

**SUB MASCA ADÂNCĂ A CONȘTIINȚEI
CONVENȚIEI¹**

Corina BOLDEANU

Facultatea de Litere, Universitatea Babeș-
Bolyai, Cluj-Napoca

Abstract:

Urmărind figura clovnului în lirica românească, în dimensiunea sa de ipostază poetică, și postulând faptul că preferința pentru această mască denotă o înaltă conștiință a convenției, lucrarea tratează modul în care poetul-clovn, inițial expresie a conștiinței convenției literare, ajunge să redea, pe fondul mutațiilor de sensibilitate survenite în urma celor două războaie mondiale și a experienței regimului totalitar la noi, o acută conștiință a convențiilor sociale. Demersul vizează, astfel, trecerea de la un raport reflexiv întreținut cu creația, la o raportare lucidă la viață și, văzând în clovnul liric un exponent nu atât al comicului, cât al ironiei, de la o ironie estetică la o ironie etică.

Cuvinte cheie: *convenție, clovn, ironie, nebun, bufon*

Semnalată de Jean Starobinski în debutul studiului său, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*¹, varietatea studiilor despre originea clovnului indică un interes constant acordat temei din numeroase perspective. Ele se încadrează inițial în breșa investigațiilor istorice asupra nebunilor de la curțile regale, pentru a se orienta, ulterior, spre rafturile de istoria artei, dramaturgie, literatură sau sociologie. O astfel de evoluție a cercetărilor este, însă, extrem de relevantă pentru trasarea genealogiei acestui personaj derizoriu care se autonomizează în lumea circului – acolo unde simțul comun e rapid tentat să îl plaseze – abia la începutul secolului al XIX-lea. Or, înainte de stabilizarea sa în această ipostază, spiritul clovnesc trebuie depistat în jocul nebunului Evului Mediu, devenit bufon și recuperat, în Renaștere, de literatură, prin teatrul shakespearean. De altfel,

**SOUS LE MASQUE ÉPAIS DE LA
CONSCIENCE DES CONVENTIONS[□]**

Corina BOLDEANU

Facultatea de Litere, Universitatea Babeș-
Bolyai, Cluj-Napoca

Résumé :

Cette étude a pour objet la figure du clown dans la poésie roumaine, comme dimension du moi lyrique. Elle met en perspective l'évolution de l'utilisation du masque clownesque qui, de la traduction d'une convention littéraire, bascule après les deux guerres et sous le régime totalitaire communiste, vers une traduction de conventions sociales. La démarche vise ainsi le passage d'un rapport réflexif établi avec l'oeuvre à un rapport lucide avec la vie et, en associant le clown lyrique non pas avec le comique, mais avec l'ironie, d'une ironie esthétique à une ironie éthique.

Mots-clé: *convention, clown, ironie, fou, bouffon*

Signalée par Jean Starobinski au début de son étude, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*¹, la diversité des recherches sur l'origine du clown indique un intérêt soutenu accordé à ce sujet sous de nombreux aspects. Ces recherches se situent initialement dans la brèche des investigations historiques sur les fous des cours royales, pour s'orienter ensuite vers l'étagère de l'histoire de l'art, dramaturgie, littérature ou sociologie. Pourtant, une telle évolution des recherches est symptomatique pour la «généalogie» de ce personnage dérisoire qui devient autonome dans le monde du cirque – là où le sens commun a rapidement tendance à le placer – à peine au début du XIX^e siècle. Or, avant cela, l'esprit clownesque doit être cherché dans le jeu du fou du Moyen Âge,

până la adopția literară a bufonului, realizată de teatrul elisabetan – de unde va fi preluat, mai târziu, de romantici, care fac din această figură, observă Starobinski, un motiv literar autentic, expresie voluntar deformată a artistului și a condiției artei –, terenul predilect al cercetării rămâne cel al culturii populare medievale. Deși Antichitatea înregistrează concepții interesante asupra nebunului, care este, în egală măsură, evitat, din teama de contaminare, și respectat, pentru privilegiul de a fi fost luat în posesie de către daimon, o mutație esențială în statutul acestuia se va produce în perioada medievală. Creștin și inchizitor, Evul Mediu nu perpetuează, desigur, viziunea naturalistă a lui Hipocrate, care scosese totuși nebunia de sub determinismul supranatural, explicând-o ca dezechilibru umoral, ci o (re)cutundă într-un con de umbră în care bolnavii mintal sunt identificați cu ereticii și pedepsiți în consecință: „deloc nouă, teza demonică atrage, începând cu secolele al XIV-lea și al XV-lea, sancțiuni tragice și aprinde ruguri în toată Europa”². Dincolo de involuția mentalitară a raportării la boală, de data aceasta pe considerente punitiv-creștine, același Ev Mediu e, însă, martorul unei translații foarte interesante de la nebunul *autentic* la nebunul *actant*, căci el consemnează fenomenul nebuniei *jucate* atât în cultura religioasă (binecunoscutele *festas stultorum*, interzise în secolul al XV-lea), cât și în cea populară și „statală” (organizarea curților regale). O primă observație asupra statutului nebunului în cultura populară, a râsului medieval, vine din partea unui reputat teoretician al perioadei, Mihail Bahtin:

„Bufonii și nebunii [...] nu trebuie confundați cu actorii de comedie de mai târziu, care interpretau pe scenă rolul de bufon ori nebun [...]. Bufonii și nebunii medievali își păstrau identitatea, întotdeauna și pretutindeni, oriunde își făceau apariția. Ca atare, erau purtătorii unei forme de viață deosebite, reale și totodată ideale. Ei se află la hotarul dintre viață și artă [...]; nu sunt niște extravagandanți ori niște nătărăi – în sensul cotidian – dar nu sunt nici comedienți”³.

devenu bouffon et récupéré, dans la Renaissance, par la littérature, à travers le théâtre shakesperien. Autrement, avant l’adoption littéraire du bouffon, réalisée par le théâtre élisabéthain – d’où il sera repris par les romantiques qui en feront, observe Starobinski, un motif littéraire authentique, expression volontairement déformée de l’artise et de la condition de l’art – le terrain favori de la recherche reste celui de culture populaire médiévale. Même si l’Antiquité passe en revue des conceptions intéressantes sur le fou, qui est également respecté, pour le privilège d’être possédé par le *daimon*, et évité, par peur de contamination, une mutation essentielle se produira en ce qui concerne le statut de celui-ci à peine dans la période médiévale. Chrétien et inquisiteur, le Moyen Âge ne continue pas la vision naturaliste d’Hypocrate – qui avait pourtant expliqué la folie comme déséquilibre umoral – mais la place dans un coin d’obscurité où les aliénés sont pris pour hérétiques et punis en conséquence². Malgré cette involution mentalitaire par rapport à la maladie, le Moyen Âge est toutefois le témoin d’un transfert intéressant du fou *authentique* au fou *actant*, car il relate le phénomène de la folie *jouée* dans la culture populaire, ainsi que dans la culture religieuse (voir les *festas stultorum*, interdites au XV^{ème} siècle) ou «étatique» (organisation de la cour). Une première observation sur le statut du fou dans la culture populaire, du rire médiéval, vient de la part d’un grand théoricien de la période, Mikhaïl Bakhtine:

«Les bouffons et les fous [...] ne doivent pas être confondés avec les futurs acteurs de comédie, qui interprétaient sur scène le rôle de bouffon ou de fou [...]. Les bouffons et les fous médiévaux gardaient leur identité, toujours et partout, n’importe où ils apparaissaient. Ils étaient ainsi les porteurs d’une forme de vie à part, également réelle et idéale. Ils sont à mi-distance entre la vie et l’art [...]; ils ne sont

Pe lângă confirmarea situației *liminale* a nebunului/bufonului în societate, considerația lui Bahtin ridică două distincții prețioase: nebunul sărbătorilor populare nu e un nebun *autentic*, dar nu e nici un nebun-*actor*. El este, mai degrabă, un nebun *actant*, permanent și ireversibil atașat măștii, pe care o asumă fără a o mai abandona, însă, la sfârșitul reprezentației. „Nebunia” sa un *modus vivendi*. Cazul nebunului de curte identificat în ceea ce am numit, generic, cultura „statală” medievală întărește aceeași idee, căci, inițial selectați din rândul bolnavilor mintal⁴ și achiziționați în scop de divertisment, nebunii de curte vor fi înlocuiți treptat de reprezentanți ai păturii sociale sărace care intuiesc posibilitatea câștigului financiar, asumându-și definitiv acest rol. Odată atașați măștii, ei rămân prizonierii unei naturi străine, reversul nemaifiind posibil. Momentul este esențial pentru configurarea personajului, deoarece el marchează apariția *conștiinței rolului*, deci a convenției⁵. De aici și contrastul aparență-esență din care derivă forța simbolică a prezenței sale, funcția sa de profetic demascator al inadvertențelor sociale, de subminator al ierarhiilor și al ordinii preexistente și, tot de aici, frecvența ipostazei clovnești (cu variațiile sale de nebun, bufon, arlechin, saltimbanc ș.a.m.d.) în literatură, ori de câte ori aceasta e chemată să problematizeze condiția artistului sau a libertății umane.

Clovnul. Recurs la discurs

Fără îndoială că, străină de această simbolistică subversivă, intuiția elementară investeste cel mai adesea clovnul cu o funcție comică. În arena circului, evoluția lui pândește cu tact așteptările publicului, pe care le răstoarnă, la momentul prielnic, provocând râsul. Ludică, reprezentația sa e, însă, joc numai la suprafață, fiindcă, așa cum observă Johan Huizinga, între comic și joc se produce o fractură:

„Și comicul se înadrează în non-serios, el prezintă un anumit raport cu râsul și îl provoacă, dar tangența sa cu jocul e de natură accesorie. În sine, jocul nu e comic nici pentru

pas d’extravagants ou de nignauds – dans le sens journalier – mais ils ne sont pas non plus de comédiants»³.

À part la confirmation d’une position *liminale* du fou/bouffon dans la société, la réflexion de Bakhtine implique deux distinctions précieuses: le fou des fêtes foraines n’est pas un fou *authentique*, comme il n’est pas un fou-*acteur*. Il est plutôt un fou *actant*, continûment et irréversiblement attaché à son masque, qu’il assume sans jamais abandonner. Sa «folie» est un *modus vivendi*. Le cas du fou de cour qu’on a identifié dans ce qu’on a appelé, de façon générique, la culture «étatique» médiévale renforce la même idée, car, sélectionnés initialement parmi les vrais malades⁴ et procurés pour divertissement, les fous de cour seront au fur et à mesure remplacés par des gens pauvres qui entrevoient la possibilité du confort financier, en assumant définitivement ce rôle. Une fois le masque mis, ils restent les prisonniers d’une nature étrangère, le revers n’étant plus possible. Le moment est essentiel pour la devenue du personnage, puisqu’il marque l’apparition de la *conscience du rôle*, donc de la *convention*⁵. D’où le contraste apparence-essence qui donne la force symbolique de sa présence, sa fonction de prophétique dénonciateur des inadvertances sociales, de destructeur des hiérarchies et de l’ordre préexistantes; d’où aussi la fréquence de l’acception clownesque (avec ses variations de fou, bouffon, arlequin, saltimbanque etc.) dans la littérature à chaque fois qu’elle est appelée à «débatte» la condition de l’artiste ou de la liberté humaine.

Le clown. Recours au discours

Sans doute loin de ce symbolisme subversif, l’intuition élémentaire investit le clown d’une fonction comique. Au cirque, son évolution guette avec tact les expectances du public, qu’il renverse, au

jucători, nici pentru spectatori [...] Mimica clovnului, comic și rizibil, nu poate fi percepută ca joc decât într-un sens larg [...] Comicul intră într-un raport strâns cu prostia. În schimb, jocul nu e prost⁶.

Din acest punct de vedere, prelucrarea literară a clovnului anunță un écart de la efectul comic, în măsura în care literatura tinde să vadă în spectacolul acestui personaj nu atât o dovadă a ignoranței, cât un exercițiu al inteligenței capabile să mimeze ignoranța. Sensibil atrași de această perspectivă, în care se regăsesc, scriitorii transformă clovnul într-un motiv al *salvatorului sacrificat*, al celui care, fiind superior mulțimii – sau tocmai de aceea – se lasă totuși batjocorit de ea. Joaca prostească devine, astfel, joc intelectual pus în slujba imaginii pe care artistul alege să o dea despre sine însuși. Lipsit de avantajele corpului „semaforizat”, scriitorul e nevoit, pentru a-și susține jocul, să compenseze lipsa fizionomiei prin alte categorii de semnale: morfologice, tipografice, retorice, sintactice, ritmice, lexicale. Cu alte cuvinte, el e constrâns să-și construiască o mască la singurul nivel posibil de acum: cel al discursului. Numai că, formă directă și sinceră de manifestare, comicul nu convine expresiei sofisticate a scriitorului (în cazul de față, a poetului) care optează mereu, cu atât mai mult în autodefiniri, pentru sensuri implicite. De aceea, nevoia sa de codificare fuzionează cu ironia, strategie discursivă oblică și ascunsă, cu care masca de bufon se armonizează instantaneu. În poezie – spațiu colonizat cu predilecție de ironie în baza unor resurse concrete dintre care Philippe Hamon, în *L'ironie littéraire*⁷, amintește rima (ca repetiție formală), imaginea (în dimensiunea ei analogică) și paralelismul (poziție sintactică a unor unități echivalente) – clovnul și ironia își corespund într-un registru mai larg ce vizează o modalitate specifică de raportare la lume.

Simpatic sau crud, textul ironic este, fără îndoială, *incomod*, la fel ca turbulentul program artistic al clovnului repudiat care „prin autoritatea pe care și-o arogă sau care îi e acordată, apare ca un încurcă-lume”⁸, cu

bon moment, provoquant le rire. Ludique, sa représentation n'est jeu qu'en apparence, car, comme le montre Johan Huizinga, entre comique et jeu se produit une fracture:

«Le comique se range également dans le non-sérieux, il présente un certain rapport avec le rire et le suscite, mais sa connexité avec le jeu est de nature accessoire. En soi, le jeu n'est comique ni pour les joueurs ni pour les spectateurs [...] La mimique du clown, comique et risible, ne peut être considérée comme jeu que dans un sens large»⁶.

De ce point de vue, le façonnage littéraire du clown annonce un écart de l'effet comique, dans la mesure où la littérature voit dans le spectacle de ce personnage non pas une preuve d'ignorance, mais un exercice de l'intelligence capable de feindre l'ignorance. Attirés sensiblement par cette perspective, les écrivains transforment le clown dans un motif du *salvateur sacrifié*, de celui qui, étant supérieur aux autres – ou justement à cause de cela – se laisse outragé par eux. Le jeu stupide devient ainsi jeu intellectuel, soumis à l'image que l'artiste choisit à offrir sur soi-même. Privé des avantages du corps «sémaphorique», l'écrivain doit, pour soutenir son jeu, compenser le déficit de physionomie par d'autres signaux : morphologiques, typographiques, rhétoriques, syntaxiques, rythmiques, lexicales. Tout bref, il est forcé de se construire un masque au seul niveau qui lui reste accessible: celui du discours. Sauf que, forme directe et sincère de manifestation, le comique ne convient pas à l'expression sophistiquée de l'écrivain (ici du poète) qui opte toujours, surtout dans la définition de soi, pour les sens implicites. Par conséquent, le besoin de codification fusionne avec l'ironie, stratégie discursive oblique et cachée, avec laquelle le masque de bouffon s'harmonise instantanément. En

precizarea că „elementul de dezordine pe care îl introduce în lume este medicația corectivă de care societatea bolnavă are nevoie pentru a-și regăsi ordinea adevărată”⁹. Parodiind regulile realului, el refuză ordinea prestabilită și instituie, într-o formă ritualizată, universul lumii pe dos, al spiritului de sărbătoare în al cărei prezent etern domnește libertatea. Intervenția lui zdruncină gratiile simțului comun, demobilizează, dar nu e nihilistă, fiindcă respingerea sistemului preexistent depășește gratuitatea. Articulată în doi timpi, reprezentarea sa refuză structurile osificate și prăfuite ale cotidianului, în favoarea elasticității inofensive neconvenționale a guvernării ludice.

Similar, ironia e o figură dublă, având o latură logică, de răsturnare, pe care toată tradiția retorică a pus-o sub semnul noțiunii de *contrar* și care constă în a lăsa să se înțeleagă opusul a ceea ce se spune de fapt. Departe însă de a se confunda cu minciuna, de care se desparte nu în metodă, ci în intenție¹⁰, ironia mai are și o latură axiologică, a judecării de valoare, din perspectiva căreia aserțiunea trucată e o formă de *evaluare* negativă. Numai că, la fel ca în cazul mișcării destructiv-institutive a jocului clovnesc, și ironia își contestă referentul în marginea adeziunii ei la o dimensiune superioară: „orice ironist este un idealist, prin încrederea pe care o are în perfectibilitatea omului: chiar în momentul în care își manifestă respingerea, ironistul își exprimă totodată adeziunea la o lume perfectă, la care aspiră sau a cărei nostalgii o are”¹¹. Precum bufonul în cheie simbolică, ironistul este, în plan discursiv, un reacționar preocupat să discrediteze sursa nemulțumirilor sale în numele propriilor aspirații. El exprimă, fără excepție, o judecată critică și își rezervă, în același timp, plăcerea de a hrăni o lume ideală și de a o face astfel să supraviețuiască celei reale. Scepticismul lui e un idealism. Pe fondul acestei dinamici comune, care transmite în subsidiar contrariul a ceea ce promovează în primă instanță, clovnul și ironia obligă la interpretare. Odată cu ipostaza poetului-clovn, jocurile lor – diferite ca registru, dar asemănătoare ca finalitate și procedeu – se contrag într-un singur joc, poetic.

poésie – espace colonisé par l’ironie grâce à quelques ressources concrètes dont Philippe Hamon, dans *L’ironie littéraire*⁷, note la rime (comme répétition formelle), l’image (dans sa dimension analogique) et le parallélisme (position syntactique des unités équivalentes) – le clown et l’ironie se répondent dans un registre plus large, qui vise une modalité spécifique de se rapporter au monde.

Sympathique ou cruel, le texte ironique est, sans doute, *incommode*, ainsi que le programme artistique du clown répudié qui «par la licence qu’il s’arroge ou qu’on lui concède [...] apparaît comme un trouble-fête»⁸, avec l’observation que «l’élément de désordre qu’il introduit dans le monde est la médication correctrice dont le monde malade a besoin pour retrouver son ordre vrai»⁹. Parodiant les règles du réel, il refuse l’ordre fixe des choses et institue, sous une forme ritualisée, l’univers du monde renversé, de l’esprit gai, dans le présent éternel où règne la liberté. Son intervention ébranle les grilles du sens commun, démobilise sans être nihiliste, car le rejet du système préexistant dépasse la gratuité. Articulée en deux temps, sa représentation refuse les structures ossifiées du quotidien, en faveur d’une élasticité inoffensive du gouvernement ludique.

Pareillement, l’ironie est une figure double, ayant un côté logique, de renversement, que toute la tradition rhétorique a mise sous le signe de la notion de *contraire* et qui réside en laisser comprendre le contraire de ce qui est dit en fait. Loin de se confondre avec le mensonge, dont elle se sépare non pas en méthode, mais en intention¹⁰, l’ironie a aussi un côté axiologique, de jugement de valeur, qui fait de l’assertion dissimulée une forme d’évaluation négative. Sauf que, semblablement au mouvement destructif-fondateur du jeu clownesque, l’ironie conteste elle aussi son référent en marge de son adhésion à une dimension supérieure: «toute ironiste est un idéaliste, en ce qu’il

Conștiința convenției literare

În *Cuvintele și lucrurile*¹², Michel Foucault constata că atât poetul, cât și nebunul interpretează lumea conform regulilor analogiei, cu observația că poetul aduce voluntar asemănările la semne, în vreme ce pentru alienat distincția între asemănări și semne nu există: toate asemănările sunt semne. Din acest punct de vedere, imaginea poetului-nebun surprinde fuziunea dintre principiul valorizării conștiente a lucrurilor (prin asumarea travaliului poetic) și principiul reflexului necondiționat al procesului semnificativ – care se transformă într-un pretext al celui dintâi. Altfel spus, mimând spontaneitatea inocentă a discursului sub travestiul lejer al nebuniei, poetul ascunde în fond o acută conștiință a convenției.

O prefigurare a unui asemenea travesti se conturează, în ceea ce privește literatura română, în versurile eminesciene, odată cu ipostaza „maestrului nebun” din finalul *Scrisorii a IV-a* („[...] Unde-s șirurile clare din viața-mi să le spun?/ Ah! Organele-s sfârmate și maestrul e nebun!”) și se manifestă, în toată puterea jocului cu convenția, la poeții simbolști care prelucrează motivul cu mijloacele unei exacerbate apetențe pentru artificiozitate. În lirica lui Ion Minulescu, de pildă, „nebunia” poetică e interpretată, nu ca damnare, în ordine eminesciană („Iar în lumea cea comună a visa e un pericol./ Căci de ai cumva iluzii, ești pierdut și ești ridicul”, *Scrisoarea a II-a*), ci ca obediență indiferentă: „Ei sunt cumiți .../ Eu sunt nebun .../ Dar cum eu sunt ce-am fost mereu –/ Poate că cel cuminte-s Eu –/ Deși de câte ori le-o spun,/ Eu pentru Ei ... sunt tot nebun ... [...] Dar cum din Ei toți numai Eu/ Nu sunt ca Ei,/ Am să mă duc/ De voia mea la balamuc –/ Și fiindcă nu-mi va părea rău,/ Cumintele voi fi tot Eu! ...” (*Cântecul nebunului*). Antiteza Eu/Ei, care problematizează însăși condiția artistului în societate, e rezolvată acum pe principiul logicii elementare a minorității care cedează, cu aportul asumării resemnate a rolului de poet,

croit à la perfectibilité de l'homme: au moment même où il marque un rejet, l'ironiste exprime simultanément son adhésion à un monde parfait auquel il aspire ou dont il a la nostalgie»¹¹. Comme le bouffon, l'ironiste est, sur le plan discursif, un réactionnaire préoccupé à discréditer la source de ses mécontentements au nom de ses propres aspirations. Il exprime, sans exception, un jugement critique et se réserve en même temps le plaisir de nourrir un monde idéal. Son septicisme est un idéalisme. Fondés de cette dynamique commune, qui transmet subsidiairement le contraire de ce qu'elle semble réellement soutenir, le clown et l'ironie obligent à l'interprétation. Avec l'acception de poète-clown, leurs jeux – différents comme registre, mais identiques comme finalité et procédé – se resserrent dans un seul jeu, poétique.

Une conscience de la convention littéraire

Dans *Les mots et les choses*¹², Michel Foucault constatait que le poète et le fou interprètent le monde conformément aux règles de l'analogie, mais que le poète apporte volontairement les similitudes aux signes, tandis que, pour l'aliéné, la distinction entre similitudes et signes n'existe point: toutes les similitudes sont des signes. De ce point de vue, l'image du poète-fou surprend la fusion entre le principe de la valorisation consciente des choses (assumer le travail poétique) et le principe du réflexe inconditionné du processus signifiant – qui se transforme en prétexte du premier. Autrement dit, en mimant la spontanéité innocente du discours sous le travesti léger de la folie, le poète cache en effet une profonde conscience de la convention.

En ce qui concerne la littérature roumaine, un tel travesti fait son apparition (pat anticipation) dans les vers de Mihai Eminescu, avec l'acception du «maître fou»

deci de exclus: „Aș vrea să-mi sparg vitrina cu minciuni/ Și-nchis apoi în rafturile goale./ Solemn ca-ntr-un ospiciu de nebuni/ Să-mi fac bilanțul boalei ancestrale” (*Solilocul nebunului*). Ceea ce depășește în importanță asumarea statutului de artist este, însă, la Minulescu, tematizarea determinismului rigid al acesteia, cu tot tragismul consecințelor ce derivă de aici: „La Circ .../ Un accident banal –/ Un acrobat./ Un salt mortal/ Și .../ Acrobatul nu s-a mai sculat.../ Alăturările din orchestră au tăcut./ Iar clovni din arenă au țipat .../ Dar publicul din staluri n-a crezut/ Că poate fi și-un accident adevărat/ Și-a fluierat ...” (*Ultima oră*).

Ca poet care „se joacă pe sine, ca și Minulescu, dar nu spre a se disimula, ci spre a se exprima”¹³, Bacovia stăpânește, la rândul său, o pronunțată conștiință a rolului, pe care o poezie precum *Unui clovn* o chestionează într-un mod fidel minulescian: „Talentul râde sardonice/ Cu aspirații nobile/ Se duc, se duc nori albi/ Pe bolta de safir.../ Când în stradă și-a tras unul/ Două palme adevărate/ Lumea râdea ca la arenă/ Zicând că sunt iar simulate”. Asemeni lui Minulescu, Bacovia are, așadar, revelația joncțiunii inextricabile dintre subiect și masca lui, cu diferența că, în ceea ce-l privește, „«personajul» bacovian are, practic, exclusivă conștiință a faptului de a fi jucat – pradă și jucărie a mecanismului cosmic și social, lipsindu-i conștiința rolului asumat, a implicării din proprie voință în «jocul lumii»”¹⁴. Pion devitalizat în angrenajul universal și performer al râsului hidos, supus grimasei eterne printr-o implicită teorie a hybris-ului, eul bacovian îl depășește în luciditate pe cel minulescian și, vertical în fața determinismului absolut al rolului de care este jucat, își potențează mimica, respinge perspectiva evazionistă, dar și soluția ironizării ei (valabilă la Minulescu)¹⁵, în profitul victimizării conștiente pe calapodul altei ironii, care e cea a sorții: „Aici sunt eu/ Un solitar./ Ce-a râs amar/ Și-a plâns mereu.../ Cu-al meu aspect/ Făcea să mor./ Căci tuturor/ Păream suspect”, *Epitaf*.

Dacă, așa cum remarca Ion Pop, modernismul avangardist își are originile într-o „fisură a conștiinței autentic simboliste, adică în

qui surgit à la fin de la satire *Scrisoarea a IV-a* et se manifeste, en plein pouvoir du jeu avec la convention, chez les poètes symbolistes roumains qui traitent le motif avec les moyens d’une appétence exacerbée pour l’artificiel. Dans les vers de Ion Minulescu, par exemple, la «folie» poétique est interprétée non pas comme une damnation, mais comme une obéissance indifférente (*Cântecul nebunului*). L’antithèse moi/eux, retrouvable dans ce poème, est résolue par Minulescu selon le principe de la logique élémentaire de la minorité qui cède, donc du poète qui assume son exclusion. Ce qui dépasse pourtant en importance ce geste d’assumer le statut d’artiste est, chez Minulescu, l’espace accordé à la question du déterminisme rigide de ce statut, avec une forte note tragique qui en dérive (*Ultima oră*).

Poète qui «se joue soi-même, comme Minulescu, non pas pour se dissimuler, mais pour s’exprimer»¹³, Bacovia maîtrise à son tour une forte conscience du rôle qu’une poésie telle que *Unui clovn* questionne dans une manière semblable à celle de Minulescu: «Le talent rit sardoniquement/ Avec des aspirations nobles/ Les blanches nuages s’envolent/ Sur le ciel de saphir.../ Quand on t’a gifflé deux fois dans la rue/ Les gens riaient comme à l’arène/ Disant que c’est de nouveau simulé»¹⁴. Bacovia a donc lui aussi la révélation d’une jonction inextricable entre le sujet et son masque, à la différence que «le «personnage» bacovien a, pratiquement, la conscience exclusive d’être joué – victime et jouet du mécanisme cosmique et social»¹⁵. Pion dévitalisé dans l’engrenage universel, exposant du rire hideux, soumis à l’éterne grimace par une théorie implicite du *hybris*, le moi bacovien dépasse en lucidité le moi minulescien et, cérébral devant le déterminisme absolu du rôle dont il est joué, il accentue sa mimique, rejette la solution évazioniste, au profit de rester la

dezechilibrarea perspectivei ce armonizase sentimentul neoromantic al inefabilului [...] și conștiința artefactului”¹⁶, atunci preferința poezilor avangardiști pentru proiecțiile clovești în discursul literar – ca expresie a frondei anticonvenționale – nu trebuie să surprindă. Mai mult decât Bacovia sau Minulescu, sub auspiciile căruii debutează, Adrian Maniu intră în jocul ironic cu convenția, „una din ipostazele predilecte ale poetului este [...] aceea de *trouble-fête*; aproape cu orice ocazie, el tulbură ceremonia comunicării lirice [și] recurge la un fel de «bruiaj» al presupusei armonii a poemului”¹⁷. Asumându-și statutul de nebun ca și predecesorii săi („Lumea ar zice: «E tot nebun ...»./ Neștiind ce aproape sunt de tăcere./ Când aș fi vrut să fiu atât de bun./ (Și nimeni bunătatea nu mi-o cere.)”, *Iarna cu zăpezi de argint*), poetul aderă la un limbaj al diferenței și disonanței; el profită de distanța pe care calitatea de paria i-o oferă pentru a-și epuiza reprezentarea insurecțională fără riscul de a-și atrage sancțiuni. Sub scutul figurii exilului forțat, își stabilește coordonatele de regie și, devenit „clown farsor”, se supune rolului ingrat în fața unui public care, neinițiat, plătește tristeții autentice moneda râsului zgomotos (*Balada spânzuratului*). Cu toate acestea, bufonul sacrificat în piața publică a râsului colectiv își conservă superioritatea față de spectatorii frivoli, fiind singurul care le poate revela acestora sensul jocului. Numai el deține cheia semnificațiilor, după cum poetul însuși, programatic conștient de resorturile *techné*-ului său, îi dezleagă cititorului algoritmul creației: „La încheierea maldărului de pagini din care nu am izbutit să zmulg destule (să le dau focului și uitării ...), talmăcesc spectacolul, întocmai ca un saltimbanc la capătul reprezentației, destăinuind publicului tâlcul meșteșugului”¹⁸. Ceea ce trădează, de data aceasta la modul explicit, însăși negocierea cu convenția.

Spre deosebire de Adrian Maniu, care cultivă imaginea clovnului farsor (*der dumme August*), Gellu Naum manifestă interes pentru tipologia Clovnului Alb, reprezentant al visului și al poeziei, adecvând motivul la prerogativele suprealismului. Conștientizarea rolului

victime d’une ironie situationnelle, de la sort (*Epitaf*).

Si, comme Ion Pop l’avait remarqué, le modernisme avangardiste a ses origines dans une «fissure de la conscience authentiquement symboliste, c’est-à-dire dans le déséquilibre de la perspective qui avait harmonisé le sentiment néoromantique de l’ineffable [...] et la conscience de l’artefact»¹⁶, alors la préférence des poètes avangardistes pour les projections clownesques dans le discours littéraire – comme expression de la fronde anticonventionnelle – ne doit pas surprendre. Plus que Bacovia ou Minulescu, Adrian Maniu entre dans le jeu avec la convention, car «une des apparitions typiques du poète [...] est celle de *trouble-fête*; presque à toute occasion, il disturbe la cérémonie de la communication lyrique [et] recourt à une sorte de «bruitage» de la soi-disante harmonie du poème»¹⁷. En assumant la toge de fou comme ses antécédents (*Iarna cu zăpezi de argint*), le poète adhère à un langage de la différence et de la dissonance; il tire profit de la distance que sa qualité de paria lui offre pour épuiser sa représentation insurrectionnelle sans le risque de s’en attirer des sanctions. Sous l’écu de l’exil imposé, il établit les coordonnées de mise en scène et, une fois devenu «clown farceur», il joue son rôle devant un public qui, naïf, paye à la tristesse authentique la monnaie du rire bruyant (*Balada spânzuratului*). Pourtant, le bouffon sacrifié dans la place publique du rire collectif garde son air supérieur devant les spectateurs frivoles, étant le seul qui puisse leur révéler le sens du jeu. Il détient la clé des significations de la même manière que le poète lui-même, toujours conscient de son *techné*, confesse aux lecteurs l’algorithme de la création: «à la fin de ces tas de pages dont j’ai pas réussi de détruire suffisamment (le rendre au feu et à l’oubli ...), j’explique le spectacle, comme un saltimbanque au bout de sa représentation,

presupune, de aceea, poza tragică și se realizează teatral, ca descoperire inerentă modificării de perspectivă: „Pe întuneric una m-a lovit cu cotul/ (o față de vreo șaisprezece ani cam deșirată n-o vedeam bine mai ales că plângeam)/ Nu mai plânge mi-a spus nu pot să urmăresc acțiunea/ Cum să nu plâng i-am spus când bărbatul acela tragic sunt eu” (*Clavicula*). De altfel, eul păstrează, aproape în exclusivitate, o gestică a solemnității triste, pășind rătăcitor în peisajul unei suprarealități evanescente. În ultimă instanță, mesajul său se înscrie într-o heraldică a extenuării solitare, ce indică renunțarea la public în favoarea unei intimități morbide, a jocului pentru sine.

Tratat exponențial de un alt cavaler al tristeții, Emil Botta, jocul pentru sine ajunge să respingă, ulterior, tragicul, eul consumându-și angoasele la suprafața oglinzii netede a deriziunii mecanizate. Moartea e pentru subiect un rol reluat la infinit („și mor mereu, repetat/”, *Oglinzile*), așa cum frica ce o precedă nu e altceva decât un pretext al râsului strident („Mult am să râd. Las râsul să mă-nghete,/ pân’ moartea vine, moartea rea, hidoasă”, *Verba volant*). Tensiunea în care jongleriile prind viață e dată, la rândul ei, de ciocnirea gustului pentru absolut cu luciditatea ironică ce-i revelează ființei inautenticitatea propriei existențe și chiar a propriei morți, devenită scenariu inepuizabil. Confruntarea cade astfel în derizoriu iar macabru își pierde resorturile terifiante, stabilizându-se cu sobrietate în spațiul tutelat de iminența unui sfârșit care nu mai îngrozește: „Și te rog să nu-mi râzi/ la umorul negru,/ nici un surâs pentru fanfaronadele mele,/ pentru proverbialul meu râs/ aici în baracă,/ în cazarma-salon/ unde se poate dormi/ pe patul de pușcă” (*Concertul*). Mecanismul funcționează cu solemnitate riguroasă și, în lipsa unui subiect eroic, deconstruiește prin repetiție obiectul spaimei, instituind un univers al trăirii mimate și al stărilor artificiale. Cu Emil Botta, nici determinismul nu mai e tragic, nici clovnul nu mai e un intrus în lumea reală, fiindcă lumea reală a încetat să mai existe pentru el. Singura realitate cunoscută și acceptată de acum e cea a convenției devenite natură primă.

dévoilant au public le sens du travail»¹⁸ – ce qui trahit, cette fois explicitement, la négociation avec la convention.

À son tour, un surréaliste comme Gellu Naum cultive dans ses poèmes l’image du Clown Blanc qui, représentant le rêve et la poésie, est plus adéquat aux objectifs surréalistes. Cette fois, la conscience du rôle implique la pose tragique et le geste théâtral comme découverte inhérente d’une modification de perspective (*Clavicula*). Le moi garde, presque en exclusivité, une gestuelle de la solennité triste errant dans le paysage d’une surréalité évanescence. Dernièrement, son message s’inscrit dans une héraldique de l’exténuation solitaire, ce qui indique le renoncement au public en faveur d’une intimité morbide, du jeu pour soi. Néanmoins, le même jeu surgit dans les vers d’un autre chevalier de la tristesse, Emil Botta, qui réussit, par contre, à consommer ses angoisses à la surface du miroir glacé d’une dérision mécanisée. Pour lui, la mort devient un rôle repris à l’infini (*Oglinzile*), tandis que la peur qui la précède n’est plus, pour le clown, qu’un prétexte du rire strident (*Verba volant*). La tension dans laquelle se déroule son jeu et donnée par la collision entre l’envie d’absolu et la lucidité ironique qui révèle à l’être l’inauthenticité de sa propre existence, devenue scénario inépuisable. La confrontation devient ainsi dérisoire et le macabre perd ses ressources terrifiantes, s’établissant avec sobriété dans l’espace géré par l’imminence d’une fin qui n’effraye plus : «Et je te prie de ne pas rire/ à mon humour noir/ pas un sourire pour mes fanfaronnades,/ pour mon rire proverbial/ ici dans la baraque,/ ou on peut dormir dans la chambre de l’arme à feu» (*Concertul*)¹⁹. Le mécanisme fonctionne rigoureusement et, en absence d’un sujet héroïque, il déconstruit par répétition l’objet de la peur, en instaurant un univers du vécu mimé et des états artificiels. Avec Emil Botta, le déterminisme n’est plus

În cele din urmă, oricare i-ar fi extensia, spectacolul ironic presupune, întâi de toate, însușirea unui rol, deci a unui scenariu intențional care să răspundă nevoii de dedublare a subiectului. Fără îndoială, figura clovnului se oferă cu succes acestei necesități a artistului, întrucât ea reușește să conjuge frivolitatea apariției cu profunzimea trăirii și complexitatea mesajului transmis. Mișcărilor caraghioase, adesea disonante, ale poetului-clovn traduc, în fond, melancolia unei armonii pierdute, în vreme ce acrobațiile sale retorice îl expun și îl adăpostesc deopotrivă de posibile riposte sau explicații. Dincolo de avantajul refugiului confortabil, predilecția pentru mască mai indică, însă, și o autonomizare a gândirii poetice în raport nu doar cu obiectul literar, ci și cu subiectul lui. Iscodindu-și jocul clovnesc, poetul își anchetează degajat, dar critic, propria condiție supusă convenției pe care, în cele din urmă, neputând-o depăși, o manipulează ironic.

Ironia etică și conștiința convențiilor sociale

Dacă discursul poetului-clovn de la Minulescu la Emil Botta este vădit îndatorat ironiei romantice care intră, fără îndoială, într-un raport reflexiv cu creația și rămâne, ca uzanță, un fenomen elitist, discursul clovnului lirici ai literaturii noastre postbelice e, mai degrabă, unul al ironiei angajate. Tranziția e posibilă pe fondul mutațiilor de sensibilitate survenite în urma Primului Război Mondial, care, demonstrează Pierre Schoentjes în studiul amintit, fac ironia accesibilă tuturor în baza acelorași trăiri. De altfel, democratizarea ironică devine, în cazul particular al literaturii române, o *popularizare* ironică, întrucât imediata instalare a regimului comunist și al performantului său mecanism de cenzură o transformă într-o practică poetică (subversivă, desigur) preferențială. În consecință, nu doar adresat, noul discurs al poetului-clovn este și unul angajat. El nu mai e tributar ironiei romantice, pe principiul demascării conștiente a *techné*-ului poetic, ci ironiei etice, interesată de travaliul angajării *în relație cu* – iar nu *în*

tragique et le clown n'est plus un intrus dans le monde réel, car le monde réel a cessé d'exister. La seule réalité connue et acceptée dorénavant est celle de la convention devenue genre premier.

Finalement, quelle que soit son extension, le spectacle ironique suppose obligatoirement le choix d'un rôle, donc d'un scénario intentionnel qui répond au besoin de dédoublement du sujet. Sans doute, la figure du clown s'offre avec succès à cette nécessité de l'artiste, puisqu'elle réussit à conjuguer la frivolité de l'apparition avec la profondeur de l'expérience et la complexité du message transmis. Les mouvements risibles, souvent dissonants, du poète-clovn traduisent, au fond, la mélancolie d'une harmonie perdue, tandis que ses acrobaties rhétoriques l'exposent et l'abritent également des possibles ripostes ou explications. Malgré l'avantage du refuge confortable, le goût pour le masque montre une autonomie de la pensée poétique par rapport non seulement à l'objet littéraire, mais aussi à son sujet. Démêlant son jeu clownesque, le poète interroge sa propre condition soumise à une convention qu'il manipule ironiquement sans pouvoir dépasser.

Ironie éthique et conscience des conventions sociales

Si le discours du poète-clovn de Minulescu à Emil Botta doit beaucoup à l'ironie romantique qui entre, bien évidemment, dans un rapport réflexif avec la création et reste, comme usage, un phénomène élitiste, le discours des clowns lyriques de la littérature roumaine après les deux guerres est plutôt un discours de l'ironie engagée. La transition est possible à cause des mutations de sensibilité d'après la guerre, mutations qui, montre Pierre Schoentjes dans son étude, font l'ironie accessible à tous les gens, suite au même vécu. En conséquence, la démocratisation ironique devient, dans le cas particulier de

vederea (după distincția lui Predrag Matvejević¹⁹) – realitatea, deci și cu evenimentul istoric conotat politic. Spectacolul liric al unor poeți precum Eugen Jebeleanu, Adrian Păunescu sau Mircea Dinescu, se desfășoară în decorul acelorași jonglerii clovnești, însă nu cu scopul exersării lucide a instrumentarului literar, ci cu cel al demitizării unui prezent copleșitor, în care puterea politică impune individului noi și incomode reguli de organizare. Fiindcă „a vorbi despre existența *eului*, a *persoanei* sau a *individului* e o întreprindere în mare măsură riscantă întrucât întreaga politică a partidului [...] este orientată spre dizolvarea categoriei individualului”²⁰, nici exhibarea subiectivității lirice nu poate fi o alegere facilă, existând mereu pericolul ca responsabilitatea discursului subiectului liric să-i fie delegată, sfidând tocmai convenția literară, *eului* biografic. Surprinzător sau nu, amenințarea confuziei între cele două instanțe își conține propria soluție, deoarece și reversul este valabil: contând pe faptul că o interpretare *ad literam* nu e sustenabilă, fiind în mod ostentativ eronată, *eul* biografic îl investește pe cel liric cu propriul bagaj iconoclast, reușind să aproximeze riposta și să i se sustragă anticipat. Incapabili să ignore spațiul cotidian și timpul curent, dar constrânși să întrețină ambiguitatea vitală a mesajului transmis, poeții care își însușesc acum masca de clovn disimulează în fond o nemulțumire pe care nu și-o pot reprima. De aceea, „alegerea imaginii clovnului nu e numai un motiv poetic, ci și un mod ironic, deturnat și parodic, de a pune problema vieții și a artei”²¹.

Ca mod ironic, ipostaza poetului-clovn, prinsă mereu între conștiința limitei și aspirația spre libertate, comportă numeroase variații. La Eugen Jebeleanu – poet al cărui traseu include, ca în cazul lui Geo Bogza sau în cel al lui Geo Dumitrescu, un debut normal în interbelic, urmat de convertirea la realismul socialist stalinist și poststalinist, de care se va distanța ulterior – motivul clovnului se configurează tardiv, în *Parabolele civile* (1972). Asemeni lui Geo Dumitrescu, cu care nu împarte numai afilierea generaționistă, ci și tovarășia partidică

la littérature roumaine, *popularisation* ironique, puisque l’instauration immédiate du régime communiste et de son mécanisme de censure la transforment dans une pratique poétique (subversive, biensûr) préférentielle. C’est pourquoi le nouveau discours du poète-clovn est un discours non seulement adressé, mais aussi engagé. Il n’est plus tributaire à l’ironie romantique, selon le principe du dévoilement conscient du *techné* poétique, mais à l’ironie éthique, intéressée par le travail de l’engagement *par rapport à* – et non pas *en vue de* (selon la distinction de Predrag Matvejević²⁰) – la réalité. Le spectacle lyrique d’Eugen Jebeleanu, Adrian Păunescu ou Mircea Dinescu se déroule dans le cadre de mêmes jongleries clownesques, non pas dans le but d’exercer lucidement un instrumentaire littéraire, mais dans celui de la démythification d’un présent accablant, où le pouvoir politique impose à l’individu de nouvelles et incomodes règles d’organisation. Parce que «parler de l’existence du *moi*, de la *personne* ou de l’*individu* est un fait en grande mesure risqué puisque toute la politique du parti [...] est orientée vers la dissolution de la catégorie de l’individuel»²¹, l’étalage de la subjectivité lyrique ne pourrait pas être un choix facile, existant toujours le danger que la responsabilité du discours soit déléguée, malgré la convention littéraire, au moi biographique. Surprenant ou non, le problème de la confusion entre les deux contient sa propre solution, car le reverse est aussi valable: comptant sur le fait qu’une interprétation *ad literam* n’est pas soutenable, le sujet biographique investit le moi lyrique avec son propre bagage iconoclaste, en réussissant à approximer la riposte et à s’y soustraire par anticipation. Incapables d’ignorer l’espace quotidien et le temps présent, mais obligés de maintenir l’ambiguïté vitale du message transmis, les poètes qui choisissent maintenant le masque de clovn dissimulent un

dublă de o dezicere receptată ca enigmatică, Jebeleanu contemplă cu luciditate portretul terifiant al istoriei de pe poziția unui prezent alarmant: „Nebunii se-nmulțiră grozav după statistici/ și-ororile văzute-n al doilea război/ n-or să se mai repete – spun cei lucizi, nu mistici, –/ căci nici nu pot să fie, vor fi orori mai noi” (*A doua ediție specială*). Ironia lui e asumată indirect, prin filtrul abia sugerat al insului transformat în bufon împotriva voinței sale: „Omul acesta nu mă vrea trist/ și mă silește să râd/ și cu cât mă silește mai mult,/ obrazul meu este mai hâd// Dar el așa vrea și nu altfel/ și-mi strecoară între dinții fierbinți o floare/ și-mi spune: „râzi sau/ prefă-te în față nepăsătoare”// Și-mi anină de urechi cercei/ și-mi pune pe cap un castron din paie de soare/ și eu strig: „veniți și culegeți ghiocel” –/ și gura mi-e strâmbă și mare” (*Nu cu tristețe*). Clown trist, cu înfățișare grotescă și caracterizat de eșec, asemeni lui August Prostul, poetul defilează metaforic în canonicul „veac generos” după cum o instanță străină (posibilă aluzie la tiran) îi dictează și, având premoniția sfârșitului ce i s-a pregătit și pe care-l simte aproape, își dedică jocul celorlalți, convinși de altruismul gestului său. Stângăciunile sale de acrobat imperfect, situat la antipodul dictatorului agil, scenarizează astfel condiția întregii societăți tutelate de o vină comună: „Perfectul acrobat este acela/ care n-a călcat nicicând în noroi,/ cel care totdeauna este deasupra noastră/ cel care vinovat fiind, spune: «Vinoși sunteți voi...»” (*Perfectul acrobat*). Nefericirea lui e nefericirea taciturnului personaj colectiv de care se disociază prin inițiativa fricii declamate, dar cu care continuă să empatizeze în amintirea umilinței comune. Îndreptat spre un „el” atotputernic sau spre un „voi” infidel, discursul cotește, la Jebeleanu, înspre ironia amară, fiindcă, în ultimă instanță, „trebuie să învăț cum se moare,/ căci de trăit, omul trăiește oricum” (*Lecție*).

Docil asumată în cazul lui Eugen Jebeleanu, postura clownsască de țap ispășitor e exploatată și de Adrian Păunescu, pentru care masca nu e, însă, o formă de identitate colectivă, ci una de existență subiectivă. Oscilant și contrariant, poetul se declară

mécontentement qu'ils ne peuvent pas réprimer. En conséquence, «le choix de l'image du clown n'est pas seulement un motif poétique, mais également un mode ironique, de poser le problème de la vie et de l'art»²².

Comme mode ironique, l'acception de poète-clown, toujours prise entre la conscience de la limite et l'aspiration vers la liberté, comporte de nombreux variations. Chez Eugen Jebeleanu – poète dont le trajet inclue, comme dans le cas de Geo Dumitrescu, un début normal entre les deux guerres, suivi par une conversion au réalisme-socialiste stalinien et poststalinien dont il se distanciera ensuite – le motif du clown apparaît tardivement, dans *Parabole civile* (1972). Pareillement à Geo Dumitrescu, son camarade de génération, Jebeleanu contemple avec lucidité le portrait terrifiant de l'Histoire sous l'angle d'un présent alarmant (*A doua ediție specială*). Son ironie est assumée indirectement, par l'individu transformé en bouffon contre sa volonté (*Nu cu tristețe*). Clown triste, à visage grotesque, tel qu'Auguste le fou, le poète défile métaphoriquement dans le canonique «siècle généreux» selon le dicté d'une instance étrangère (possible allusion au tyran) et, ayant la prémonition de la fin qu'on lui a préparée, il dédie son jeu aux autres, convaincu de l'altruisme de son geste. Ses maladresses d'acrobat imparfait, situé à l'antipode du dictateur agile, mettent en scène la condition d'une société hantée par une faute commune (*Perfectul acrobat*). Son malheur est le malheur du grand personnage collectif dont il se dissocie par l'initiative de la peur declamée, mais avec qui il continue à solidariser au nom du souvenir de l'humiliation commune. Adressé à un «lui» omnipotent ou à un «vous» infidèle, le discours tourne, chez Jebeleanu, vers l'ironie amère, puisque, finalement «je dois apprendre à mourir,/ car de vivre, l'homme vit n'importe comment» (*Lecție*)²³.

comediant fără voie și migrează, de la o poezie la alta, spre stataturi diferite: e când măscărici („sunt măscăriciul, sunt oricine”, *Facle mincinoase*), când actor („O, noi actorii fără de noroc”, *Repetiție generală II*), când autorul unei tragedii în care îndeplinește frenetic toate rolurile („Eu sunt autorul tragediei./ Eu declam împreună cu actorii./ Eu fac fibrilații la inimă odată cu regizorii./ Eu aplaud și huidui împreună cu spectatorii, Eu mă spânzur împreună cu administratorul teatrului/ În acest final de veac/ În care dragostea/ A ajuns atât de prost vandabilă”, *Iubiți-vă pe tunuri*), fără a se regăsi cu adevărat în niciunul dintre acestea. Disponibilitatea însușirii oricăruia dintre ele dovedește în acest caz o elasticitate circumstanțială care nu-l părăsește pe poet nici în viața reală. „Tovarăș de drum”, autor a numeroase poeme ditirambice, Păunescu reușește, ca și ironia, să afirme un lucru și contrariul său, într-o gimnastică perfect cameleonică, așa încât, dacă „există poeți care-și duc duplicitatea înspre perfecțiune, publicând aproape simultan poeme politice de encomiere [...] și altele cu caracter pamfletar”²², atunci el se numără indubitabil printre aceștia. Paradoxul se sprijină și pe volumul impresionant de poezii care-i permite să jongleze cu formulele și să modifice – aproape insesizabil în interiorul unui cantități atât de mari de versuri – nu atât tema, cât perspectiva asupra temei, cu riscul indeterminării viziunii personale, sau, poate, tocmai cu scopul ei. Astfel, ipostaza de clown se conturează inițial prin gestică tragică a inocenței persecutate, pentru a fi reluată ulterior drept imagine a celui condamnat pentru o „crimă” atribuită altui autor moral: „Uite, cel ce mi-a zis că sunt claun perfect/ Mă împrășcă acum și mă face nebun./ Pentru el am ajuns un sărman obiect [...] Eu prea tragicul, comical claun ocult” (*Claun la pensie*). Pe modelul sedusului abandonat, subiectul instituie un dezacord între două sensuri pe care nu le articulează simultan (ca un veritabil ironist), ci consecutiv, ceea ce lasă impresia unor inconsecvențe atitudinale flagrante. În consecință, revolta eternului actor se dovedește un pur exercițiu de mimă, fără a fi prin aceasta

Facilement assumée dans le cas de Jebeleanu, la posture de coupable général est exploitée aussi par Adrian Păunescu, pour lequel le masque n’est pourtant une forme d’identité collective, mais une d’existence subjective. Oscillant et contrariant, le poète se déclare comédiant involontaire et saute, à travers les poèmes, d’un statut à l’autre: il est le clown (*Facle mincinoase*), il est l’acteur (*Repetiție generală II*) et il est l’auteur d’une tragédie où il accomplit frénétiquement toutes les fonctions, sans se retrouver vraiment dans aucune de ceux-ci: «Je suis l’auteur de la tragédie./ Je déclame avec les acteurs./ Je tremble avec les metteurs en scène./ J’applaudis et je décrie avec le public./ Je me pends avec l’administrateur du théâtre/ A cette fin de siècle/ où l’amour est si mal vendable» (*Iubiți-vă pe tunuri*)²⁴. Cette disponibilité confirme une élasticité circonstancielle qui ne quitte le poète ni dans la vie réelle. «Camarade» du régime, auteur de nombreux poèmes engagés, Păunescu réussit, comme l’ironie, à affirmer une chose et son contraire, dans une gymnastique de caméléon, de sorte que «s’il y a des poètes qui menent leur duplicité à perfection, publiant presque simultanément des poèmes politique de louange[...] et d’autres à caractère pamphlétaire»²⁵, alors il est un d’entre eux. Le paradoxe repose aussi sur la quantité gigantesque de poèmes qui lui permet de jongler avec les formules et de modifier – de manière presque inobservable – non pas le thème, mais la perspective sur le thème, avec le risque d’obscurcir sa vision personnelle ou, peut-être, justement à cet effet. Le clown se lève ainsi par les gestes d’une innocence persécutée et, ensuite, par l’image du fou condamné pour un crime appartenant à un autre auteur moral (*Claun la pensie*). Selon le modèle du séduit abandonné, le sujet crée un désaccord entre deux sens qu’il n’articule pas simultanément (comme un véritable ironiste), mais consécutivement, ce qui

mai puțin semnificativă, întrucât, regizată – chiar excesiv prelucrată și cosmetizată – e neverosimilă în demonstrație, dar autentică în premise. Falsă în sine, opoziția clovnului condamnat la bâlciul existențial implică totuși raportarea la un adevăr: cel al incomodelor convenții sociale, reluate până la saturație într-un joc contaminat de propriile obsesii.

Asemeni lui Jebeleanu sau Păunescu, raportul pe care eul îl stabilește cu realitatea este, în poezia lui Mircea Dinescu, unul bazat pe capacitățile ființei de a percepe și de a reprezenta acțiuni și relații care o implică, dar mai ales stări și evenimente care o claustrează. Astfel, în condițiile în care puterea politică ordonează cu strictețe existența indivizilor, făcând imposibilă ieșirea acestora din rolul ce le-a fost repartizat, Mircea Dinescu intuiește posibilitatea asumării unei revolte și alege, la rândul său, masca bufonului prin excelență ironic: „Eu n-am un sânge clar ci-un soi de ladă/ cu haine vechi și roșii de paradă/ pe care mi le scot rânjind alene/ piticii beți cu acele din vene/ seara la circ și ziua-n piața mare/ să uite neamprostia de mâncare” (*Eu n-am un sânge clar*). Pe calapodul derizivității înscrise genetic, el își construiește discursul împotriva dictatorului, a societății și a sinelui, sancționând infirmitatea universului cotidian și invitând la soluții de reorganizare. Fără excepție, poetul revoltat-solitar își asumă pe deplin poziția de renegat, însă nu fără autoironie: „Din sila de-a nu fi forțat/ m-am născut,/ pe limba mea se pot aprinde chibrituri/ știu atât de multe/ încât unii mi se uită în gură ca la un rug vorbitor// în rest beau ceaiul cald ca toți ceilalți/ urc de trei ori pe zi și dau bună seara” (*Bună seara*). Convențional, deci, doar în formă, nu și în expresie, eul dinescian rămâne un visător lucid, captiv al unei mișcări vibrante între exaltarea curajoasă și resemnata prăbușire: „Cum m-am născut eu Doamne/ roșu de furie/ vociferând într-o limbă neștiută de nimeni/ încărcat de fulgere și ifose ca un mare actor/ și cum o să dispar/ bătăindu-mă și purtând tava,/ plin de trac înaintea morții/ ca un amator pe-o scândură de provincie/ cu sufleorul în cușca pieptului asfixiat” (*Teatru ambulant*). Drama lui constă

laisse l'impression de grands défauts d'attitude. C'est pourquoi la révolte de l'acteur éternel se montre un pur exercice de mime, sans être moins significative, car, mise en scène – voire excessivement «cosmétisée» – elle est invraisemblable dans la démonstration, mais authentique dans ses prémisses. Fausse en soi, l'opposition du clown condamné à la fête existentielle implique néanmoins un rapport face à la vérité: celle des incommodes conventions sociales, reprises jusqu'au remplissage dans un jeu contaminé par ses propres obsessions.

Comme Jebeleanu ou Păunescu, le rapport du sujet lyrique avec la réalité est, dans l'oeuvre de Mircea Dinescu, un qui se base sur la capacité de l'être de comprendre et de représenter des actions et des relations qui l'impliquent et, surtout, des états ou des événements qui l'isolent. Ainsi, quand le pouvoir politique ordonne strictement les vies des individus, faisant impossible leur sortie du rôle qu'on leur a réparti, Mircea Dinescu entrevoit la possibilité d'une révolte et choisit, à son tour, le masque du bouffon ironique: «Je n'ai pas un sang clair mais une casette/ aux vieux et rouges vêtements pour faire la fête/ que les nains souls en ricanant sans peine/ avec l'aiguille extraient de mes veines/ le soir au cirque, le jour dans la grande ville/ pour que la sociotise oublie la famine» (*Eu n-am un sânge clar*)²⁶. Sur le schéma de la dérision héritée génétiquement, il bâtit son discours contre le dictateur, contre la société et contre soi-même, en sanctionnant l'infirmité de l'univers quotidien et en invitant à réorganisation. Sans exception, le poète-révolté solitaire accepte sa position de relégué, non sans auto-ironie (*Bună seara*). Conventionnel donc seulement en forme, mais pas en expression, le moi dinescien reste un reveur lucide, captif d'un mouvement vibrant entre l'exaltation et la chute (*Teatru ambulant*). Son drame est d'accepter que l'alternative trouvée n'est pas la règle et de supporter, par conséquent,

în a accepta că alternativa propusă nu face o regulă și în a-și asuma, în consecință, statutul exceptiv în galeria personajelor. Complice, jocul lui destinde, dar nu instituie definitiv, fiindcă, deși lumea libertății propuse e atemporală, inversiunea operată rămâne pur temporară. În „teatrul sfintei glume” reprezentația ironică a clovnului e salutară, dar perisabilă, căci impactul ei rămâne embrionar racordat la conștiința eșecului.

În loc de concluzie

Arborat fie în literar, fie în social, clovnul liric rămâne, în cele din urmă, expresia unei conștiințe a convenției. El e sursă de ironie și instinct de detașare, critică și idealizare, mască și profunzime. E personajul conștient și ridicol, dublu și refugiu al scriitorului suspendat în superioritatea izolării sale creatoare. Incapabil să genereze schimbări, se complace în a le simula într-un joc caraghios și solemn care, asemeni ironiei, nu trebuie crezut, ci înțeles. Pe aceste coordonate, jocul poetului-clovn ilustrează, pentru poezia românească de la Eminescu la Emil Botta, existența unei acute conștiințe a convenției literare și redă, după debutul seismic și experiența totalitară a secolului XX, un viraj brusc spre social, acolo unde subiectul se aventurează în demistificarea absurdului cotidian, oscilând între fronda pe principii etice și eschiva pe considerente estetice. Confortabilă, poziția lui de scriitură îl înfățișează de acum ca pseudoerou, în măsura în care, deși respinge ordinea preexistentă și deconstruiește ironic realitatea bolnavă, revolta sa nu este, într-o lume a terorii palpabile, decât un substitut al rezistenței și al opoziției veritabile. Ea traduce conștiința convențiilor sociale pe care eul lezat le subminează continuu cu inteligența propriilor mijloace.

la position d'exilé dans la galerie des personnages. Complice, son jeu détend, mais ne fonde pas, car, même si le monde de la liberté est atemporel, l'inversion opérée est purement temporaire. Au «théâtre de la sainte blague» la représentation ironique du clown est salutaire, mais périssable, puisque son impacte reste raccordé de façon embryonnaire à la conscience de l'échec²⁷.

À défaut de conclusion

Placé soit dans le littéraire, soit dans le social, le clown lyrique reste, dernièrement, l'expression d'une conscience de la convention. Il est source d'ironie et instinct de détachement, critique et idéalisation, msque et profondeur. Il est le personnage conscient et ridicule, double et refuge de l'écrivain suspendu dans la supériorité de son isolement createur. Incapable de produire des changement, il se contente de les simuler dans un jeu risible et solennel qui, semblable à l'ironie, ne doit pas être cru, mais compris. Sur ces coordonnées, le jeu du poète-clovn de Mihai Eminescu à Emil Botta illustre l'existence d'une profonde conscience de la convention littéraire pour faire, après le début séismique et l'expérience totalitaire du XXème siècle, un virage brusque vers le social, là où le sujet s'aventure dans la démythification de l'absurde journalier, oscillant entre la fronde éthique et l'esquive esthétique. Confortable, sa position d'écriture le présente comme pseudo-héros, dans la mesure où, même s'il rejète l'ordre préexistant des choses et même s'il déconstruit ironiquement la réalité malade, sa révolte n'est, dans un monde de la terreur palpable, qu'un substitut de la résistance et de l'opposition véritables. Elle traduit la conscience des conventions littéraires que le moi blessé subvertit continûment avec l'intelligence de ses propres moyens.

BIBLIOGRAFIE:

A. Opera poetică:

1. BACOVIA, George, *Plumb*, Editura Litera Internațional, București-Chișinău, 2001.
2. BOTTA, Emil, *Scrieri*, Editura Minerva, București, 1980.
3. DINESCU, Mircea, *Proprietarul de poduri*, Editura Cartea Românească, București, 1976.
4. DINESCU, Mircea, *La dispoziția dumneavoastră*, Editura Cartea Românească, București, 1979.
5. DINESCU, Mircea, *Democrația naturii*, Editura Cartea Românească, București, 1981.
6. DINESCU, Mircea, *Rimbaud negustorul*, Editura Cartea Românească, București, 1985.
7. EMINESCU, Mihai, *Poezii*, Editura Cartea Românească, București, 1978.
8. JEBELEANU, Eugen, *Poezii*, Editura Cartea Românească, București, 1989.
9. MANIU, Adrian, *Cântece tăcute*, Editura pentru Literatură, București, 1965.
10. MANIU, Adrian, *Versuri*, Editura Minerva, București, 1979.
11. MINULESCU, Ion, *Scrieri*, Editura pentru Literatură, București, 1966.
12. NAUM, Gellu, *Partea cealaltă*, Editura Cartea Românească, București, 1980.
13. NAUM, Gellu, *Malul albastru*, Editura Cartea Românească, București, 1990.
14. PĂUNESCU, Adrian, *Rezervația de zimbri*, Editura Eminescu, București, 1982.
15. PĂUNESCU, Adrian, *Manifest pentru mileniul trei*, Editura Eminescu, București, 1984.
16. PĂUNESCU, Adrian, *Viața mea e un roman*, Editura Cartea Românească, București, 1987.
17. PĂUNESCU, Adrian, *Poezii cenzurate*, Editura Păunescu, București, 1990.

BIBLIOGRAPHIE:

B. Oeuvre poétique:

18. BACOVIA, George, *Plumb*, Litera Internațional, București-Chișinău, 2001.
19. BOTTA, Emil, *Scrieri*, Minerva, București, 1980.
20. DINESCU, Mircea, *Proprietarul de poduri*, Cartea Românească, București, 1976.
21. DINESCU, Mircea, *La dispoziția dumneavoastră*, Cartea Românească, București, 1979.
22. DINESCU, Mircea, *Democrația naturii*, Cartea Românească, București, 1981.
23. DINESCU, Mircea, *Rimbaud negustorul*, Cartea Românească, București, 1985.
24. EMINESCU, Mihai, *Poezii*, Cartea Românească, București, 1978.
25. JEBELEANU, Eugen, *Poezii*, Cartea Românească, București, 1989.
26. MANIU, Adrian, *Cântece tăcute*, Editura pentru Literatură, București, 1965.
27. MANIU, Adrian, *Versuri*, Editura Minerva, București, 1979.
28. MINULESCU, Ion, *Scrieri*, Editura pentru Literatură, București, 1966.
29. NAUM, Gellu, *Partea cealaltă*, Cartea Românească, București, 1980.
30. NAUM, Gellu, *Malul albastru*, Cartea Românească, București, 1990.
31. PĂUNESCU, Adrian, *Rezervația de zimbri*, Eminescu, București, 1982.
32. PĂUNESCU, Adrian, *Manifest pentru mileniul trei*, Eminescu, București, 1984.
33. PĂUNESCU, Adrian, *Viața mea e un roman*, Cartea Românească, București, 1987.
34. PĂUNESCU, Adrian, *Poezii*

A. Referințe critice:

1. BAHTIN, Mihail, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*, Editura Univers, București, 1974.
2. CANEL, Alfred, *Recherches historiques sur les fous des rois de France*, Editeur Alphonse Lemerre, Paris, 1873.
3. CORDOȘ, Sanda, *Literatura între revoluție și reacțiune*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002
4. FOUCAULT, Michel, *Cuvintele și lucrurile*, Editura Rao, București, 2008
5. HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette, Paris, 1996.
6. HUIZINGA, Johan, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Gallimard, Paris,
7. JANKELEVITCH, Vladimir, *Ironia*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994.
8. LESOVICI, Mircea Doru, *Ironia*, Editura Institutul European, Iași, 1999.
9. MATVEJEVIC, Predrag, *Poetica evenimentului*, Editura Univers, București, 1980.
10. POP, Ion, *Jocul poeziei*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2006.
11. POPA, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Editura Semne, București, 2009.
12. PELICIER, Yves, *Histoire de la psychiatrie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1971.
13. SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Seuil, Paris, 2001.
14. STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Gallimard, Paris, 2004.
15. VIGOUREUX-FREY, Nicole, *Le clown: Rire et/ou dérision?*, Presses Universitaires de Rennes, 1999.

cenzurate, Editura Păunescu, București, 1990.

B. Références critiques:

16. BAHTIN, Mihail, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*, Univers, București, 1974.
17. CANEL, Alfred, *Recherches historiques sur les fous des rois de France*, Alphonse Lemerre, Paris, 1873.
18. CORDOȘ, Sanda, *Literatura între revoluție și reacțiune*, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002
19. FOUCAULT, Michel, *Cuvintele și lucrurile*, Rao, București, 2008
20. HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette, Paris, 1996.
21. HUIZINGA, Johan, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Gallimard, Paris,
22. JANKELEVITCH, Vladimir, *Ironia*, Dacia, Cluj-Napoca, 1994.
23. LESOVICI, Mircea Doru, *Ironia*, Institutul European, Iași, 1999.
24. MATVEJEVIC, Predrag, *Poetica evenimentului*, Univers, București, 1980.
25. POP, Ion, *Jocul poeziei*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2006.
26. POPA, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Semne, București, 2009.
27. PELICIER, Yves, *Histoire de la psychiatrie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1971.
28. SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Seuil, Paris, 2001.
29. STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Gallimard, Paris, 2004.
30. VIGOUREUX-FREY, Nicole, *Le clown: Rire et/ou dérision?*, Presses Universitaires de Rennes, 1999.

¹ Această lucrare a fost posibilă prin sprijinul financiar oferit prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, cofinanțat prin Fondul Social European, în cadrul proiectului POSDRU/107/1.5/S/76841, cu titlul „Studii doctorale moderne: internaționalizare și interdisciplinaritate”.

¹ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Gallimard, Paris, 2004.

² Yves Pélicier, *Histoire de la psychiatrie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1971, p. 32. [t.n.]

³ Mihail Bahtin, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*, traducere de R. Recevschi, Editura Univers, București, 1974, pp. 12-13.

⁴ Conform lui Alfred Canel, familiile de demenți devin în perioada Renașterii adevărate industrii care alimentează frecvent curțile regale și nobiliare. V. Alfred Canel, *Recherches historiques sur les fous des rois de France*, Editeur Alphonse Lemerre, Paris, 1873.

⁵ Elocvent în acest sens este exemplul regelui Franței, Carol al VI-lea, el însuși bolnav. Cu o demență declanșată în urma unei bătălii, suveranul – care, în timpul crizelor, se credea pahar de sticlă, suferind de teama de a nu se sparge – deținea un număr impresionant de nebuni datori să-l înveselească. Cazul e paradoxal, dar punctează foarte bine problema conștiinței rolului, adusă aici la paroxism, căci sarcina bufonilor constrânși să mimeze nebunia în fața unui nebun autentic e tulburătoare: „Totuși, nebunia încoronată trebuie să fi îngrozit nebunia cu joben. Sub domnia unui frenetic, rolul de nebun distractiv nu putea fi decât penibil și șters” v. Alfred Canel, *Ibidem*, p. 67. [t.n.]

⁶ Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, traduit du néerlandais par Cécile Seresia, Gallimard, Paris, 1951, p. 23. [t.n.]

⁷ Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette, Paris, 1996.

⁸ Jean Starobinski, *Op. Cit.*, p. 92. [t.n.]

⁹ *Ibidem*, p. 93. [t.n.]

¹⁰ Conform distincției edificatoare a lui Philippe Hamon, mincinosul spune A, gândește non-A și vrea să se înțeleagă A, în timp ce ironistul spune A, gândește non-A și vrea să se înțeleagă non-A.

¹¹ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Seuil, Paris, 2001, p. 87. [t.n.]

¹² Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile*, traducere de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, Editura Rao, București, 2008.

¹³ Nicolae Manolescu, *Lecturi infidele*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p. 85.

¹⁴ Ion Pop, *Jocul poeziei*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2006, pp. 31-32.

¹⁵ Matei Călinescu vorbește despre tendința lui Ion Minulescu de a demitiza ironic compensațiile imaginative, de a se opune, ca și Laforgues, evazionismului poetic prin ironie. V. Matei Călinescu, *Ion Minulescu. Poetul, prozatorul, dramaturgul*, prefață la Ion Minulescu, *Scrieri*, vol. I, Editura pentru Literatură, București, 1966.

¹⁶ Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Editura Minerva, București, 1990, p. 23.

¹⁷ *Idem*, *Jocul poeziei*, p. 52.

¹⁸ Adrian Maniu, *Revăzând manuscrisul*, prefață la Adrian Maniu, *Cântece tăcute*, Editura pentru Literatură, București, 1965, p. 3.

¹⁹ Predrag Matvejević, *Poetica evenimentului*, traducere de Luminița Beiu-Paladi, Editura Univers, București, 1980.

²⁰ Sanda Cordoș, *Literatura între revoluție și reacțiune*, ediția a II-a, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002, p. 148.

²¹ Mircea Doru Lesovici, *Ironia. Ipostaze în poezia română contemporană*, Editura Institutul European, Iași, 1999, p. 162.

²² Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Editura Semne, București, 2009, p. 223.

□ Ce travail a été possible grâce à l'aide financière offerte par le Programme Opérationnel Sectoriel Développement des Ressources Humaines 2007-2013, co-financé par le Fond Social Européen, dans le cadre du projet POSDRU/107/1.5/S/76841, intitulé „Etudes doctorales modernes : internationalisation et interdisciplinarité”.

¹ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Gallimard, Paris, 2004.

² Yves Pélicier, *Histoire de la psychiatrie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1971.

³ Mihail Bahtin, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*, tradus în română de R. Recevschi, Univers, București, 1974, pp. 12-13. [n.t.]

⁴ V. Alfred Canel, *Recherches historiques sur les fous des rois de France*, Alphonse Lemerre, Paris, 1873.

⁵ Eloquent en ce sens est l'exemple du roi de France Charles VI qui, dément soi-même, était entouré par un grand nombre de fous qui devaient le distraire. «Toutefois la folie couronnée devait faire tort à la folie à

capuchon. Sous le regne d'un fou frénétique, le rôle de fous divertisseur ne pouvait être que pénible et sans éclat », in Alfred Canel, *Op. Cit.*, p. 67.

⁶ Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, traduit du néerlandais par Cécile Seresia, Gallimard, Paris, 1951, p. 23.

⁷ Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette, Paris, 1996.

⁸ Jean Starobinski, *Op. Cit.*, p. 92.

⁹ *Ibidem*, p. 93.

¹⁰ Conformément à Philippe Hamon, le menteur dit A, pense non-A et laisse comprendre A, tandis que l'ironiste dit A, pense non-A mais laisse comprendre A. V. Philippe Hamon, *Op. Cit.*.

¹¹ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Seuil, Paris, 2001, p. 87.

¹² Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile*, traduit en roumain par Bogdan Ghiu et Mircea Vasilescu, Rao, București, 2008.

¹³ Nicolae Manolescu, *Lecturi infidele*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p. 85. [n.t.]

¹⁴ „Talentul râde sardonice/ Cu aspirații nobile/ Se duc, se duc nori albi/ Pe bolta de safir.// Când în stradă ți-a tras unul/ Două palme adevărate/ Lumea râdea ca la arenă/ Zicând că sunt iar simulate” [n.t.]

¹⁵ Ion Pop, *Jocul poeziei*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2006, pp. 31-32. [n.t.]

¹⁶ Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Minerva, București, 1990, p. 23. [n.t.]

¹⁷ *Idem*, *Jocul poeziei*, p. 52. [n.t.]

¹⁸ Adrian Maniu, *Revăzând manuscrisul*, préface à Adrian Maniu, *Cântece tăcute*, Editura pentru Literatură, București, 1965, p. 3. [n.t.]

¹⁹ „Și te rog să nu-mi râzi/ la umorul negru,/ nici un surâs pentru fanfaronadele mele,/ pentru proverbialul meu răs/ aici în baracă,/ în cazarma-salon/ unde se poate dormi/ pe patul de pușcă” [n.t.]

²⁰ Predrag Matvejević, *Poetica evenimentului*, traduit en roumain par Luminița Beiu-Paladi, Univers, București, 1980. [n.t.]

²¹ Sanda Cordoș, *Literatura între revoluție și reacțiune*, IIème édition, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002, p. 148. [n.t.]

²² Mircea Doru Lesovici, *Ironia. Ipostaze în poezia română contemporană*, Institutul European, Iași, 1999, p. 162. [n.t.]

²³ „trebuie să învăț cum se moare,/ căci de trăit, omul trăiește oricum” [n.t.]

²⁴ „Eu sunt autorul tragediei,/ Eu declam împreună cu actorii,/ Eu fac fibrilații la inimă odată cu regizorii,/ Eu aplaud și huidui împreună cu spectatorii, Eu mă spânzur împreună cu administratorul teatrului/ În acest final de veac/ În care dragostea/ A ajuns atât de prost vandabilă” [n.t.]

²⁵ Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Semne, București, 2009, p. 223. [n.t.]

²⁶ „Eu n-am un sânge clar ci-un soi de ladă/ cu haine vechi și roșii de paradă/ pe care mi le scot rânjind alene/ piticii beți cu acele din vene/ seara la circ și ziua-n piața mare/ să uite neamprostia de mâncare” [n.t.]

²⁷ Corina Boldeanu, *Transgresser la censure communiste à travers l'ironie poétique*, in „Caietele Echinox”, vol. 19/2010, pp. 135-145.