

**NICOLETA POPA BLANARIU**

"Vasile Alecsandri" University of Bacău

**I.L. CARAGIALE, «LE PLUS GRAND DES AUTEURS DRAMATIQUES INCONNUS». LA NEF DES FOUS ET LE MONDE À L'ENVERS**

*Abstract: Dans la littérature européenne, il y a toute une lignée de la «folie» ambiguë, parfois lucide, censée de révéler la vérité, de faire justice, de corriger le réel. C'est la «folie» de Hamlet, du pirandellien Enrico IV, d'Alonso Quijano auto-proclamé Don Quichotte. Sous le masque, de tels héros agissent afin d'améliorer l'ordre moral du monde, et d'en tirer au jour une vérité essentielle, jalousement cachée ou malheureusement oubliée. Motif littéraire aux origines beaucoup plus anciennes que le Baroque qui l'a consacré, el gran teatro del mundo croise ainsi l'auto-fiction du fou, le plus lucide y compris, tel qu'en témoignent l'oeuvre de Shakespeare, de Cervantes, de Pirandello, et jusqu'à un certain point, de I.L. Caragiale. Chez ce dernier, il y a tout un monde à l'envers, qui, à quelques exceptions près, reste comme tel après la fin du texte; l'anarchie d'une fête des fous s'y installe à la longue. Les personnages de I.L. Caragiale défient, presque tous, soit moralement «le raisonnable», soit pathologiquement «la rationalité». Le comique y découle non seulement «du mécanique plaqué sur le vivant», mais aussi d'un soupçon de folie «plaquée» sur la raison. Notre approche est donc une relecture de la dramaturgie de I.L. Caragiale, dans la perspective d'une archéologie de l'imaginaire, plus précisément d'une (arché)typologie de la folie comme dérapage ou (prémisse de) réparation, telle que l'a déjà consacrée une longue histoire des mentalités européennes.*

*Keywords: «monde à l'envers», «nef des fous» (stultifera navis), (dé)raisonnable, el gran teatro del mundo, I.L. Caragiale, Michel Foucault, Năpasta [Le Malheur], D'ale carnavalului [Du carnaval], O scrisoare pierdută [Une lettre perdue].*

Le destin littéraire de son compatriote et ancêtre spirituel I. L. Caragiale va conduire Eugène Ionesco à un jugement de valeur autant inhabituel chez cet apôtre de la (dé)négarion généralisée que symptomatiquement «ionescien» par la contradiction sous-jacente; ainsi, à l'avis de Ionesco, clairement exprimé dans ses Notes et contre-notes, I.L. Caragiale serait ni plus ni moins que «le plus grand des auteurs dramatiques inconnus» (1966: 195). Tout à fait insolite et séduisante cette très précise hiérarchie de ce qu'on ne connaît pas ou l'on connaît assez vaguement. En fait, elle radicalise, comme une singularité inattendue chez Ionesco, son admiration sans réserve pour I.L. Caragiale qu'il assume explicitement comme l'un de ses rarissimes modèles littéraires. Dans sa bien connue Storia universale del teatro drammatico, Vito Pandolfi voit en I.L. Caragiale «un avant-poste de tout le mouvement théâtral du XIX-ième siècle», tout en approchant sa dramaturgie du style de Gogol. Sa vision du monde – dit Pandolfi – est faite d'un certain «mélange de mépris et de compassion», d'un brin de tendresse et d'un besoin aigu de jugement moral (1971: 321-323). Quelques décennies plus tard, dans un Dictionnaire du théâtre paru à Paris, et qui s'ouvre avec une introduction de Georges Banu, Alain Guillerrou, professeur de roumain à l'Institut national des langues et civilisations orientales, brosse un portrait haut en couleur de I.L. Caragiale, en termes d'«existence picaresque», de sarcastique «peintre de la petite bourgeoisie», et d'«écrivain vériste» (Guillerrou 2000: 153-154).

Dans l'œuvre de Caragiale, on trouve des malades imaginaires, des capricieux, des esprits tordus (comme c'est le cas du bizarre Cănuță), des complètement fous – un vaste jardin d'espèces humaines. Un monde à l'envers, qui, à quelques exceptions près, reste comme tel après la fin du texte. En effet, Cănuță en est une figure emblématique; lors de la commémoration, sept ans après son décès, son corps est retrouvé retourné dans le cercueil. Peux sont ceux qui peuvent se sauver de cette «nef des fous», en ayant récupéré, ne fût-ce qu'un brin de l'usage de la raison ou d'une manière d'être raisonnable. L'anarchie d'une fête des fous s'y installe à la longue.

«S'écarter de la raison sans le savoir, parce qu'on est privé d'idées, c'est être imbécile ; s'écarter de la raison, le sachant, parce qu'on est esclave d'une passion violente, c'est être faible ; mais s'en écarter avec confiance, et avec la ferme persuasion qu'on la suit, voilà, me semble-t-il, ce qu'on appelle être fou» (Foucault 1972 : 202).

Dans ses commentaires à cette «définition» de la folie, extraite de l'Encyclopédie, Michel Foucault remplace l'ancienne opposition raison/folie – témoignant de la rigueur analytique du XVIII<sup>e</sup> siècle – par «une opposition plus complexe et plus fuyante»: «la folie, c'est l'absence de la raison», mais le fou, bien que la raison lui devienne étrangère, continue à avoir «des images, des croyances, des raisonnements que l'on retrouve comme tels chez l'homme de raison» (Foucault 1972: 202). D'où l'alternative qu'envisage Foucault:

»[L]a folie, c'est la raison, plus une extrême minceur négative, c'est ce qu'il y a de plus proche de la raison, et de plus irréductible ; c'est la raison affectée d'un ineffaçable indice: la Déraison» (Foucault 1972: 202).

Sans avoir l'intention de reprendre exhaustivement un sujet déjà classique, on veut juste rappeler le célèbre parallélisme manike/mantike, entre l'art de la folie et l'art divinatoire, sur lequel s'attarde Platon dans son *Phaidros*. Jadis, dit-il, ceux qui donnaient les noms ne pensaient point que la folie (mania) fût une chose honteuse ou répréhensible (1993: 80). Au cas contraire, ils n'auraient pas donné le nom d'art de la folie (manike) au plus noble des arts, plus précisément à l'art de prévoir l'avenir, ou de la clairvoyance (mantike). Selon Platon (1993), la folie sacrée est tout à fait estimable. C'est le cas de la prêtresse de Delphes ou de celles de Dodone, qui bien des fois, ont aidé les Grecs; tandis que guidées par la raison, à peine ont-elles fait (sic!) quelque chose de bien, voire rien. Les siècles suivants confirmeront pas une fois, comme un indice de mentalité collective, ce statut privilégié du fou sacré, et de la manike comme mantike.

Comme Foucault l'avait déjà bien remarqué, chaque époque a connu cette «double appréhension de la folie», c'est-à-dire «l'une morale, sur fond de raisonnable», et «l'autre objective et médicale, sur fond de rationalité» (1972 : 200). Les personnages de Caragiale, chacun avec son équation personnelle, défient, presque tous, soit «le raisonnable», soit «la rationalité». Ayant pour point de repère la dichotomie foucauldienne, on peut affirmer que ces personnages sont un mélange, à proportions différentes, de folie et d'esprit sain. Ou, dans les termes de Cicero de *Tusculanes*, ils sont atteints, la plupart, soit de *insania*, soit de *furor*. *Insania* a un sens «fort large» (Cicero 1886:144-145; Foucault 1972: 201), et recouvre, en grande partie, ce qu'on appelle aujourd'hui sottise, stupidité, ou tout simplement, bêtise (ce qui, selon Caragiale, c'est «quelque chose d'éternel, de même que le temps, le chaos et Dieu même»). *Furor* désigne le côté agressif, maladif de la folie, reconnu comme tel dans le droit romain. L'aire sémantique des deux termes serait peut-être plus claire si l'on rappelait une observation de Cicero: le sage ne souffrira jamais d'*insania*; mais *furor* peut à tout moment

troubler l'esprit du philosophe (Cicero 1886:144). A titre d'exemple, on pourrait dire que les personnages de Caragiale, tels que Farfuridi ou Brânzovenescu, (G)agamiță Dandanache, Conu' Leonida, Ipingescu, ou encore Pristanda, présentent des symptômes d'insania. Tandis que Ion de Năpasta [Le Malheur], roué de coups, a des manifestations de furor combinées au délire mystique. Au XVIe siècle, Louise Labé, «la Belle Cordière», écrivait un Débat de folie et d'amour. L'association des deux états a une longue histoire. Des héroïnes de Caragiale, Anca de Năpasta [Le Malheur] est un mélange fascinant et quasi-invraisemblable de passion et de «folie». (Une folie lucide: elle acquiesce à un mariage stratégique, dans l'espoir de pouvoir ainsi prouver que son deuxième époux est l'assassin du premier.) Anca est le revers de Penelope; pendant une dizaine d'années, elle tisse une toile dans laquelle elle attend obstinément attraper Dragomir, son second mari. Sa folie est de l'ordre du «déraisonnable»; c'est plutôt un défi du bon sens commun, du «raisonnable» que du «rationnel». Même les personnages apparemment honorables, tels que le préfet Tipătescu, sont contaminés par la «folie» des Saturnales caragialiennes: «Fănică, t'es devenu fou?», l'apostrophe Zoe, qui n'a pas encore perdu la tête dans le désordre général.

Telle est la substance des personnages de Caragiale, un alliage instable de folie (dans les deux sens) et de raison. D'ailleurs, on pourrait trouver une alternative à la très bien connue définition bergsonienne: le comique découle non seulement «du mécanique plaqué sur le vivant», mais aussi, disons, de la folie «plaquée» sur la raison. En ce sens, un fou de renom parmi les héros (ou, plutôt, les anti-héros) de Caragiale, c'est Agamiță Dandanache, entouré de la première jusqu'à sa dernière apparition par le halo sonore des clochettes de la charrette qui l'apporte et le dépose, en tant que trouble-fête, au beau milieu de l'action et de la campagne électorale: «et les clochettes... tu sais, elles tintent terriblement, terriblement elles tintent...», se plaint constamment Dandanache; réplique caricaturale du glorieux Agamemnon des Anciens (ce que suggère aussi son prénom diminutif), ce pauvre d'esprit s'empare finalement du champ de bataille électoral. L'uniforme du bouffon de la cour française comprenait les clochettes attachées à la capuche, le bâton et le costume (Ráth-Vegh 1998). Les clochettes aient été portées d'abord en Allemagne et empruntées comme objet vestimentaire des Hongrois; «si les chroniques anciennes disent la vérité», les Hongrois rendus prisonniers lors d'une bataille avaient les habits ornés de clochettes (Ráth-Vegh 1998: 95). Les habits ainsi ornés avertissaient aussi bien, «par l'éclat de l'or, de même que par le son, attention: un noble approche, frayez chemin!» (Ráth-Vegh 1998: 95). Cette mode vestimentaire a fait des fureurs. Ses plus fanatiques admirateurs ont fait coudre sur leurs habits des centaines de clochettes, voire cinq-six cents. Mais vu que leur bruit dérangeait lors des messes, elles ont été interdites dans les églises. La clochette est ainsi passée des habits des aristocrates aux vêtements du bouffon; «par la suite, elle pouvait annoncer: attention!, le fou approche!» (Ráth-Vegh 1998: 95). De l'ancien uniforme, Dandanache a gardé, comme obsession, la clochette – emblème de la caste bouffonne à laquelle il appartient. Tout comme le fou de la cour, il se permet de dire la vérité. Sous l'apparence des tours joués par la mémoire, les permutations qu'il fait dans le triangle conjugal Zoe-Tipătescu-Trahanache, ont la saveur de grands gags; presque à son insu, Dandanache dévoile un état des choses sur lequel les usages imposent la discrétion absolue.

Un motif récurrent dans l'imaginaire de la Renaissance, c'est le motif de «la nef des fous» (stultifera navis) – symbole de l'existence errante de ceux qui ont perdu la raison. À l'époque, en Europe, et surtout en Allemagne, il y avait la coutume que les villes chassent de leur territoire les fous, ou certains d'entre eux. Souvent, ils étaient confiés à un groupe de pèlerins, de commerçants ou de matelots pour qu'il les porte suffisamment loin de la terre natale. Pour ceux qui étaient conduits dans la Terre Sainte, cet exil avait une double fonction: d'«exclusion» et de «guérison» à la fois, en contact avec «l'espace [...] du miracle» (Foucault 1972: 21). Il est possible que ce motif de la nef des fous ait eu comme point de départ «des navires de pèlerinage, des navires hautement symboliques d'insensés en quête de leur raison»

(Foucault 1972: 20). Chez Caragiale, une telle «nef des fous» semble être l'humanité travestie de D'ale carnavalului [Du carnaval], O scrisoare pierdută [Une lettre perdue] ou encore Năpasta [Le Malheur]. Ainsi, un mauvais vent amène le bègue Dandanache, sans scrupules dans sa ruse instinctive, du Centre en province, où il ruine tous les jeux déjà faits. Comme jadis aux fous incommodes, on lui accorde une chance à la périphérie, loin de la métropole. Là, dans la «capitale d'un département de montagne», on exige aux «piliers de l'autorité locale» qu'on l'inscrive sur les listes de vote. Le véhicule chicaneur par lequel Dandanache arrive – une charrette qui l'a bien secoué avant de le déposer au juste milieu des événements –, c'est presque le substitut symbolique d'une «nef des fous» à la Renaissance.

Ion de Năpasta [Le Malheur] arrive de loin, lui aussi. Dragomir, à la place duquel il avait passé tant d'années au bagne, tente de le convaincre de s'enfuir ensemble, de se cacher pendant une année, le temps nécessaire pour que la peine de Dragomir soit prescrite. Ion et Dragomir partant ensemble – exode dramatique, associant la victime et son bourreau. L'un déjà fou, aux rares moments de triste lucidité, l'autre au point de perdre la raison à cause de sa peur et de ses remords, tout à fait conscient que son acte criminel (extrême infamie, preuve extrême d'amour) a été cependant inutile; car Anca ne lui a jamais vraiment appartenu. La liaison tragique – presque une communion fraternelle, entre les deux, victime et bourreau, apparaît aussi ailleurs dans la pièce. Dans le deuxième acte, scène IV, juste après que Ion s'était précipité vers lui, prêt à le détruire, Dragomir «saisit sa tête dans les mains. Ion fit son apparition sur les derniers mots de celui-ci, descendit et mit sa main sur l'épaule de Dragomir qui se leva et resta comme foudroyé». Ensuite, Ion «regarda longuement Dragomir»:

«Alors, Dragomir, tu es vraiment en bonne santé et sain d'esprit, et tu vivras bien ... et moi, (sourire triste)... je vais mourir ainsi.... triste, frappé et fou! [...].

Dragomir (très ému): Ioane!...

Ion: Voyons ... pourquoi tu n'es pas venu dire qu'ion n'était pas coupable... Vous avez vainement agacé Ion. [...] Et Ion aurait prié la Vierge pour tes péchés... Tu vois!... tu vois (il pleure paisiblement).

Dragomir (pleure étouffé)» [n. trad.] (Caragiale 1984: 221-222).

Une sorte d'embarcation de fous, accolade hideuse de la victime et du bourreau, c'est le mariage de Anca et Dragomir, aussi. Les noces en sont sinistres, le son des cloches a un écho funèbre. Dans les deux couples (Ion-Dragomir, Anca-Dragomir), les rôles de victime et bourreau sont interchangeables. Par rapport au début, la fin de la pièce apporte une configuration inversée. Anca arrache la confession de Dragomir, et de sa victime à lui, elle devient celle qui le punit exemplairement. En fait, entre les deux, le rapport psychologique est assez confus; à plusieurs reprises, Dragomir même se présente comme victime de la fascination fatale qu'Anca exerce sur lui: «c'est toi qui m'as détruit...», «si je ne t'avais pas connu, j'aurais été un autre homme» [n. trad.] (Caragiale 1984: 211). De plus, Anca est pour Dragomir, d'après les aveux que celui-ci fait à Gheorghe, une femme «obstinée», «une femme folle, qui m'a fait perdre la raison, moi aussi». De même, à la fin de la pièce, par sa mort, Ion réussit à incriminer Dragomir, l'homme qui avait permis qu'il porte, à la place du vrai coupable, la responsabilité d'un crime que Ion n'avait jamais commis. Le rôle du fou Ion est similaire à celui que détenait le Fou, le Niais, le Sot dans les soties et les farces médiévales; Ion s'installe au centre de la scène comme possesseur, ne fût-ce que partiellement, de la vérité; il apporte ainsi «la tromperie de la tromperie» (Foucault 1972: 24); c'est-à-dire, le rétablissement de la vérité, par une opération logique de négation de la négation. Mis à l'écart pour une certaine période (emprisonné), le marginal (le bagnard) Ion revient finalement au centre, pour précipiter la découverte de la vérité. De la même manière, dans O scrisoare pierdută [Une lettre perdue], Dandanache instaure, par sa présence, «la comédie du second

degré»; le chantage qu'exerce lui-même s'avère plus efficace que celui commis par son rival Cațavencu; et finalement, Dandanache gagne contre tous. Les jeux, initialement faits au niveau local, sont, au bout du compte, déjoués par ce dernier.

Dandanache et Ion, fous chacun à sa façon, ont le privilège de mettre en vedette la vérité: Dandanache, lorsqu'il la dit presque à son insu, et Ion renforçant le dévoilement de la vérité par les conséquences de sa propre mort qui accuse Dragomir. Entre le criminel et le fou, entre Dragomir et Ion, se trouve Anca qui emprunte un peu à chacun des deux. À cause d'Anca, Gheorghe, à son tour, est sur le point de devenir un criminel. Au début, lorsqu'elle pense pouvoir déterminer Gheorghe à tuer Dragomir, la vengeance d'Anca est presque une tentative de crime. Ainsi, parmi tous les exaspérés de la pièce, chacun ayant ses motivations (Anca obsédée par la vengeance, Gheorghe obsédé par Anca, Dragomir en proie à sa peur, aux regrets et à son échec), Ion le fou est, paradoxalement, le plus sage. Sa voie semble être sortie de la destinée humaine ordinaire. Pendant que les autres s'enfoncent dans le tourbillon des passions, dans un tragique serrement d'amour coupable, de remords et de mort, Ion s'en éloigne peu à peu, continuellement. Mis à l'écart du monde il y a des années, par son emprisonnement, ensuite revenu pour quelque temps, parmi les humains – sur commandement divin, dit-il –, Ion quitte la scène dramatiquement, en renonçant au monde et à lui-même. C'est, d'ailleurs, le sens de son dédoublement bizarre dans le deuxième acte, scène V:

«Ion (se réveille en sursauts, tout agité) :  
[...] (Attendri, vers Dragomir.) Mais regarde comme il le frappe! Mais regarde comme il donne des coups à la tête d'Ion! (en criant horrifié) A!... non!... non!... ne frappez plus! (terrifié à l'extrême.) Il va lui casser les os, il va lui feindre le crâne ... Il va le tuer!... (il couvre ses yeux.) [...]  
Ion (en criant): Ne touchez pas!... Ne frappez pas... Ion est mort! (Il se débat et se sauve, se précipite vers l'étalage, saisit un grand couteau et en le soulevant d'un geste fier): Ne touchez pas!... Ion s'en va voir la Vierge Marie» [n. trad.] (Caragiale 1984 : 223-224).

Et il se poignarde. Du monde trouble de la passion, Ion sort extatiquement, par la mort. Le suicide, précise-t-il, dans sa manière mystico-symbolique, est un acte de purification nécessaire:

« Ion (boit): [...] La Vierge Marie m'a dit: Enlève tes entrailles, quand le diable y entre, et jette-les au chien...  
[...] Ion (en écartant de la main la petite cruche en terre cuite): Enlève tes entrailles et jette-les au chien pour qu'il cesse d'hurler...  
Ion (illuminé): [...] La Vierge Marie!... c'est toi?... tu m'appelles? ... attends, j'arrive, me voilà, j'arrive! (Il expire)» [n. trad.] (Caragiale 1984: 224).

Dans l'esprit des anciennes croyances européennes, nous dirions que le nom d'Ion le fou est prémonitoire. Dans la tradition populaire française, l'épilepsie est appelée «la maladie de Saint Jean» («mal caduc» ou «haut mal») (Mesnil 1997: 194). Une légende française associe le siège présomptif de la maladie, la tête, au martyr de Saint Jean Baptiste qui perd littéralement sa tête. D'ailleurs, Irodiada même aurait été frappée d'épilepsie pour avoir demandé la tête du saint (Sébillot & Kraemer, apud Mesnil 1997:194). Ion de Năpasta [Le Malheur], roué de coups, se recommande ainsi, lors de sa première rencontre avec Anca:

«[Ion] (bas et confidentiel): Vois-tu, je ... suis fou... [...] Mais ça ne me prend pas toujours...

Anca: Et d'où ça te vient?

Ion: Parce qu'on m'a frappé... Et quand je prends peur, cela m'arrive [...]. (Il montre la voute crânienne.) J'ai un bobo là-dedans...» [n. trad.] (Caragiale 1984: 207).

Hors du monde par son statut social (bagnard) et par sa conduite d'aliéné, Ion détient une représentation idiosyncrasique et compensatoire du monde, dans laquelle le réel est redoublé en permanence par une dimension mystique. Dans les failles d'un réel discontinu, les visions sacrées du fou sont insérées comme facteur de cohérence. Ses réactions vacillent entre timidité et violence, ses hallucinations arrivent comme une crise mystique:

«[Ion:] Ne touchez pas!... Ion va voir la Vierge Marie».

«Ion: ... Parce que moi, la mère de Dieu, je mettrai un obstacle entre les mauvaises choses et toi, et tu vas dormir, tu vas dormir...» [n. trad.] (Caragiale 1984: 224).

Dans de nombreuses traditions populaires européennes, la fête de Saint Jean en été divise l'année en deux (elle tombe près du solstice), et représente un moment de renversement de la saison; en même temps, c'est aussi le dernier moment fort du cycle des vents, associé aux manifestations de la folie (Mesnil 1997: 194). L'arrivée d'Ion est, pour Anca et Dragomir, un moment crucial; cela déclenche une crise paroxystique, qui existait de manière latente dans leur mariage depuis plus de dix ans, et qui culmine par le dévoilement inattendu de la vérité. Aux yeux d'Anca, Ion est un personnage providentiel; son apparition marque, en ce qui la concerne, un changement radical d'attitude:

«Anca (à part): Comment cet homme est-il arrivé ici?... Toi, Vierge Marie! tu l'as guidé, tu l'as conduit sur des chemins inconnus, et tu me l'as envoyé ici pour que le doute se lève de mon chemin...» [n. trad.] (Caragiale 1984: 208).

Anca voit dans le fou fugitif un signe du Ciel, une pièce inestimable dans le scénario de son acte de justice; tandis que pour Ion, c'est Anca elle-même qui possède la vérité dernière:

«Ion: Quand les chiens hurlent, c'est que quelqu'un meurt... (Il hésite, elle le soutient.) [...]

Ion: Tu sais qui va mourir... C'est Ion?... Si Ion meurt, se sauve-t-il du diable?» [n. trad.] (Caragiale 1984: 208).

«Partout dans le théâtre comique de Caragiale, domine une logique du masque de carnaval»; pourtant, «les masques n'y tombent jamais» (Constantinescu 1974: 264). L'un des personnages, Nae Girimea, voulait expliquer tout ce qui se passe dans D'ale carnavalului [Du carnaval], par «une confusion, comme il arrive souvent dans les carnivals». Sauf que, tel que remarquait Ioan Constantinescu, à juste raison,

«[l]a confusion persiste; et de surcroît, elle est consacrée comme état normal. Pas seulement dans D'ale carnavalului [Du carnaval], mais dans toutes les comédies. Le carnaval est continu [...]. Et cette continuité du carnaval est l'une des modifications auxquelles le carnavalesque est soumis dans l'œuvre du dramaturge (1974: 265).

On pourrait encore nuancer cette conclusion, par sa remise en contexte. Năpasta [Le Malheur] est, il est bien connu, le seul drame de tout le théâtre de Caragiale. Surtout, c'est sa seule pièce où les masques tombent, et en dernier lieu, le coupable est divulgué. La réplique finale d'Anca scelle le dévoilement («Mes chers amis... c'est moi qui a découvert les faits»), et continue par un dernier affrontement face à face. Les visages se contemplant alors découverts, en absence de tout masque, tandis que l'on prononce la Loi du Talion, reformulée:

«[Anca:] Dragomir, regarde-moi (il la regarde): à tout méfait, son châtement, et malheur au malheur!» (Caragiale 1984: 230).

Le rideau voile le côté tragique de cet aveu. Pourtant, la fin y est étymologiquement «apocalyptique», dans cette seule pièce de Caragiale où le carnaval, le mensonge du masque, ne s'étend pas à n'en plus finir.

On reconnaît, une fois de plus, «la rationalité du contenu, dans le mouvement même par lequel se dénonce ce qu'il y a de déraisonnable dans sa manifestation» (Foucault 1972: 203). Anca de Caragiale s'apparente ainsi à toute une lignée littéraire de la «folie» lucide, stratégique, censée de révéler la vérité, de faire justice, de corriger donc le réel, là où la raison s'avère aveugle et impuissante. C'est la «folie» offensive et défensive à la fois, de Hamlet, du pirandellien Enrico IV, d'Alonso Quijano qui s'invente lui-même sous le nom de Don Quichotte, le fou visionnaire. Sous le masque, de tels héros agissent afin d'améliorer l'ordre moral du monde, et d'en tirer au jour une vérité essentielle, jalousement cachée ou malheureusement oubliée. Motif littéraire aux origines beaucoup plus anciennes que le Baroque qui l'a consacré, el gran teatro del mundo croise ainsi, pendant les quatre-cinq siècles derniers, l'autofiction du fou, le plus lucide y compris, tel qu'en témoignent l'oeuvre de Shakespeare, de Cervantes, de Pirandello, et jusqu'à un certain point, de I.L. Caragiale.

#### **Bibliographie d'ouvrages cités**

- Bergson, Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris: Éditions Alcan, 1924.
- Caragiale, I.L., *Teatru*, Timișoara: Facla, 1984.
- Cicero, *Tusculan disputations (Book III, § 5. Distinction between "insanity" and "madness")*, traduction en anglais, introduction et notes par Andrew P. Body, Boston: Little, Brown, and company, 1886.
- Constantinescu, Ioan, *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, București: Minerva, 1974.
- Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris: Gallimard, 1972.
- Guillermou, Alain, «Caragiale, Ion Luca (1852-1912)», in *Dictionnaire du théâtre*, introduction par Georges Banu, Paris: Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 2000, pp. 153-154.
- Ionesco, Eugène, «Portraits», in *Notes et contre-notes*, Paris: Gallimard, 1966, pp. 195-203.
- Mesnil, Mariane, *Etnologul, între șarpe și balaur; Mesnil, Marianne et Assia Popova, Esei de mitologie balcanică*, traduction par Ioana Bot et Ana Mihăilescu, avec une préface de Paul H. Stahl, București: Paideia, 1997.
- Pandolfi, Vito, *Storia universale del teatro drammatico*, Turin: Unione Tipografico, 1964.
- Pandolfi, Vito, «Caragiale și teatrul românesc», in *Istoria teatrului universal*, vol. III, traduction de l'italien et notes par Lia Busuioceanu et Oana Busuioceanu, București: Meridiane, 1971, pp. 321-323.

Platon, Phaidros, traduction, préface et notes de Gabriel Liiceanu, București: Humanitas, 1993.

Popa Blanariu, Nicoleta, „Mentalitate și imaginar literar: «nebunii» lui Caragiale și lumea pe dos”, in Studii și cercetări științifice, seria filologie, no. 13, 2003, pp. 41 – 54.

Ráth-Vegh, István, Sărbătoarea nebunilor, traduction par Doina Tudoran, avec une préface de Mihaela Mîrțu, Iași: Institutul European, 1998.