

Ironie et mise en suspens de l'identité chez Eugène Ionesco

Prof. univ. dr. Simona Modreanu*

Abstract : *The generation of the "theatre of the absurd", and especially Eugene Ionesco, used irony as an aesthetical instrument to mark the disjunction, the disparity, the difference between a human being and his discourse, between a person and the world. Ionesco chose the theatrical space because of its openness and of the possibility to suspend monolithic identity in order to allow the dynamic logic of the contradictories express the complexity of a human soul and mind.*

Mots-clés : *ironie, absurde, identité, différence, contradiction, paradoxe*

L'ironie est l'esprit même d'une esthétique de l'écart, que le mal de vivre de la génération « absurde » des années '50 du XXe siècle a brillamment illustrée. L'homme moderne dépasse son destin non pas en l'assumant, mais en s'en détachant, comme le disait si bien le poète russe Alexandr Blok – « ironiser, c'est s'absenter ». C'est pouvoir faire autre chose ou rien, être ailleurs ou nulle part, plus tard ou plus tôt ; c'est se mettre en disponibilité totale ; décoller de la réalité, cesser d'adhérer aux choses et aux mots, pour qu'ils cessent de nous faire mal. Ce type d'ironie « effleurante » s'installe en même temps au niveau de la vision du monde et au niveau du texte, choisissant d'exprimer l'altérité la plus aiguë, un contraire qui se définit comme « l'autre le plus autre »¹. Ce n'est plus l'ancienne dialectique de l'Original et de la copie, car toute copie est fautive, puisqu'elle cache toujours une *différence*. C'est là que l'ironie, à la pointe de cette montée du simulacre, flirte et collabore honteusement avec ce scandale du renchérissement à travers le neutre, le rire sans joie, le rire à mort...

Si l'absurde ne s'incarne pas, étant un rapport premier entre le monde et la conscience, l'ironie gouverne un second degré, celui qui constate une profonde fissure du moi individuel, conséquence d'une radicale mise en question des tous les systèmes de comportements sociaux et de tous les codes de communication. La distanciation d'avec le monde n'est pas forcément aliénante, elle peut représenter parfois une retraite salutaire, tandis que l'éloignement du Moi, l'instauration de l'entre-moi-et-moi sous forme de dérobade et d'impureté désigne un type de névrose incurable. Quand le doute gnoseologique s'accompagne d'un immense doute ontologique, la relativité et l'indétermination prennent leurs aises et atteignent jusqu'à l'essence de la négation, qui n'est plus délivrante et encore moins redemptrice. Elle démolit indifféremment le bien et le mal, la finitude et l'illimité, Dieu et Diable. Cela faisait à peu près deux siècles qu'on s'était habitués à la « mise à mort » de Dieu et, paradoxalement, le Diable était arrivé à symboliser une sorte d'utopie nécessaire, qui devait être sauvé pour que la nostalgie du paradis perdu continue à hanter notre soif et notre faim. Or, il semble s'écrouler à son tour et l'irrésolution ronge toute volonté constructive ou destructive, sacralisant le Néant, si sacralisation il y a.

Dans ce contexte, l'ironie se tourne sur soi et dénature complètement le rapport entre le Moi et le monde. Auparavant, la raillerie supposait justement l'existence d'une instance supérieure – Dieu ou Diable, peu importe le signe du « patron » - au nom de laquelle on se permettait de fustiger l'Autre. Mais, avec la génération de Ionesco, Beckett, Adamov, elle nous enseigne la décomplaisance absolue et nous apprend à nous dépandre de nous-mêmes. Le héros postmoderne (dont les protagonistes des pièces de la première période de Ionesco) ironise sur son propre corps, sur ses maladies, sur sa logique, sur son savoir, comme s'il se fût agi de choses extérieures. Les Robertes multiplient nez et doigts afin de séduire le fiancé Jacques, qui ne les trouvent pas assez laides, dans un univers où tous les chats devraient s'appeler Socrate, vu qu'ils sont mortels !

Cependant, la duplicité de l'ironie va bien au-delà de cet humour décalé, mais somme toute compréhensible.

Elle ne veut pas nous laisser feindre d'être rien, puisque le Rien est le contraire de quelque chose ; si l'antithèse est parfaite, elle est contournable. Or l'ironie postmoderne est à la recherche d'une antithèse relative, d'une autre modalité d'être de l'altérité qui ne soit pas soluble dans le dicible. Il lui faut le Néant, dans l'acception de gouffre absolu, de trou noir qui absorbe sens et non-sens, où les signes se brouillent et se neutralisent, où le rire risque de mourir d'insignifiance. Si le Godot qu'attendent désespérément Vladimir et Estragon venait, il représenterait une délivrance quelconque, et ils pourraient soit l'accabler d'injures, soit se prosterner devant lui. Son absence redouble de manière ahurissante précisément l'absence de sens qu'il était censé combler... Quant à lui, Ionesco entraîne la dérision vers la confusion, avec une pointe d'humour caractéristique : « Je suis pour la contradiction, tout n'est que contradiction, pourtant un exposé systématique ne doit pas... N'est-ce pas... dans les mots, confondre les contraires... », dit le personnage Ionesco dans *L'Impromptu de l'Alma*, ce à quoi Bartholomée I répond : « Vous ne savez donc pas que les contraires sont identiques ? Un exemple. Lorsque je dis : une chose est vraiment vraie, cela veut dire qu'elle est faussement fausse... »²

La simultanéité de l'affirmation et de la négation reflète la « trahison » des codes qui régissent le savoir-faire humain, son emprise sur le réel et notamment sur soi. Une conscience normale ne saurait exister et s'exprimer en dehors de ces codes ; or la trahison rend sensible la rupture, le décalage entre l'être et le monde, entre la parole et la chose. Car cette ironie qui joue au point de nous faire oublier l'enjeu du jeu se glisse aussi au niveau de la représentation et du langage, en faisant éclater leurs paradoxes constitutifs. La dramaturgie est autoréférentielle dans ses formes et dans ses messages et implique la même dérobade à la logique de l'Original et de la copie. Cette aventure de « quelque chose » en train de se construire, de se chercher une forme qu'elle refuse pour ne pas avoir à s'engager, devient le propre d'une écriture dite absurde et d'une certaine attitude existentielle : « [...] l'oeuvre dramatique est comme une réflexion sur l'oeuvre dramatique en général. Le dialogue et le mouvement du théâtre sont sa façon d'explorer le réel, de s'explorer soi-même, de comprendre et de se comprendre »³

Ionesco se sert du mouvement ironique à l'instar d'un escrimeur d'élite, égratignant le tableau d'une réalité faite de soumissions humiliantes à l'illusion, au simulacre, aux clichés aliénants, reposant sur l'asservissement aux mythologies grégaires et aux compromis. Autrement dit, une vie tragique dans son ensemble, mais ridicule dans le menu détail de son quotidien.

L'ironie – cette figure de la résistance – découpe, dépèce, met à nu tout ce qui relève de cristallisations collectivistes, de conformismes qui noient les singularités et l'irrépétable. C'est là que Ionesco ouvre une espèce d'énorme paranthèse et suspend l'identité au bord de l'altérité et de la dissolution, dans un balancement étourdissant, sans franchir le seuil, mais le survolant assez souvent pour nous laisser un avant-goût du néant. Pour lui, il s'agirait du néant de l'indéterminisme, car toute affirmation est contradictoire, de par sa formulation même elle vérifie son contraire. L'identité siègerait alors au sein de la contradiction, étant un terme de celle-ci, semble penser Ionesco, sur les traces du philosophe roumain Stéphane Lupasco, dont il admirait la théorie du « tiers inclus », propre à sa logique dynamique du contradictoire. Sans le nommer, Ionesco en parle à sa façon : « Je suis même affligé qu'il n'y ait que deux points de vue totalement opposés, et personne ne peut remédier à cette pauvreté de l'intelligence humaine qui arrive à peine à être seulement dualiste. »⁴

On pourrait donc inférer une absence de crise d'identité à proprement parler, chez Ionesco, qui serait plutôt réfractaire à cette logique classique du tiers exclu qui n'accepte pas que deux états de choses contradictoires peuvent coexister, ainsi que l'ont montré les physiciens quantiques, pour exprimer en même temps des sensations, des sentiments, des valeurs subjectives, que la logique aristotélicienne ne saurait accepter que successivement. Si la disharmonie qui nous entoure est sans fin, la pensée est presque obligée de chercher la

contradiction, afin de s'évader de la cage de l'identité vers un autre type de communication, fondée sur un interminable jeu d'énergies antagonistes. Ionesco reproche à la théologie et à la philosophie de ne pas avoir su dissiper notre sentiment poignant d'abandon et d'inutilité. Nous naissons mourants, c'est peut-être la seule certitude de notre existence et la principale source de notre angoisse métaphysique.

Dans un certain sens, les premières pièces du dramaturge, celles que l'on range habituellement sous l'étiquette d'« anti-théâtre », sont plus optimistes, par cette relativisation loufoque de toute chose, y compris de notre drame structurel, que celles de la seconde période, plus cohérentes au niveau du discours et plus spiritualisées dans leur quête de la lumière perdue. Ces dernières sont traversées par le leitmotiv du péché originel, qui hante l'inconscient des personnages et refait surface au gré des associations suscitées par les gestes les plus banals de la vie quotidienne.

« Pas de feu dans la cheminée. Eteins vite que je ne voie plus cette femme qui brûle dans les flammes. Elle apparaît dès que tu allumes le feu. [...] Toujours, depuis qu'elle m'a tendu les bras de la même façon, puis a disparu dans la fumée ; elle est devenue cendres à mes pieds ; elle renaît des cendres chaque fois comme un reproche. Je n'ai pas eu le courage de me jeter dans les flammes. »⁵

Comment guérir les blessures de l'identité alors que l'innocence ne remonte jamais le cours de la durée ? Nous avons perdu le sens de l'émerveillement, déplore Ionesco, nous nous sommes éloignés du miraculeux, de l'enfance, voici le péché suprême de l'homme. Pitoyable sort ironique – celui de s'accomplir temporellement, pour avoir une conscience de plus en plus lucide de ce qui est irrémédiablement perdu ou insaisissable. C'est dans *Le Roi se meurt* que Ionesco exprime peut-être le mieux son désir secret de confondre homme et cosmos, d'abolir la frontière entre le Moi et le monde, de restaurer l'unité primordiale tragiquement cassée. Toutefois, la révélation n'aboutit pas, le sujet observateur instillant le doute de celui qui regarde, tare et destin de toute projection créatrice, puisque Dieu seul est entier avant de se contempler : « Je me vois. Derrière toute chose, je suis. Plus que moi partout. Je suis la terre, je suis le ciel, je suis le vent, je suis le feu. Suis-je dans tous ces miroirs ou bien suis-je le miroir de tout ? »⁶

Le symbole de l'identité à jamais éclatée est le temps, ce principe d'impureté qu'est le devenir, vecteur de notre affirmation terrestre et de notre marche vers le néant. Chez Ionesco, le temps possède un caractère carcéral, il est l'autre nom du Mal universel, singulièrement incarné par le cadavre atteint de progression géométrique, qui envahit l'espace vital d'Amédée et de Madeleine dans *Amédée ou comment s'en débarrasser*. L'auteur le précise d'ailleurs lui-même dans un entretien : « Le cadavre, c'est pour moi la faute, le péché originel. Le cadavre qui grandit, c'est le temps. »⁷

Son théâtre serait-il donc une tentative d'exorciser ce mal en allant aux sources de cette erreur cosmique, ou bien une volonté d'atteindre l'expression ultime de l'étrange et du monstrueux, en soumettant le mécanisme théâtral à un fonctionnement à vide ? En tout cas, toutes les formes que prend le temps chez Ionesco – métamorphose, vieillesse, enlèvement, vitesse accélérée, nuit, mort – ne font qu'aggraver ce sentiment oppressant du déplacement de la personnalité d'un individu, du décalage qui se creuse progressivement entre soi et soi, cercle infernal dont les instants d'illumination seuls peuvent nous tirer.

Ionesco ne souhaite ou ne peut donner de solution dans ses pièces, poussant au contraire l'indécidabilité du rôle social de l'individu à son paroxysme dramaturgique, pulvérisant l'unité classique du personnage en une constellation de rôles imaginaires. L'interrogation que porte le héros sur le monde réside dans cette ambiguïté ironique, montée en épingle. D'une part donc, dans la société contemporaine, la fonction sociale tend à absorber l'individualité, de l'autre, dans l'imaginaire, la multiplication et la superposition

irrationnelles des fonctions font du personnage un être polymorphe et déconcertant, à caractère incongru et cocasse. Ainsi, Mary, l'inoffensive bonne du couple Smith (dans *La Cantatrice chauve*), se métamorphose en détective, s'identifiant provisoirement à Sherlock Holmes et retraçant l'histoire abracadabrante du couple Martin, pour finalement se révéler poète, autour d'un poème insensé sur le feu ! Ou bien le professeur de *La Leçon*, encourageant et gentil au départ, s'énerve progressivement et, parvenu au paroxysme de la fureur, s'empare d'un couteau et tue son élève...

Cette inconstance de la nature humaine, largement dissimulée par le couvert des us et coutumes sociaux, est librement exploitée dans l'espace théâtral, qui n'est plus contraint d'obéir aux canons du vraisemblable et, en fin de compte, est habilement transformée en une dérisoire mais touchante exaltation de la singularité humaine. Bérenger ne capitule pas devant les rhinocéros. Ionesco non plus.

Cela dit, ces incessantes métamorphoses aboutissent à un sabotage définitif de l'unité, les personnages non seulement se dédoublent, en plus ils sont interchangeables et, souvent, dans « l'abîme du nom propre ».⁸ N'oublions pas le pullulement de Jacques – six ! -, dans *L'Avenir est dans les oeufs*, les Roberte I et II, dans *Jacques ou la soumission*, Amédée et Madeleine I et II dans *Comment s'en débarrasser*, Bartholomée I, II, III dans *L'Impromptu de l'Alma*, le jeu des substitutions allant jusqu'à l'étourdissement, jusqu'à la si peu rassurante conviction que l'identité du Moi et de l'Autre est celle du vide... Et pourtant, encore une fois, le chevalier Ionesco vole à la rescousse de ses personnages, qu'il n'abandonne pas complètement à l'automatisme de la répétition et de l'uniformité, qu'il veut à tout prix pourvoir de quelque chose de différent. Ainsi, Roberte est effectivement pourvue de deux ou trois nez, mais c'est pour évoquer une divinité orientale, tandis que Jacques est masqué. Il n'est pas moins vrai que les masques ont perdu leur valeur rituelle de régénération et de purification à travers l'altérité qu'ils avaient connue au temps du Carnaval médiéval.

Ce sentiment aigu de la différence, Ionesco l'a toujours vivement ressenti et il lui donne, littérairement, la forme de la solitude incurable, malgré – ou à cause de – la multiplication apparente. Et ce n'est pas dans son acception de solitude bénéfique et nécessaire, celle qui sauvegarde l'unicité de chacun et lui fait croire que, finalement, personne n'est remplaçable : « Ce sont les solitaires qui ont raison, c'est pour ça que j'ai inventé moi-même un slogan paradoxal : 'solitaires de tous les pays, unissez-vous' »⁹. Ne reste que la solitude définitive, incontournable, celle de la Mort. Comme à chaque fois, un douloureux sourire autoironique sous-tend la réflexion sur le neuvième et dernier cercle de l'enfer, les paroles cette fois, non pas les cadavres, renvoyant par leur lente progression au dernier degré d'équivoque, où le désir et la peur se disputent la première place : « J'ai peur de la mort. J'ai peur de mourir, sans doute parce que, sans le savoir, je désire mourir. J'ai peur donc du désir que j'ai de mourir. »¹⁰

Mais la mort - cette divinité obsédante et omniprésente chez Ionesco - n'est pas une solution non plus. Elle reste un mystère indéchiffrable et profond, qui n'apporte pas la réponse tant souhaitée, car elle n'abolit pas le problème de la contradiction de l'être humain. Devant le seuil du néant, l'individu se raccroche de toutes ses forces à ce monde de misère qui ne l'a jamais rendu heureux, et le vivant-mourant voudra augmenter ici-bas la densité de son être, tout en se redant compte de la précarité de sa vie jusque-là : « Je n'ai pas eu le temps de connaître la vie »¹¹, clame le Roi âgé de deux cent soixante-dix ans et trois mois ! Cent ans plus tard, il aurait dit la même chose. Comme chacun d'entre nous, probablement. Le plus pathétique, peut-être, dans l'agonie du Roi, c'est la suprême vision de sa majesté déclinante, l'inflation cosmique du Moi ; d'habitude, on dit qu'un univers s'éteint avec chaque mort, mais là, c'est l'inverse : « Ma mort est innombrable. Tant d'univers s'éteignent en moi. » Qui plus est, ce qui doit finir est déjà fini, le point d'arrivée coïncide avec le point de départ, dans un cycle aussi affolant et abrutissant que celui des premières pièces. L'envolée métaphysique n'aura en rien soulagé la peur et le désir les plus secrets... Le devenir n'est pas une transformation du même dans l'autre ; c'est une répétition sans fin du même, qui, du coup,

n'est plus tout à fait le même, ni tout à fait un autre. L'univers semble replié sur lui, s'autodévorant placidement, la férocité n'étant pas de mise dans un monde qui n'évolue pas.

Cependant, le pessimisme ionescien a des fissures et, de temps en temps, il nous offre des trêves, des sursis. L'illusion de recouvrer une identité monolithique se reconstitue parfois, de manière oblique. Bérenger, le « piéton de l'air », Amédée, le Jeune Homme à marier s'envolent ou s'enfuient. Ionesco retrouve spontanément le thème platonicien et gnostique du corps comme entrave qu'il faut briser pour renaître. Des rayons de lumière percent les ténèbres et nous permettent d'entrevoir « la cité radieuse », le paradis perdu, mais la délivrance est brève et toujours suivie d'une amère rechute, les portes de l'au-delà ne s'ouvrent pas, la lumière s'éteint, tout n'était que rêve. Le choc est dur et terriblement frustrant, et le doute revient. Qui sommes-nous ? D'où venons-nous et pourquoi ? Y a-t-il un 'après' ?, etc. L'identité ne réussit pas à se fixer et le Moi continue à se dérober :

« Mais que veut dire être soi-même ? Suis-je simplement un carrefour, un noeud, où des forces diverses s'unissent et s'affrontent ? Ou bien, suis-je un être unique et est-ce justement cela qui fait que je surprends et me fait constater objectivement que je suscite de l'intérêt ? Peut-être l'un et l'autre ? Cela encore est un problème différent. Qu'est-ce qu'être soi-même ? Ce soi-même qui est, est-il absolu, est-il relatif. Ce « je » (qui pense, bien sûr), ce moi... je ne puis le définir ; cette pensée mienne est peut-être une pensée déterminée par les autres. Sommes-nous chacun d'entre nous interchangeable ou irremplaçable ? »¹³

Il est difficile pour Ionesco d'envisager l'unité de la personne alors qu'il estime, en accord avec la physique quantique et Stéphane Lupasco, qu'une vérité n'est jamais solitaire ; à toute actualisation correspond la virtualisation de l'élément contradictoire et nous ne sommes, à l'instar de la réalité, qu'une pelote d'énergies antagonistes. Ce qui explique également la prédilection de Ionesco pour la scène, espace de la liberté absolue, car, à la différence de la poésie ou du roman, elle admet la suspension du jugement, ou son éparpillement dans les contraires. Le dramaturge se permet d'aller plus loin que quiconque en jonglant follement et dangereusement avec les mécanismes de la logique humaine. D'habitude, même si en énonçant une opinion en énonce par là-même l'opinion contraire, celle-ci reste sous-entendue, virtuelle. L'ironie se charge éventuellement de la virtualisation graduelle, allant de l'apparent monisme qui dissimule le contradictoire à l'inquiétante et dérangement présence de l'« autre », qui plane au-dessus de notre provisoire vérité. Ionesco ne s'en contente pas, il oblige les contraires à s'affronter sous nos yeux. Du coup, ses personnages émettent soit des jugements abérrants par rapport à la réalité, soit des raisonnements ineptes, ou bien ils lâchent la bride sur le cou des mots, les laissant jouer en toute liberté, sans se préoccuper du sens :

« *Le Professeur* : Ce qui distingue les langues néo-espagnoles entre elles et leurs idiomes des autres groupes linguistiques, tels que le groupe des langues autrichiennes et néo-autrichiennes ou habsbourgiques, aussi bien que les groupes espérantiste, helvétique, monégasque, suisse, andorrien, basque, pelote, aussi bien que les groupes de langues diplomatiques et techniques – ce qui les distingue, dis-je, c'est leur ressemblance frappante qui fait qu'on a bien du mal à le distinguer l'une de l'autre [...] ».¹⁴

Le Professeur, la Vieille dans *Les Chaises*, le Policier dans *Victimes du devoir*, et tant d'autres sont totalement déroutants par leur dualité constitutive. A travers leurs délires verbaux, Ionesco éclaire l'imprévisible jeu du paradoxe comme vérité qui se tient sur la tête pour attirer l'attention. Loin de ne désigner que l'antinomie, *para* est le préfixe qui indique le voisinage, le décalage, la différence, donc la distance par rapport à quelque chose, alors que

doxa renvoie à l'ensemble des idées reçues comme une évidence naturelle. Se réfugiant dans le préfixe pour se moquer du tronc immuable du mot, Ionesco fait du paradoxe un lieu de rencontre et d'émergence en même temps qu'un hymne à la polyvalence. Le paradoxe représente la soupape de secours d'un esprit empêtré dans des cadres qu'il s'est tracé lui-même, marquant à la fois l'état d'inachèvement d'une science et son degré de maturité. En tant que forme supérieure de l'unité des contraires, le paradoxe, à côté du théâtre et du rêve, semble convenir à Ionesco, vu que le réel s'est avéré incapable d'offrir des solutions à ses interrogations.

L'art, le théâtre, dans le cas considéré, c'est l'élan inconditionnel vers la liberté et c'est aussi une source de connaissance authentique précisément parce qu'il n'est pas une 'tranche de vie', parce qu'il transcende toutes les contradictions vers sa vérité ultime, pour découvrir qu'elle aussi est multiple, et ainsi de suite. L'art se dérobe au devenir et aborde l'illimité : « [...] te soustraire à l'action et déclencher un processus de contradiction signifie [...] inaugurer le processus de *connaissance de la connaissance*. »¹⁵

Selon Ionesco, l'expérience esthétique est un état mythique, un état de grâce, et le mythe, contrairement à ce que l'on affirme souvent, est une non-explication, un mystère qui s'alimente de l'intérieur. En ce sens, la création ionescienne relève du mythe notamment par son refus systématique d'attribuer une signification définitive à son expression. Il estime qu'il n'existe point de théâtre sans antagonismes, sans une oscillation permanente entre deux pôles d'attraction, sans l'absence d'une frontière rigide entre le réel et l'imaginaire. Tout ceci fait que le monde créé par Ionesco est en même temps étrange, cauchemardesque et familier. Le réel n'est pas seulement complexe, il est surtout discontinu ; le principe d'identité est aboli, le même est l'autre, le rire est larme et les réponses jaillissent au-delà et au travers du langage :

« J'aspire à l'impossible, que mes paroles soient transparentes. Des milliers et des milliers de mots, des masques et des mensonges, et des errements devront dire ce que le mot cache. Il ne me reste qu'à démentir toute parole en la désarticulant, en la faisant éclater, en la transfigurant. »¹⁶

Cet article est le résultat partiel d'un ample travail mené dans le cadre du projet *Dynamique de l'identité dans la littérature francophone européenne*, financé par l'Etat roumain à travers IDEI -CNCSIS – UEFISCU, contrat no. 842/2008

Notes

1. Jankélévitch, V., *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p.71.
2. Ionesco, E., *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1958, p. 72.
3. Ionesco, E., *Journal en miettes*, Paris, Gallimard, 1967, p.56.
4. Ionesco, E., *Nu*, Bucaresti, Humanitas, 1991, p.124 (notre traduction).
5. Ionesco, E., *Théâtre IV*, Paris, 1966, p.93.
6. *ibid.*, p.67.
7. Bonnefoy, C., *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Paris, Belfond, 1966, p.97.
8. Derrida, J., *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p.152.
9. Hubert, M.-C., *Langage et corps fantasmé dans le Théâtre des années cinquante : Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, José Corti, 1987, p.268.
10. Ionesco, E., *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, p.226.
11. Ionesco, E., *Le Roi se meurt*, in *Théâtre IV*, p.37.
12. *Ibid.*, p.45.
13. Ionesco, E., *Notes et contre-notes*, pp. 18-19.
14. Ionesco, E., *La Cantatrice chauve*, suivi de *La Leçon*, Paris, Gallimard, 1954, p.119.
15. Lupascu, S., *Logica dinamica a contradictoriului (La logique dynamique du contradictoire)*, Bucaresti, Editura Politica, 1981, p.360.
16. Ionesco, E., *Présent passé passé présent*, Paris, Gallimard, 1968, pp.248-249.

Bibliographie

- Bonnefoy, C., *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Paris, Belfond, 1966.
Derrida, J., *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
Favre, Y.-A., *Le théâtre de Ionesco ou le rire dans le labyrinthe*, Mont-de-Marsan, ed. José Feijoo, 1991.

- Hubert, M.-C., *Langage et corps fantasmé dans le Théâtre des années cinquante : Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, José Corti, 1987.
- Ionesco, E., *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1956 ; *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1958; *Théâtre IV*, Paris, Gallimard, 1966.
La Leçon, Paris, Gallimard,
Nu (Non), Bucaresti, Humanitas, 1991.
Journal en miettes, Paris, Gallimard, 1967.
Notes et contre-notes, Paris, Gallimard, 1966.
Présent passé passé présent, Paris, Gallimard, 1968.
- Jankélévitch, V., *Le pur et l'impur*, Paris, Flammarion, 1960.
L'Ironie, Paris, Flammarion, 1964.
- Lupasco, S., (Lupascu S.), *Logique et contradiction*, Paris, PUF, 1947.
Logica dinamica a contradictoriului, Bucaresti, Ed. Politica, 1981.
- Sarrazin, B., *Le rire et le sacré*, Paris, Desclée de Brouwer, 1991.
- Vernois, P., *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Paris, Klincksieck, 1972.
Le langage dramatique chez Eugène Ionesco : entre classicisme et modernité