

**LA THÉÂTRALITÉ POSTMODERNE ET LES VOIX DU
PSYCHISME**

**THE POSTMODERN THEATRICALITY AND THE VOICES OF
THE INNER PSYCHE**

**LA TEATRALIDAD POSMODERNA Y LAS VOCES DE LA
MENTE**

Anca-Narcisa LEIZERIUC¹

Résumé

La pureté des genres littéraires n'est plus possible dans une culture postmoderne située sous la protection d'une Minerve relativiste. Cet article propose une analyse comparative de l'œuvre de deux frères écrivains, Emil Ivănescu et Mircea Ivănescu, qui mélangent la dramaturgie avec la poésie et la philosophie. En adoptant la notion bergsonienne de "soi complet", composé d'une pluralité d'états de conscience, Emil Ivănescu imagine dans le texte dramatique Artistul și moartea (L'artiste et la mort) des caractères dramatiques représentant de multiples hypostases d'un même individu: le soi romantique, le soi livresque, le soi pédant. À son tour, Mircea Ivănescu emprunte la technique de son frère et l'enrichit par des procédés dramatiques d'Ezra Pound. Considérés comme un héritage culturel de famille les procédés littéraires de la théâtralité intérieure, des masques-alter ego, du conflit entre les voix du psychisme, de parler de lui-même comme d'un autre signifient une nouvelle thérapie physique à travers l'art. La théâtralité postmoderne est un carrefour des genres, des domaines, des différentes cultures, de l'intérieur et de l'extérieur de l'être.

Mots-clé: théâtralité intérieure, masque, thérapie, postmodernisme

Abstract

The purity of literary genres is no longer possible in a postmodern culture, beneath the protection of a relativistic Minerva. This article presents a comparative analysis of the work of two brothers, both writers, Emil Ivănescu and Mircea Ivănescu, which mixes drama with poetry and philosophy. By adopting the Bergsonian notion of "complete self", composed of a plurality of states of consciousness, Emil Ivănescu imagine in the dramatic text Artistul și moartea (The Artist and the Death) characters representing multiple hypostases of the same individual: the I romantic, the I bookish, the I pedant. In his turn, Mircea Ivănescu borrows the technique of his brother and enriches it by Ezra Pound's dramatic procedures. Considered a cultural family inheritance, the literary procedures of the theatricality of the inner psyche, the alter ego-masks, the conflict between the voices of the psyche, the process of talking about himself as another means a new psychic therapy through art. The postmodern theatricality is a crossing between genres, domains, different cultures, inside and outside of human.

¹ narcisa.leizeriuc@gmail.com, Université de Iasi, Roumanie

Key-words: theatricality of the inner psyche, mask, therapy, postmodernism

Resumen

*La pureza de los géneros literarios ya no es posible en una cultura posmoderna, bajo la protección de una Minerva relativista. Este artículo presenta un análisis comparativo de la obra de dos hermanos escritores, Emil y Mircea Ivănescu, que mezcla el drama con la poesía y la filosofía. Al adoptar la noción bergsoniana de "yo plena", compuesta por una pluralidad de estados de conciencia, Emil Ivanescu imagina en el texto dramático *Artistul și moartea* (El artista y la muerte) personajes que representan múltiples hipóstasis de la misma persona: el romántico, el libresco, el pedante. A su vez, Mircea Ivănescu toma la técnica de su hermano y la enriquece por los procedimientos dramáticos de Ezra Pound. Considerado una reliquia familiar, sino también cultural, la teatralidad interior, las máscaras-alter ego, el conflicto entre las voces de la psique, procedimiento de la charla con sí mismo como (hablar) a un otro significa una nueva terapia a través del arte. La teatralidad postmoderna es un cruce de los géneros, dominios, diferentes culturas, dentro y fuera de ella.*

Palabras-clave: teatralidad interior, máscara, terapia, posmodernidad

Le masque et les hypostases psychologiques

Le jeu de la superposition d'image du poète Mircea Ivănescu et de celui-là qui dit « moi », dans le discours lyrique accusé de « biographisme », est complémentaire à toute une stratégie de distanciation, qui se concrétise par la négation et la sape de la crédibilité du moi lyrique, par la dissimulation des émotions derrière le masque d'autres personnages, par l'ironie ou l'auto-ironie discrète. Ivănescu semble éviter l'exhibition de sa propre intériorité, mais il veut, à la fois, se libérer de sous la tension des idées, des sentiments, des obsessions. Il imagine un personnage nommé « mopete » (sans différencier les noms propres par des majuscules selon le modèle de e. e. cummings) qui anime tout un volume daté de 1970, *poeme* (*poèmes*) en parlant à la III^{ème} personne de sa propre intériorité, un représentant allégorique de l'auteur même, comme disait Jean Starobinski : « mopete s'écrit un poème despre mopete / stând la masă în local, scriind aplecat / un poem despre mopete »¹.

En utilisant cette technique de parler de soi-même comme d'un autre il découvre individuellement et avant la lettre ce que le postmodernisme américain a théorétisé comme « personisme », autrement dit « to address itself to one person (other than the poet himself) »². Il oscille entre

¹ Ivănescu, Mircea, *Mopete și ipostazele*, en *Poeme*, Editura Eminescu, Bucaresti, 1970, p. 9.

² O'Hara, Frank, *Personism: A Manifesto, The Collected Poems of Frank O'Hara*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1995, p. 132.

l'identification avec les personnages lyriques qu'il fait vivre et la négation de cette évidence par la paraphrase flaubertienne « mopete ce n'est pas moi ». Le parler oblique sur soi-même, à l'abri des altérités textuelles (« mopete », le premier caractère, auteur d'un poème; deuxièmement un second auteur assis à la table, en composant un second poème sur un troisième caractère avec le même nom, « mopete »), possède l'avantage de la suprême sincérité, car attribuer un masque offre toujours le refuge de la rétraction. Dans le volume de début de 1968, *versuri (des vers)*, il est plus facile d'identifier les séquences biographiques :

*Și eu am umblat odată cu o amintire / în mâini, strângând-o
atent să nu-mi scape,(...) / amintirile mele sunt mîngi – / nu se sparg
niciodată, numai că dacă îmi scapă, / din mâini, se pot rostogoli foarte
departe¹.*

Mais, à partir de cycle du « mopete » de 1970, des émotions, des « courses contorsionnées, en rond », le sentiment de l'inanité et de l'« aliénation » ne sont plus exprimés de manière nette, mais à mots couverts, par l'illustration en des allégories, des histoires, des discours, par l'invention de scènes, de personnages, d'images, sur lesquelles s'étend, comme un brouillard, « la peur du ridicule du sentiment »². La nouvelle théâtralité de Mircea Ivănescu et d'Emil Ivănescu se construit sur le fondement de la philosophie bergsonnienne et projette les instants vécus sur un écran de la mémoire et on les mêle aux expériences livresques, en les attribuant à un personnage imaginé, et on les vit plus intensément, par l'intermédiaire de la lecture personnelle ou d'émetteurs virtuels. L'authenticité est filtrée et cachée, fondue dans le paysage gris de l'anonymat, et la condition de l'individu est généralisée jusqu'à perdre son contour personnel et se confondre dans la masse amorphe de l'humanité.

La confession n'est pas faite par l'auteur en son nom propre, mais on l'attribue à un homme de papier, le lyrisme le plus authentique étant infiltré dans le discours de ceux qui représentent le poète dans le texte, « mopete ». Le postmodernisme élimine la frontière entre le réel et l'imaginaire, entre l'intérieur et l'extérieur et permet le glissement libre entre ces mondes autrefois opposés. L'emploi des hypostases de sa propre conscience, la discussion avec soi-même et sur soi-même à la III^{ème} personne, ce sont les techniques que Mircea Ivănescu tire autant des sources livresques que des

¹ Ivănescu, Mircea, *dar sunt și amintiri adevărate*, en *versuri*, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 7.

² Dună, Raluca, *Poezia lui Mircea Ivănescu*, „Viața românească”, 2004, nr. 6-7, p. 37.

sources biographiques. Dans le premier cas, le poète lui-même reconnaît l'importance de la technique de la prolifération de masques d'Ezra Pound ou des initiateurs du personnisme américain (avec lequel il était entré en contact en tant que rédacteur à l'Agerpres et traducteur) qui recommandaient de s'adresser à soi-même comme à une autre personne, différente du poète même¹, en vue de réaliser une communication totale entre le soi conscient et le soi profond. L'origine de la technique des masques est inédite car le livresque se superpose sur le model de textes dramatique de son frère, Emil Ivănescu. Il n'est plus question d'un procédé théâtral tout simplement, mais d'une interprétation philosophique et psychologique des masques littéraires. En adoptant le concept bergsonien du moi complet, composé d'une « multiplicité des états de conscience » qui se projette dans une « durée pure »² intérieure, Emil réalise une équivalence entre les masques extérieurs que l'individu porte et ses divers états psychiques. Par exemple, dans la pièce *Artistul și moartea* (*L'Artist et la mort*) la personnalité polyphonique est représentée par des « voix du psychisme », et dans *Dialogiile Psihopatului* (*Les dialogismes du psychopathe*) les egos représentent des « types philosophiques », tels, par exemple, le cynique, l'idéaliste. La lucidité n'est pas supprimée, mais elle est la seule à même d'unifier le soi fragmenté sous des divers masques et de le transformer dans une « individualité créatrice »³. En racontant sur une pièce de théâtre écrite pendant la faculté, mais qu'on n'a pas gardée jusqu'à nos jours, Mircea Ivănescu reconnaissait sa source d'inspiration:

*Am recurs la procedeuul învățat de la piesele fratelui meu
(Artistul și moartea, în special) și am descompus, din diferite cauze și cu
diferite justificări personajul postulant în diferite ipostaze, eul pedant, eul
rememorativ, eul livresc, eul romantic*⁴.

1 O'Hara, Frank, *Personism: A Manifesto, The Collected Poems of Frank O'Hara*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995, p. 132.

2 Bergson, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Neuvième édition, Librairie Félix Alcan et Guillaumin Réunies, Paris, 1911, p. 92.

3 Ungureanu, Delia, *Requiem pentru Emil Ivănescu*, "Observator cultural", 2007, nr. 98 (355), p. 17.

4 Ivănescu, Mircea, en Avram, Vasile, *Interviu transfinit. Mircea Ivănescu răspunde la 286 de întrebări ale lui Vasile Avram*, Editura Ecclesia, Nicula, 2004, p. 49 (J'ai fait recours au procédé que les pièces de mon frère (*Artistul și moartea*, en spécial) m'ont enseigné et j'ai décomposé, pour des différentes causes et par des diverses raisons, le personnage postulant en plusieurs hypostases, le moi pédant, le moi remémoratif, le moi livresque, le moi romantique).

Le procédé timidement mis en pratique pendant les années de faculté, il l'a, bien sûr, utilisé dans ses créations ultérieures, car toute la galerie de personnages, à partir de « mopete» et ses hypostases, semblent être des entités distinctes, qui ne reflètent que par leur ensemble l'image de l'individu comme un tout. Certains critiques voient dans le personnage de « mopete» « l'ironique tendance de l'auteur de détruire la belle théorie du moi lyrique» et de la remplacer par un « masque lyrique»¹, qu'il faut comprendre comme projection de l'existence. Le moi extérieur se laisse ainsi modelé par le moi livresque, intérieur, et les sentiments vécus par l'intermédiaire des livres deviennent aussi authentiques que ceux réels. Alexandru Cistelean met en évidence quelques conséquences positives de la présence du locuteur qu'on pourrait retrouver dans les poèmes de Mircea Ivănescu, telles la confession, insertion des éléments biographiques – « en leur double qualité d'événements du vécu et d'événements de la lecture» – et « le lyrisme rendu épique»². Celui qui crée le texte se fait ressentir derrière tous les personnages, car leurs discours gardent la même tonalité unique. Le discrédit de l'auteur, l'auto-persiflage, la prolifération des parenthèses et les divagations, ce sont des constantes de la réalité poétique qui trahissent la véritable existence du poète.

Dans la micro-monographie qu'il publie en 2003, en revenant sur le sujet avec une nuance, le critique met cette présence sous le signe même de la parodie. En considérant « mopete» comme un dédoublement parodié et parodique, telle que la littérature elle-même est parodiée, Cistelean identifie une ressemblance du poète avec son alter ego, à partir de la conduite cérémonieuse et humble³, mais aussi bien de son tempérament introverti, de la situation en marge de l'existence et de la tentative de dynamiter l'image du héros. Le cycle mopétien dans son entier apparaît comme une parodie de l'épopée antique et du modèle du héros, un remplacement des faits glorieux par les quotidiens (« mopete a fost astăzi la teatru cu o fată»⁴) et du comportement exceptionnel du protagoniste par des promenades, méditations et lectures (« mopete s-a instalat într-o seară

¹ Mincu, Marin, *Livreștii ironici*, en *Poezie și generație*, Editura Eminescu, București, 1975, p. 177.

² Cistelean, Al., *Poezie și livresc. Către o tipologie*, Editura Cartea Românească, București, 1987, p. 43.

³ Cistelean, Alexandru, *Jocuri și măști*, en *Mircea Ivănescu. Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Editura Aula, Brașov, 2003, p. 41.

⁴ Ivănescu, Mircea, *prezentarea prietenului tatălui lui vasilescu*, en *poeme*, Editura Eminescu, București, 1970, p. 18.

comod, / la marginea focului să-si citească gazeta»¹ ou « citind un roman politist (...) mopete își aduce aminte»²).

La présence de « mopete» est donc interprétée soit comme une tendance autoironique de l'auteur de briser la belle théorie du moi lyrique, soit comme un masque lyrique (Mincu) de l'auteur ou comme un dédoublement parodié (Cistelecan) selon le modèle de l'antihéros. Bien qu'on ne puisse pas nier l'attitude que l'auteur adopte vis-à-vis du conventionnalisme en poésie, justement par exposer avec ostentation le cliché, jusqu'à l'épuisement, on arrive à une compréhension plus profonde si l'on suit la vision bergsonienne sur le moi pluriel, lucidement observé dans toutes ses hypostases par un processus de détachement.

Les masques de « mopete»

L'existence de « mopete» commence, selon le modèle de la dénomination adamique, au moment où celui-ci reçoit un nom. Dans une interview de 2010, Mircea Ivănescu nie le caractère intentionnel de ce nom, c'est-à-dire d'obtenir une anagramme des mots « poem» (poème) et « poet» (poète), ce qui n'est qu'une légende inventée ultérieurement afin d'augmenter la valeur de la poésie ou du personnage et il affirme que « mopete m'est venu tout simplement. Il m'a été donné»³. Ce fut plutôt une invention sonore, car il rimait avec « motociclete», le premier poème du cycle mopétien n'étant pas consigné par écrit, mais conservé uniquement dans la mémoire de son inventeur grâce à son euphonie – « mopete și cu un grup de motociclete»⁴. Le poète réserve la place de « vraiment premier poème»⁵ à une autre création qui ressemble à *mopete și ipostazele*, du volume *poeme (poèmes)*, de 1970: « mopete stă la masă în local și scrie un poem despre mopete stând la masă și scriind un poem... etc». Toujours à propos du nom de « mopete», Matei Călinescu affirme que l'auteur lui-même lui aurait dit que celui-ci dérive de « mofete», « mofetă», repris du français « mofette», qui vient de l'italien «mofeta» c'est-à-dire « moisissure ». L'explication en français, selon *Le Petit Robert*, enregistre comme sens premier « gaz irrespirable, notamment exhalaison toxique dans

¹ Ivănescu, Mircea, *mopete în atmosferă lăuntrică*, en *poeme*, Editura Eminescu, Bucuresti, 1970, p. 7.

² Ivănescu, Mircea, *mopete se destinde*, en *poeme*, Editura Eminescu, Bucuresti, 1970, p. 8.

³ Ivănescu, Mircea, *Nu știam niciodată ce se va produce în poezie*, Ioanid, Doina, Gheorghe, Cezar, un cristian, "Observator Cultural", București, 2010, nr. 517, p. 11.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

les mines» ou « émanation de gaz carbonique froid dans les régions volcaniques». Au-delà des sens lexicaux, de la perte dans la reconstitution étymologique, « mopete» a la valeur d'un « mot inventé, sans associations dénotatives ou étymologiques immédiates»¹ et il va devenir, dans le temps, une marque de la création de Ivănescu.

Conformément à la métaphore de l'œil de Starobinski, l'approche ou la distanciation par rapport à l'objet qu'on observe permet que les poèmes de Ivănescu allient les nuances biographiques et aussi le ton objectif. La critique a saisi ce mouvement en deux temps par des formules diverses. C'est Matei Călinescu qui, pour la première fois, déchiffre le « projet de détachement de la poésie» et de négation du « moi», ayant comme but le remplacer par « l'anonymat»², bien que nier une réalité ne signifie pas la supprimer. En parlant d'aliénation et d'anti-lyrisme, Gheorghe Grigurcu considère, lui-aussi, que, renoncer à parler à la 1^{ère} personne dans le poème est une « reniement»³ du moi, mais aussi bien une multiplication de celui-ci, en se cachant derrière un masque ou toute une série de masques pour être plus difficile à identifier. C'est toujours lui qui observe, dans la même étude, comme étant représentative pour les poèmes la « figure du sentiment qui se contemple lui-même»⁴ répétitivement, par la répétition des mêmes souvenirs. On trace, ainsi, un mouvement de rotation en cercle, qui, tout comme le temps cyclique d'Eliade dans les rituels, crée l'impression d'arrêt. Dans un article de 2004, Grigurcu réévalue et observe le paradoxe de l'intimité, qui consiste dans l'hésitation de l'auteur d'assumer « les points les plus sensibles, les noyaux souffrants de son témoignage»⁵, en tentant de se soustraire de leur reconnaissance directe par des divagations, de petites histoires, « en mettant en scène sous l'angle d'une illusoire aliénation par rapport à soi-même, d'un reniement»⁶. Le dédoublement de l'actant en créateur et créature, le jeu de masques ont le rôle de protéger le créateur, en laissant l'impression d'impersonnalité.

Le changement de perspective et de rôles est lié à un trait particulier de l'œuvre de l'écrivain, à savoir la théâtralité, une intimité masquée, qu'on ne peut pas confondre avec une négation de la propre personne, quoique la

¹ Călinescu, Matei, *Poezia lui Mircea Ivănescu*, préface à Mircea Ivănescu, *Versuri poeme poezii altele aceleași vechi nouă*, Editura Polirom, Iași, 2003, p. 16.

² Călinescu, Matei, *Lirism și ironie*, en *Fragmentarium*, Editura Dacia, Cluj, 1973, p. 101.

³ Grigurcu, Gheorghe, *Note la Mircea Ivănescu*, en *Existența poeziei*, Editura Cartea Românească, București, 1986, p. 43.

⁴ Ibidem.

⁵ Gheorghe Grigurcu, *Poezia lui Mircea Ivănescu*, „România literară”, 2004, nr. 8, p. 9.

⁶ Ibidem.

confession ne soit pas faite à la première personne, selon la tradition. C'était justement ça le désidérata du manifeste du personnisme, parler de soi-même comme d'une personne distincte. L'observation lucide, dans une double perspective, d'acteur et de spectateur, est possible par « la substitution du moi par des projections épiques imaginaires, tel « mopete », un alter ego fantastique que nous sentons appartenir encore à l'être de l'auteur »:

(mopete are pe masă un tom complicat...). / mopete din poemul pe care-l scrie el însuși / își face închipuiri despre dânsul și / crede că este independent – însă bufnițe – / semne ale rațiunii – îl pândesc pe propria lui frunte, / pentru că ele știu că el este doar o creație / care depinde de orice mărunță aberație / a lui mopete când vrea să se încrunte / fără motiv, și îl uită¹.

La discrétion du poète, qui ne veut pas exprimer ses sentiments de manière directe, se combine avec les techniques transparentes de construction des poèmes et, en même temps, avec le ton ironique à l'adresse du représentant du poète dans le texte. Par le recours à un procédé simple du discours sur soi à la III^{ème} personne, le « moi » devient « lui ». La distance parodique par rapport aux personnages est suggérée à l'aide de la technique du théâtre dans le théâtre, car « mopete » de l'intérieur du poème a l'illusion d'être indépendant. Le symbole de la « chouette », comme signe de la « raison », est introduit dans le texte, toujours en clé parodique, puisque ces oiseaux savent que le caractère dépend des caprices de l'auteur mais, en tant que créature, ne peut pas changer cette règle. Cette prise en charge du 'moi complet' bergsonien comme une simultanéité de multiples « moi » conduit à une confusion de « moi » et de « lui » dans un système de cercles concentriques qui réverbèrent merveilleusement: « mopete s-a răsturnat / care dintre ei? el – celălalt? celălalt? »².

Grâce au procédé du théâtre dans le théâtre, mais aussi au motif des miroirs parallèles, on se trouve devant un bouleversant jeu de transformation des caractères en rôle, de chute de masques qui laissaient entrevoir d'autres masques: « Aside from the particular workings of what we commonly call theatre-within-the-theatre, many characters are the object of a fundamental theatricalization (...) The great theatrical heroes are theatricalized either in their own right (if we can say that) or as a result of the other protagonists

¹ Ivănescu, Mircea, *mopete și ipostazele*, en *poeme*, Editura Eminescu, București, 1970, p. 9.

² Ibidem.

with whom they come in contact»¹. La descente vers le soi absolu, l'infinie régression aux origines représentent l'essai de Sisyphe de trouver la vérité de l'être et de la vie. Pour avoir utilisé une technique qui provient de l'héraldique, ça veut dire la mise en abyme, on peut identifier dans le sous-texte une référence autobiographique, à la condition de l'auteur, qui est à son tour un « mopete » de quelqu'un d'autre, mais qui rêve d'être libre à créer un monde et à l'ironiser. Chaque « poème » est un nouvel univers textuel, parallèle et inclus, en même temps, dans le texte précédent, comme dans une série de poupées russes, et chacun est conditionné par son créateur. Au dessus de cette scène et de l'univers livresque stratifié, on déduit la présence discrète d'un univers objectif, celui du grand auteur qui se met en abyme pour illustrer la condition tragique du créateur, un maître marionnettiste à son tour manipulé.

Si le poème *mopete și ipostazele (mopete et les hypostases)*, utilise le procédé baroque du théâtre dans le théâtre, le poème *dictându-mi memoriile (en dictant mes mémoires)* fait recours au théâtre psychologique. Le caractère (l'écrivain) s'imagine en deux rôles, qui signifient des différentes hypostases conflictuelles de sa propre intériorité. Le moi intérieur se divise en deux, le moi-scribe et le moi-maître, et le dernier dicte au scribe ses mémoires:

*Am să mă-mpart iarăși în doi, în mai mulți / (am mai făcut-o) și
am să-l oblig pe scribul din mine / – care se crede observator de nuanțe –
să scrie / tot ce-i spune celălalt, cal care se plimbă afectat / cu mâinile la
spate².*

La transcription de la propre existence par la main d'un autre, intérieur, mais non-identique à celui qui parle, c'est l'image qui rend si explicitement la tension entre le moi social et le moi livresque, l'esclave des souvenirs et subjugué par les livres lus. Cette spatialisation des moi, l'oscillation entre intérieur et extérieur, entre le passé de la mémoire et le paradoxal moment présent « d'alors » surprennent la tension de la conscience pendant la démarche rétrospective, mémorialistique, de conférer un sens à l'existence. L'image ultime est un renvoi intertextuel à un poème propre, *mopete și ipostazele (mopete et les hypostases)*:

¹ Ubersfeld, Anne, *Reading theatre*, University of Toronto Press Incorporated, Toronto, 1999, p. 93.

² Mircea Ivănescu, *dictându-mi memoriile, en poeme*, Editura Eminescu, București, 1970, p. 68.

*Eu să vorbesc, monoton, către acela din mine / Care notează
lucrurile acestea. Să fie / O gravură despre singurătatea mea clipa
aceasta / În care eu mă plimbam, cu mâinile la spate, mormăind, / Și el
transcria aplecat¹.*

C'est la même posture de l'être courbé, penché au-dessus de la table de travail, placé sous la tyrannie pas d'un alter ego, mais d'une entité distincte avec laquelle il faut partager le même espace de l'intériorité et à laquelle il dicte le contenu des mémoires. Il est possible que même la poésie lue soit le résultat du travail du scribe. La création apparaît comme résultat de la dispute intérieure entre la nécessité de s'exprimer et la peur de se dévoiler, entre le moment vrai et le moment transcrit, entre l'authentique et la pose. La scission du soi ne se produit que dans le contexte d'un isolement absolu, et les deux entités se regardent « avec froideur », le créateur ayant une attitude de supérieure affectation, et le scribe, de rejet indifférent (« închis doar în surâsul lui, fără urmare spre mine »). Mircea Ivănescu s'avère, donc, être un maître de la solitude absolue du moi avec soi-même, de l'étrange réclusion, qui cache le vrai visage du poète sous la parade de masques.

Le processus de l'autorévélation du soi signifie confrontation autant avec les altérités intérieures qu'avec celles extérieures, ce qui suppose ouverture et vulnérabilités, les seuls moyens défensifs qui restent étant l'ironie et l'auto-ironie. Celles-ci apparaissent dans la poésie de Mircea Ivănescu à côté d'autres techniques de camouflage de la sensibilité, comme, par exemple, la divagation prosaïque, les remémorations, le refus d'utiliser la I^{ère} personne ou l'attribution de masques. Parfois, l'ironie et l'auto-ironie peuvent même renforcer, par opposition, le lyrisme, puisque l'ironie suppose une connaissance du monde et une connaissance de soi lucide, un pathos secret de la prise en charge² des succès et des échecs, suivis par une distanciation objective. L'ironie ne reste seulement une simple technique de construction, mais devient au fur et à mesure une vocation, une attitude constante dans tous les poèmes de Ivănescu. En fonction de l'objet sur lequel se fixe l'attention du poète, l'ironie présente deux aspects fondamentaux: ironiser la poésie et les clichés traditionnels dans le premier volume, *versuri (des vers)* – 1968, d'une part, et ironiser en même temps le

¹ Ibidem.

² Călinescu Matei, *Profil poetic: M. Ivănescu*, en *Fragmentarium*, Editura Dacia, Cluj, 1973, p. 105-107.

moi poétique¹ et la poésie, d'autre part, en *poeme* (*poèmes*) et *poesii* (*poésies*), parus tous les deux en 1970).

L'ironie à l'adresse du moi poétique se manifeste par les masques pronominaux que le poète porte dans ses volumes de poésie, à partir de « lui », c'est-à-dire « mopete », jusqu'à « nous » (« ea vorbește – ne spune că totuși / felul în care ne jucăm noi cu vorbele ar avea / întrucâtva »²), ensuite « toi » (« pedeapsa ta să te apere, / să simți tortura neputinței de a o mai ști, / de a o mai simți – de a-ți mai aminti măcar ființa »³). L'alternance des masques est visible dans des poèmes tels *înzăpădiții* (*les neigeux*), qui débute à la I^{ère} personne du singulier (« Foarte multă vreme am vrut să scriu un roman / polițist »), ensuite présente une vision plurielle sur le moi (« moartea / există mereu în vreunul din acele prea multe / ființe din noi »), pour qu'à la fin, sur le « conteur » plane la culpabilité du meurtre de l'un des êtres intérieurs (« Probabil, / că cel – pus de atunci într-o cameră cu ferestre larg deschise, spre ninsoarea de afară – era însuși / povestitorul »⁴). Le processus d'objectivation s'accroît grâce au masque du conteur, qui renvoie à l'identité du créateur.

Connexions intertextuelles

En revenant à l'idée postmoderniste de parodie à l'adresse de la tradition littéraire, il convient d'observer la double orientation de celle-ci, sur le moi autobiographique, une auto-parodie narcissiste, mais aussi sur des écrivains admirés et lus par le poète, c'est-à-dire une parodie honorifique⁵ de T.S. Eliot ou de Ezra Pound. Tandis que « mopete » est le personnage dont on parle, qui se trouve en compagnie des amis, qui se promène ou qui lit des romans policiers, J. Alfred Prufrock, le personnage de T.S. Eliot, est celui qui revendique la propriété du discours: « Și într-adevăr are să mai fie vreme / Să mă întreb, < Am să-ndrăznesc? > și < Am să am curaj? > »⁶. Les ressemblances entre *mopetiana* et *La Chanson d'amour de J. Alfred Prufrock* ne dépassent pas le niveau formel, car le discours bénéficie de la liberté du vers, de divagations, de parenthèses, aussi bien que de notes en

¹ Idem, p. 105.

² Ivănescu, Mircea, *poesii nouă*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982, p. 15.

³ Idem, p. 63.

⁴ Ivănescu, Mircea, *înzăpădiții*, en *alte poeme*, Editura Albatros, București, 1973, pp. 61-62.

⁵ Matei Călinescu, *Poezia lui Mircea Ivănescu*, préface à Mircea Ivănescu, *Versuri poeme poesii altele aceleași vechi nouă*, Editura Polirom, Iași, 2003, p. 15.

⁶ Eliot, T.S., *Cântecul de dragoste al lui J. Alfred Prufrock*, en Mircea Ivănescu, *Poezie americană modernă și contemporană*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986, p. 133.

bas de page ou de fin – procédé repris de T.S. Eliot, selon le modèle du poème *The Waste Land*. En édifiant son œuvre comme un « labyrinthe de la discrétion», Mircea Ivănescu dissimule le sentiment derrière une parabole, un jeu de masques, des prosaïsmes livresques. La technique des masques, il l'aurait apprise de Ezra Pound, grand maître de la prolifération des visages dans le poème, à côté de la technique de la prosaïcisation, c'est Ivănescu même qui le reconnaît:

Unul din preceptele lui Pound era că trebuie să scrii poezie la fel de bună ca proza bună. Proza bună ajunge totdeauna la poezie, dar nu și invers; sunt conștient de riscurile pe care mi le asum¹.

Pour rester dans le même espace d'influence de la poésie anglo-américaine, on a esquissé une association entre le personnage « mopete» et Henry, de John Berryman, comparaison faite par Mircea Cărtărescu, mais contestée par Radu Vancu, qui considère que le personnage « mopete» serait « le représentant de l'image de l'auteur dans l'œuvre»². À propos de cette dernière question, c'est le poète lui-même qui clarifie les choses; à la question « Faites-vous mopete écrire encore?», il répond avec du naturel: « Non, je n'ai plus écrit depuis 1997, depuis que ma femme est tombée malade. Je n'ai plus rien écrit ou lu»³. Donc, à partir du fait que l'expression du biographisme est précisément cette projection imaginaire dont on a besoin pour parler de soi comme d'autrui, « mopete» se dessine en tant que personne qui permet au créateur le camouflage. Tandis que dans *The Dream Songs* on apprend des choses sur le mariage de Henry, sur sa carrière de professeur, sur ses intentions suicidaires (que Berryman met en pratique), on ne nous dit presque rien⁴ à propos de « mopete» du point de vue de l'insertion sociale. La particularité de l'œuvre de Ivănescu consiste justement à l'insertion des événements intérieurs, liés à l'existence livresque du poète, dans son œuvre, au détriment de ceux extérieurs.

Il faut faire la différence entre le biographisme américain ostentatoire, qui fait des références nettes au données du réel et le

¹ Ivănescu, Mircea, *Lirismul în poezie e întotdeauna țelul pe care autorul însuși nu poate ști dacă l-a atins*, en Flămând, Dinu, „Amfiteatru”, 1978, nr. 4, p. 12 (L'un des préceptes de Pound était qu'il faut écrire une poésie aussi bonne que la prose de qualité. La prose de qualité peut devenir une poésie, mais non l'inverse; je suis conscient des risques que j'assume).

² Vancu, Radu, *Mircea Ivănescu, poet postmodern?*, „Timpul (Iași)”, 2005, nr. 2, p. 6.

³ Ivănescu, Mircea, *Nu știam niciodată ce se va produce în poezie*, en Ioanid, Doina, Gheorghe, Cezar, un cristian, „Observator Cultural”, București, 2010, nr. 517, p. 11.

⁴ Vancu, Radu, *Mircea Ivănescu, poet postmodern?*, „Timpul (Iași)”, 2005, nr. 2, p. 6.

biographisme diffus, pratiqué par Mircea Ivănescu, qui combine les événements extérieurs avec ceux intérieurs-livresques:

Si eu am impresia și chiar certitudinea că poezia pe care o scriu eu se referă mai degrabă la surse decât la o experiență reală și asta e și ea o limită [...] în mult prea mare măsură ceea ce ar trebui să constituie niște date reale, existente, de experiență, sunt înlocuite cu referințe livresci¹.

Donc, on sait à propos de « mopete » qu'il écrit des poèmes ou qu'il lit des romans, qu'il va au théâtre avec une jeune fille, qu'il rencontre ses amis qui portent toujours des noms réels-livresques: « v. înnopteanu », « el midoff », « l'ami du père de vasilescu », « i negoiescu », « la brune rowena », « la jeune nefa »². Berryman inclut dans ses poèmes des personnages ayant des noms identiques avec les noms des personnes réelles qu'il a rencontrées, tels Ezra Pound, Delemore Scwhartz, Malcom Lowry; le poète roumain ne garde que quelques noms réels, par exemple, Rodica Braga, Denisa Comănescu, d'autres sont des adaptations sonores des noms des amis : « el midoff » (Lenonid Dimov), « i.negoescu »³ (Negoïțescu) ou des noms avec des reflets intertextuels : le peintre vasile (Vasili Kandinski), baumgarden, paul sartre, agatha christie. Berryman et Ivănescu représentent deux genres de biographisme, celui extrême⁴, que Cărtărescu attribue excessivement au poète roumain, et le biographisme diffus, représenté par la confusion entre l'existence biographique pure et celle de nature livresque.

Certains des critiques considèrent que cette galerie de personnages sont des alter egos du poète: « le vrai visage du poète », affirme Traian T. Coșovei, « a une infinité de combinaisons (et de complications) », à partir de mopete et jusqu'à la brune rowena, car il a la propriété de se « multiplier à l'infini »⁵. La théorie est infirmée par l'affirmation que le poète fait dans une interview, par laquelle il trace des correspondances entre des personnes réelles et des personnages des poèmes: le docteur Bacalu, un ami de Virgil

¹ Ivănescu, Mircea, en Drăgănoiu, Ion, *Convorbirile de joi*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988, pp. 92-96 (Mois aussi j'ai l'impression, et même la certitude que la poésie que j'écris se réfère plutôt à des sources qu'à une expérience réelle, et c'est, ça aussi, une limite (...) on ne remplace que trop ce qui devrait constituer des données réelles, existantes, d'existence, par des références livresques).

² Ivănescu, Mircea, *poeme*, Editura Eminescu, Bucuresti, 1970, pp. 14-26.

³ Ibidem.

⁴ Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999, p. 315.

⁵ Coșovei, Traian T., *Sub luna falsă a melancoliei*, „Contemporanul-ideea europeană”, București, 1991, nr. 12, p. 5.

Nemoianu, devine în textul «doctor cabal», o doamnă numită Roxana, devine un pretext pentru personajul «bruna Rowena», și redactorul șef al Casei de Edituri Univers, unde poetul lucrează pentru o perioadă, Sorin Mărculescu este cel mare «prieten de mopete»¹. Se distribuie personajele în roluri diferite, poezia de *mopetiana* fiind pusă în relație prin personaje comune, prin relațiile de prietenie care se stabilesc, des idylle sau de rivalități, totuși bine că prin unitatea de cadru asigurată de câțiva cunoscuți.

Le biographisme diffus, en tant qu'expression de la propre intériorité, mêlé au livresque, devient méconnaissable par l'emploi des masques ironiques, mais l'empreinte vocale de celui qui se cache derrière le masque reste la même. «Le caché fascine», c'est ainsi que s'ouvre le fameux essai *La Toile de Pénélope*, de Jean Starobinski, et cette peureuse retraite sous l'habit d'une masque, d'un rôle, d'un personnage arrive à éveiller la curiosité esthétique. Ce qui attire ce n'est pas l'élucidation des événements biographiques ou bibliographiques, qui servent pour prétexte aux poèmes, ou la reconstitution du moi social caché derrière les masques, mais le jeu même de séduction et de dissimulation, de révélation et de camouflage d'une personnalité avec sa vision artistique et avec sa philosophie spécifique.

Bibliographie:

Avram, Vasile, *Interviu transfinit. Mircea Ivănescu răspunde la 286 de întrebări ale lui Vasile Avram*, Editura Ecclesia, Nicula, 2004.

Bergson, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Neuvième édition, Librairie Félix Alcan et Guillaumin Réunies, Paris, 1911.

Călinescu, Matei, *Lirism și ironie*, en *Fragmentarium*, Editura Dacia, Cluj, 1973.

Călinescu, Matei, *Poezia lui Mircea Ivănescu*, préface à Mircea Ivănescu, *Versuri poeme poezii altele aceleași vechi nouă*, Editura Polirom, Iași, 2003.

Călinescu, Matei, *Profil poetic: M. Ivănescu*, en *Fragmentarium*, Editura Dacia, Cluj, 1973.

Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999.

Cistelean, Al., *Poezie și livresc. Către o tipologie*, Editura Cartea Românească, București, 1987.

Cistelean, Alexandru, *Jocuri și măști*, en *Mircea Ivănescu. Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Editura Aula, Brașov, 2003.

Coșovei, Traian T., *Sub luna falsă a melancoliei*, „Contemporanul-ideea europeană”, București, 1991, nr. 12, p. 5.

Drăgănoiu, Ion, *Convorbirile de joi*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988.

Dună, Raluca, *Poezia lui Mircea Ivănescu*, „Viața românească”, 2004, nr. 6-7, p. 37.

¹ Ivănescu, Mircea, *poeme*, Editura Eminescu, București, 1970, pp. 37-39.

- Eliot, T.S., *Cântecul de dragoste al lui J. Alfred Prufrock*, en Mircea Ivănescu, *Poezie americană modernă și contemporană*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986.
- Grigurcu, Gheorghe, *Note la Mircea Ivănescu*, en *Existența poeziei*, Editura Cartea Românească, București, 1986.
- Grigurcu, Gheorghe, *Poezia lui Mircea Ivănescu*, „România literară”, București, 2004, nr. 8, p. 9.
- Ivănescu, Mircea, *Lirismul în poezie e întotdeauna țelul pe care autorul însuși nu poate ști dacă l-a atins*, en Flămând, Dinu, „Amfiteatru”, București, 1978, nr. 4, p. 12.
- Ivănescu, Mircea, *Lirismul în poezie e întotdeauna țelul pe care autorul însuși nu poate ști dacă l-a atins*, en Flămând, Dinu, „Amfiteatru”, București, 1978, nr. 4, p. 12.
- Ivănescu, Emil, *Artisul și moartea*, Editura Institutul Cultural Român, București, 2006.
- Ivănescu, Mircea, *alte poeme*, Editura Albatros, București, 1973.
- Ivănescu, Mircea, *Nu știam niciodată ce se va produce în poezie*, en Ioanid, Doina, Gheorghe, Cezar, un cristian, “Observator Cultural”, București, 2010, nr. 517, p. 11.
- Ivănescu, Mircea, *poeme*, Editura Eminescu, București, 1970.
- Ivănescu, Mircea, *poesii nouă*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982.
- Ivănescu, Mircea, *poesii*, Editura Cartea Românească, București, 1970.
- Ivănescu, Mircea, *Poezie americană modernă și contemporană*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986.
- Ivănescu, Mircea, *versuri*, Editura pentru Literatură, București, 1968.
- Mincu, Marin, *Livreștii ironici*, en *Poezie și generație*, Editura Eminescu, București, 1975.
- Moraru, Cornel, *Vitalitatea livrescului*, „România literară”, București, 1991, nr. 13, p. 5.
- O’Hara, Frank, *Personism: A Manifesto, The Collected Poems of Frank O’Hara*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1995.
- Petroveanu, Mihail, *Mircea Ivănescu, Traectorii lirice*, Editura Cartea Românească, București, 1974.
- Ubersfeld, Anne, *Reading theatre*, University of Toronto Press Incorporated, Toronto, 1999.
- Ungureanu, Delia, *Requiem pentru Emil Ivănescu*, “Observator cultural”, București, 2007, nr. 98 (355), p. 17.
- Vancu, Radu, *Mircea Ivănescu, poet postmodern?*, „Timpul (Iași)”, 2005, nr. 2, p. 6.
- Vancu, Radu, *Mircea Ivănescu. Poezia discreției absolute*, Universitatea „Lucian Blaga”, Sibiu, 2005.