identité des contraires et authenticité chez Ionesco

Les relations avec l'universel sont complexes et… paradoxales. Accumulant des influences externes (Marinetti, Breton, Apollinaire), il a donné l'impulsion, sur la même ligne, à l'avant-gardisme international. L'on remarque non seulement la présence de Tristan Tzara dans le groupe de Zürich qui est à l'origine du dadaïsme, mais aussi les contributions décisives pour l'art moderne de notre siècle dues à Constantin Brâncuşi, en sculpture, Victor Brauner, en peinture, Eugène Ionesco, en théâtre.

Dans l'ouvrage *Le sens du non-sens* (1983), Florentin Smarandache publie un « manifeste non-conformiste » où il divulgue les mécanisme du paradoxisme. Les contradictions excessives, les fortes antithèses, les expressions figurées interprétées au sens propre, les transformations sémantiques, les jeux de mots, les comparaisons contrariantes, les répétitions absurdes, la parodie de proverbes modèlent une véritable grammaire du *non / oui*. L'esthétique de ce *non / oui* est dans son essence l'emblème incontestable du paradoxisme. Par exemple, dans son étude sur « L'identité des contraires » - qui ouvre la seconde partie de *Nu*, Ionesco déclarait lui-même « Tout livre vous plaît si vous le voulez. Tout livre vous déplaît si vous le voulez. Je suis convaincu de l'inutilité de la critique littéraire. » Dans un accès de scepticisme, il proclame la vanité des choses littéraires et cite les paroles de Moréas sur son lit de mort : « Il n'y a ni classique, ni romantique, tout ça c'est des bêtises ! » Ionesco considère lui-même que le recours au cliché, au recette de métier, aux formules, met en danger l'authenticité. D'ailleurs, ce sont les auteurs français plus affectifs que cérébraux qui l'intéressent ; en effet, le jeune étudiant s'enthousiasme pour Alain Fournier, Gérard de Nerval et Proust. Dans son compte, rendu de *Chantier* et *Journal indien* de Mircea Eliade, il reproche au romancier d'avoir élagué par timidité et par pudeur son journal intime.

Ionesco a aussi tenu son journal depuis l'âge de 17 ans. Ce journal intime se transforme peu à peu en œuvre littéraire qui s'inscrit dans la tradition de Gide, de Du Bos, de Léautaud, de Julien

BDD-A20476 © 2009 Valahia University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:44 UTC)

Green. Comment Ionesco le conçoit-il ? Il s'est évertué à de nombreuses reprises à définir et à caractériser le genre. L'authenticité du journal ne l'exclut pas en tant que tel du champ de la littérature, domaine privilégié de la fiction. C'était d'ailleurs, une des prérogatives de ceux qui plaidaient pour un roman moderne : Gide en France, Camil Petrescu et Mircea Eliade en Roumanie préfèrent l'entrée de l'expérience directe dans la littérature à la « tricherie monumentale qui consiste à recréer la vie. » Bien mieux, selon Ionesco, le journal peut se révéler préférable à tout autre genre littéraire : « Le Journal est le genre littéraire originel, le genre type, alors que le roman, la tragédie, le poème, etc., ne sont que des altérations de journal pur. »

C'est avec une authenticité de journal intime qui Ionesco aborde ses deux ultimes pièces de théâtre, *L'Homme aux valises* et *Voyage chez les morts*.

L'Homme aux valises présente un personnage qui va effectuer une sorte de voyage initiatique dont le but, qu'il ne connaît pas vraiment lui-même, est de retrouver son passé. Le voyage, comme celui d'Ulysse et de nombreuses héros mythiques, comprend une descente aux enfers : l'enfer de l'inconscient mais aussi l'enfer totalitaire. Ce dernier évoque la situation politique du pays natal de Ionesco, qui connut tous les extrémismes.

Deux œuvres marquées par l'autobiographie de Ionesco : *L'Homme aux valises* et *Voyage chez les morts*

De *La Cantatrice chauve* à *Voyage chez les morts,* le théâtre de Ionesco a évolué en ajoutant au comique farcesque des premières pièces un matériel onirique et des questions métaphysiques qui plongent, les dernières, dans une inquiétante étrangeté. Ses deux dernières œuvres dramatiques sont largement marquées d'autobiographie comme si l'auteur, vieillissant, effrayé par la mort, voulait se replonger dans son passé, redécouvrir ses origines et sa famille. Ce retour en arrière s'effectue aussi à travers de journaux intimes comme *Présent passé Passé présent, Journal en miettes* ou *La Quête intermittente* dont se servira d'ailleurs fréquemment pour l'élaboration de *L'Homme aux valises* et *Voyage chez les morts.*

Ionesco est profondément marqué par sa double culture française et roumaine, fruit d'une enfance déchirée entre les deux pays. L'homme est à la recherche d'une nationalité est, surtout, d'une langue. Il devra, à plusieurs reprises dans sa jeunesse, faire l'apprentissage du roumain et du français au gré de ces différentes installations dans ces pays. Durant toute une période de son adolescence, il sera amené à faire sienne la langue du lieu où ses pérégrinations familiales l'ont conduit à vivre. Apres s'être définitivement fixé en France, il gardera une grande admiration pour certains écrivains, philosophes ou poètes roman.

Ses deux dernières pièces traduisent ce double enracinement géographique par une constante interrogation sur les lieux.

La scène X de *L'Homme aux valises* présente le Premier Homme, que l'on peut identifier au dramaturge lui-même, arrivant dans une ville qui doit être Bucarest. Cependant, le héros ne reconnaît pas tout à fait les lieux qui semblent être en reconstruction :

Premier Homme.- Comme c'est bizarre. On n'a pas tout à fait terminé de détruire la vieille ville, il y en a déjà une qui pousse derrière.

De même, dans la scène V de *Voyage chez les morts,* Jean, personnage en qui on peut reconnaître Ionesco, n'est pas sûr où il se trouve :

Jean.- Où sommes-nous donc ici, sommes-nous à Bucarest ? C'est ce qui me semble.

La mère.- Nous sommes effectivement à Bucarest.

Jean.- Il me semble que je connais cette maison.

Le souvenir que garde l'auteur de la capitale roumaine doit être assez vague pour que chaque allusion qu'il y fait soit empreinte de toutes ces approximations et hésitations. Il est vrai qu'il n'est jamais retourné dans son pays natal depuis son installation en France, comme le dit le Premier Homme dans la scène XI de *L'Homme aux valises* :

Premier Homme.- J'ai oublié. C'est-à-dire, je me souviens d'avoir décidé de ne plus jamais revenir dans ce pays.

BDD-A20476 © 2009 Valahia University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:44 UTC)

Le doute qui plane sur cette ville est sans doute dû à la décision qu'a prise Ionesco de ne plus la revoir. Il doit malgré tout garder en lui en désire de s'y sentir attaché, qui se manifeste par ces souvenirs, ces tentatives de reconstruction hésitantes.

Mais, si la géographie reste vague, Ionesco parvient tout fois à créer une émotion, une ambiance particulière dans l'évocation des lieux roumains. Ceux-ci sont en effet, plongés dans une atmosphère pesante, sombre, qui est la conséquence d'un éclairage particulier de la scène. Toute l'action durant laquelle le héros sera confronté aux difficultés de ce pays qui fut le sien, va se dérouler dans un climat obscur. Cette thématique lui permet d'accentuer l'impression de malaise qu'il ressent à l'évocation de la Roumanie : la période d'avant guerre marquée par la montée du fascisme que l'on retrouve à travers les personnages des policiers. Ce sont ces deux personnages que le héros rencontre dès son arrivée dans son pays natal. Ceux-ci passent progressivement de la fonction de marin à celle de douanier puis de policier par l'utilisation d'objets scéniques. Ces trois fonctions différentes, symbolisées par le képi et l'étui à revolver, constituent une gradation allant vers plus d'autorité. Ces transformations ne sont pas sans rappeler l'évolution politique roumaine d'avant guerre, qui avouent s'installer petit à petit un régime policier et une autorité à l'image du fascisme allemand. Ayant douloureusement vécu cette époque, Ionesco en donne une représentation symbolique à travers ces deux policiers qui vont soumettre le héros à un interrogatoire serré et angoissant.

D'autres questions sont soulevées par la situation de cet homme déchiré entre deux pays. Dans son théâtre, Ionesco aborde souvent le problème de la langue. Il a dû, en effet, attendre avoir treize ans pour apprendre la langue de son père, de plus, l'identité, la nationalité sont forcément des sujets sensibles pour quelqu'un qui se sent écarteler entre deux cultures.

Les deux premières pièces d'Eugène Ionesco étaient placées sous le signe d'une interrogation sur le langage. *La Cantatrice chauve* exposait, de façon humoristique les problèmes d'incommunicabilité et la disparition progressive de l'utilité de la langue.

La leçon, tout entière plongée dans un climat d'incertitude linguistique nous prévient des dangers de la philologie. C'est dire si le langage est l'un de sujet de réflexions les plus chères au dramaturge. Il ne pouvait en être autrement, eu égard à sa biographie, sa jeunesse étant rythmée par différentes installations entre deux pays et deux langues.

La scène X de *L'homme aux valises* est caractéristique à ce sujet car le Premier Homme se trouve dans ce pays étranger dont il connaissait le langage. Avec, en particulier, les policiers, ce dernier avoue finalement son incompréhension :

Premier Homme.- Je ne comprends pas.

Premier Policier.- Il ne connaît pas la langue. Traduisez ce qu'il dit.

Un peu plus tard dans le dialogue le héros rectifie son affirmation.

Premier Homme.- Je n'ai pas tout à fait oublié la langue.

D'ailleurs, dans la scène X, le dialogue a été possible assez longtemps, jusqu'à ce que les questions des policiers s'orientent sur les véritables raisons de son retour. Ce n'est qu'à partir de là que les difficultés linguistiques sont apparues. En effet, dès lors qu'une connotation politique s'est faite plus présente, avec l'interrogatoire policier, le questionnement sur la langue s'est fait plus aigu et le dialogue est devenu presque malsain, les policiers déformant les paroles du héros.

Ionesco retrouve même parfois l'incongruité comique de ses débuts littéraires lors du dialogue entre les trois personnages présents sur la scène :

Premier Homme.- Je ne suis pas ennemi de l'autorité. Je ne fais pas de politique.

Deuxième Policier, *au premier policier*.- Il dit qu'il déteste l'autorité […] Il dit aussi que sa politique est opposée à la nôtre.

Premier Homme, *au deuxième policier*.- Je n'ai pas dit cela.

Deuxième Policier, *au premier homme*.- Qu'entendez – vous par le mot cormoran ?

Premier Homme.- Un gros oiseau, un général romain, le héros de roman d'aventures.

Premier Policier, *au deuxième policier*.- Qu'est-ce qu'il a dit ?

BDD-A20476 © 2009 Valahia University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:44 UTC)

Deuxième Policier, *au premier policier*.- il a dit que c'était un lapin, un oiseau gallinacé, une corneille […].

Premier Policier, *au premier homme*.- Je vois aussi dans votre texte cette expression. « Ce n'est pas un asperge » Puis « Ceci n'est pas une queue d'asperge. »

Deuxième Policier, *au premier policier*.- Cela veut dire : « Je ferais mieux la prochaine fois. »

Premier Policier.- En effet, l'expression est ambiguë.

À l'image de la *Cantatrice chauve*, ces dialogues traduisent un sentiment de l'impossibilité de la communication, accentué ici par l'autoritarisme des policiers et le problème de la langue.

Ce dernier entre en jeu aussi dans *Voyage chez les morts* où l'auteur fait référence à de vieux livres saints écrits en roumain qu'il sut lire, mais qu'il ne comprend plus.

> Jean.-… Tous ces livres que je ne comprends plus. Cela doit être des livres où il est écrit ce qu'il faut faire quand on va mourir, mais ce qui est écrit, est-il encore vrai ? Ce sont de vieux livres, ce sont des expériences déjà bien anciennes qu'on y décrit, bien anciennes de toute façon, je ne les comprends pas, j'ai oublié la langue…

Cette dernière allusion au roumain, apparaissant dans sa dernière pièce écrite semble définitive. Eugène Ionesco, bien qu'il doive encore la parler, paraît avoir irrémédiablement abandonné la pratique de cette langue, non sans une certaine tristesse.

Ce questionnement sur la langue va tout naturellement de paire, dans ce retour vers le passé, avec une interrogation sur la nationalité. L'auteur semble être à la recherche d'un pays d'origine, d'une nation à laquelle se rattacher.

C'est en 1950, soit sept ou huit ans après son installation définitive en France, qu'Eugène Ionesco se fait naturaliser français. Cette date correspond aussi à la création de sa première pièce *La Cantatrice chauve*, avec laquelle il se fera connaître sinon, au début, du grand public, au moins d'un certain milieu littéraire et notamment surréaliste. Il est apprécié par Philippe Soupault et surtout André Breton avec lequel il se liera d'amitié. C'est donc en tant qu'auteur français à part entière qu'il sera reconnu, et son élection à l'Académie Française, en 1970, marquera de façon spectaculaire son intégration à la culture nationale. Cependant, ce changement de nationalité n'est pas sans laisser de traces dans l'esprit du dramaturge qui ne peut oublier qu'il est né et qu'il a vécu longtemps en Roumanie.

Le retour aux pays de ses ancêtres de Premier Homme, dans la scène X de *L'homme aux valises*, semble fonctionner comme un exorcisme, catharsis pour le dramaturge. Il affirme, dans un premier temps, sa séparation nette d'avec la Roumanie. « Je ne suis plus citoyen de votre pays. » Confronté aux policiers, donc implicitement à la loi, le héros se comporte comme un touriste français qui doit être en possession de son passeport, qu'il a perdu d'ailleurs : « Je suis venu en touriste par une agence de voyage… »/ « Merci, je me sent mal à l'aise sans mon passeport. Pouvez-vous m'indiquer ou se trouve l'ambassade de France ou le consulat de l'Académie de Paris afin qu'il m'en fasse un nouveau ? » En proie à certaines difficultés, le personnage parait chercher une protection, un refuge en se tournant vers le représentent légal de son pays à l'étranger. À l'inverse, lors de sa discussion avec La Femme, dans la scène XI, une interrogation naît dans l'esprit de Premier Homme. Il n'est plus aussi affirmatif quant à sa nationalité : « Je suis un voyageur étranger. À vrai dire, pas tout à fait étranger, je suis un ancien compatriote, oui, originaire de votre pays. J'aurais pu avoir deux nationalités, je n'en ai plus aucune… ». Par ses paroles, le héros se présente comme un apatride, il n'a, d'ailleurs, jusque là, jamais dit : « Je suis français. » Ses termes « Je suis étranger » le situent par l'opposition à ce pays, mais ne se référant pas à une autre nationalité, il finit peut-être par se perdre lui-même. Lorsqu'il parle de la France, il ne dit jamais explicitement qu'il en est citoyen. Seulement des réalités administratives le rattachent à ce pays, comme dans la scène X : « Sur le passeport délivré par l'État français, par la commune de Paris, il y a là mon vrai nom. » D'un côté, il se sent étranger dans son pays mais, d'autre côté, il n'arrive pas à voir dans la France une nouvelle patrie ; elle n'est pour lui qu'un repère administratif.

BDD-A20476 © 2009 Valahia University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:44 UTC)

Le Premier Homme, en plein désarroi finit par se poser cette question angoissante : « Un touriste étranger. J'arrive de Paris. À vrai dire, je ne sais pas si je suis un étranger ou non. » Eugène Ionesco est, peut-être, lui-même partagé entre la terre de ses origines, de sa naissance et de son pays d'accueil. Mais de quelle nation se sent-il le plus proche : de celle de sa naissance ou de celle qu'il a choisi par la suite ? L'attitude angoissée et toutes les questions que le Premier Homme se pose à ce sujet son bien le reflet des interrogations qui doivent hanter le dramaturge.

La perte de la nationalité engendre chez Ionesco un questionnement encore plus fondamental. En effet, de nombreuses paroles de Premier Homme font apparaître un sentiment de perte de l'identité. L'auteur, indécis devant le problème de la langue, indécis devant sa nationalité, commence à douter de lui-même, de sa vraie personnalité. Cette inquiétude trouve une représentation scénique à travers la question primordiale du nom. Il est notable que le personnage principal, comme les secondaires de *L'homme aux valises* ne portent pas de patronymes. Cette appellation de Premier Homme plonge le héros dans un anonymat assez étrange. La question de l'identité se pose dans la scène XIII :

> L'Infirmière.- Il ne connaît pas son identité.
> Le Consul.- Connaissons-nous la nôtre ? Nous la connaissons, en gros, grâce à nos fonctions.

Par cette affirmation assez désespérante, l'auteur tend peut-être à mettre en accusation une certaine société dans laquelle l'individu ne peut acquérir une personnalité que par son intégration à la structure sociale. La question du statut de l'artiste et surtout de l'écrivain de la société se pose depuis des siècles, et Ionesco y a réfléchi lui aussi.

Conclusions

Dans *L'homme aux valises* et *Voyage chez les morts,* la double culture d'Eugène Ionesco est avant tout une source d'hésitation, d'interrogations, parfois même d'une inquiétude presque désespérée. Ces questions portent d'abord sur la réalité des lieux roumains. Ce pays qu'il a quitté définitivement en 1942 ou 1943 a-t-il changé ? Le dramaturge y retrouverait-il le décor de son enfance ou bien les événements politiques l'ont-ils profondément modifié ? Son enracinement dans les deux cultures le pousse aussi à s'interroger sur la langue, la nationalité et surtout sur son identité. Celle-ci est difficile à cerner, surtout par lui-même en raison de sa qualité d'exilé.

« La littérature vous a-t-elle apporté quelque chose ? », demande-t-on à l'académicien français. Jusqu'à l'âge de trente ans, il a fait partie intégrante de la culture roumaine, du paysage roumain et l'atmosphère dans laquelle il a vécu ne pouvait pas ne pas l'influencer, le former même. Il a été nourri non seulement des auteurs classiques et modernes de son pas d'origine, mais aussi de l'actualité de ses problèmes, de ses cancans. Ainsi son esprit et ses sentiments ont aussi pris forme qu'il l'ait voulu ou non, dans un moule roumain.

Bibliographie

CLEYNEN-SERGHIEV, Ecaterina, *La jeunesse littéraire d'Eugène Ionesco*, Presses Universitaires de France, 1993.
HAMDAN, Alexandra, *Ionescu avant Ionesco. Portrait de l'artiste en jeune homme*, Berne, 1993.
IONESCO, Eugène *La Cantatrice chauve*, différentes éditions.
IONESCO, Eugène, *Voyage chez les morts*, différentes éditions.
IONESCO, Eugène, *L'homme aux valises*, différentes éditions.
IONESCO, Eugène, *La leçon*, différentes éditions.
IONESCU, Gelu, *Les débuts littéraires roumains d'Eugène Ionesco (1926-1940)*, Heidelberg, 1989.
SMARANDACHE, Florentin, *Le sens du non-sens* (vers en style paradoxal), Fès (Maroc), 1983.

BDD-A20476 © 2009 Valahia University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:44 UTC)

BDD-A20476 © 2009 Valahia University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:44 UTC)