

Nom, objet et leur seuil poétique. (Peut-on les amener au théâtre ?)

Patricia Apostol*

Résumé: *A direct experience of Real, which reveals items and words in their mechanic, is to create simultaneously objects and a language folded around the liberty of its new objects; it is, at the same time, a denial of the existence of ordinary (what is considered ordinary is nothing than poetical concatenations out of the practical reality; any mechanic, on a closer look, looks hallucinatory.) and of absurd (as an historical dependence, a way of functioning according to institution and meaning), by means of poetic (solidarity in difference) and dramatic (solidarity in opposition). On the threshold between distinct or opposed objects/names is developed the speech in Eugen Ionescu's plays.*

Mots-clés: absurde, poétique, dramatique, réel, nom, objet, Eugen Ionescu

Des gens, des prairies, des maisons, « des arbres en fleur, des arbres qui avaient perdu leurs fleurs, des arbres sans fleurs ni feuilles », « des moustaches, des rivières, des ceintures, des dindons, des oranges, des camions, des canons, des ivrognes, des hommes blancs, des jaunes, des noirs, des maisons rouges, des maisons vertes et des rideaux et des rivières et des tambours... », c'est ce qu'a vu Jean dans son chemin jusqu'au monastère-caserne-prison. [1] Ce ne sont que des analogies infinies, reflets de « die Sprache spricht », qui ne sauraient être lues ni par des lunettes herméneutiques, ni par des lunettes anthropologiques, sociales, politiques, historiques au nom de l'interdisciplinarité liée à la globalisation dont fait partie le nouveau littéraire, celui qui prend l'Affaire Dreyfus pour une preuve civique (violente, enrégimentée, solidaire) plus qu'*individuelle* (radicale, libre, solitaire) ; celui-ci s'est insurgé contre ce qu'on appelait les « nouveaux critiques », transformant leur dicton « Le texte est tout » dans une formule qui s'éduque à prendre en charge toute la réalité environnante et dont le suprême devoir est d'archiver tous les thèmes socio-politico-historico-économiques mémorables : « Tout est texte. » Comment peut-on être si préoccupés à traduire, à calculer l'impératif d'un texte qui puise son énergie à une expérience i-médiate du Réel ? L'étrangeté du monde de Ionesco est due à une rencontre grave avec le réel (source et direction du texte) en tant qu'étranger, sur le seuil de la Différence, seuil organisateur du rendez-vous, sur les ruines du réalisme ; si ce monde semble irréel, incohérent, défiant, c'est par la hyper lucidité qui agglomère les objets du réel jusqu'à mettre face à face, (comme) dans une confrontation : le réel et son contraire résonant - l'irréel, le non-familier, l'étranger - par l'audace de troubler la paix réaliste ; ainsi, l'expérience directe du réel est aussi expérience ultime du texte. Rencontre avec ce que Georges Bataille appelait « la part maudite » (opposée à la part utilitaire qui permet la production, la reproduction), radicalement hétérogène, où règne la destruction de toute force productive, la fête, les dépenses non-productives (voir le Don Juan de Odon von Horvath, homme extrêmement riche qui n'a aucune possession, qui vit en location.) Cette « part maudite », le réel, a le statut d'un « reste ». Selon Ph. Forest [2], le réel est justement ce qui reste, reste non-dissout dans la réalité, refusé par la réalité (puisque sa place n'est pas dans la réalité). Le reste n'a pas de sens dans le monde utilitaire, c'est un déchet absent de tout discours social (la « réalité »), espace résiduel source du geste littéraire. Le réel est donc ce qui reste une fois fini le calcul de la connaissance, le geste hétérogène inépuisable qui ne se dissout pas dans la langue de l'utile, de la signification / expression / représentation. Il est irréductible, restant ; c'est injonction qui met ensemble la chose (le réel), le mot (et leur seuil).

L'*a priori* de l'inscription de l'inexprimable dans la chair du langage éveille le mécanisme inverse, l'aspiration du langage à vivre l'intimité de l'autre: la conversion du mot en silence (dont le seuil est justement le littéral - parole qui se parle et, simultanément, espèce non-représentable et inexpressive du silence), ce qui institue la réflexivité (spécularité) :

*Université de Bucarest, Roumanie

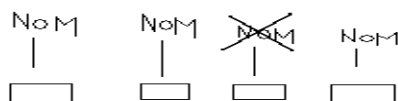
la parole se parlera elle-même, le plus souvent de manière dénotative (inexpressive) et littérale (littéraire). (Sinon, en tant qu'explosion sémantique, événement textuel, au sein de la « métaphore vive ».)

On appellera ce monde *à sens reçu*, dont les objets continuent à vivre selon leur tradition d'existence, à fonctionner historiquement, un *monde absurde*, fondamentalement absent du théâtre de Ionesco. On appellera son théâtre un théâtre *poétique*, puisqu'il s'insurge contre le sens, contre l'Histoire. Ce théâtre, est une solution contre l'absurde. Une autre opposition que l'aura en vue est celle entre le poétique et le dramatique ; dans le drame, les objets qui forment des jonctions ne sont pas distincts, mais opposés, complémentaires. Le drame est pourtant moins présent dans le théâtre de Ionesco que le poétique ; la « solidarité dans l'opposition » y est plus rare que la « solidarité dans la différence ». Le dramatique et le poétique seraient tous deux l'expression de la révolte contre l'absurde, s'opposant par le degré d'autonomie de leurs éléments : les jonctions poétiques sont plus libres, puisqu'elles ne mettent ensemble que des éléments qui ne sont pas en état de prouver quelque fonctionnement (telle une clé dans le lac), tandis que les unions dramatiques comprennent des éléments qui sont dans l'état de fonctionner ensemble (comme dans l'absurde ; une clé plus une porte, par exemple), mais qui ne le font pas (comme dans le poétique), telle une clé inadéquate qui ouvre pourtant la porte ou une clé adéquate qui pourtant ne l'ouvre pas. Le *pourtant* est dramatique. Selon le fonctionnement poétique, dramatique, ou absurde des objets, leur relation avec leurs noms change. Dans un monde poétique, les objets se trouvent dans une *impossibilité significatrice* qui permet d'oublier leurs noms, auxquels ils n'obéissent plus. Dans le monde absurde, les objets *actualisent les sens* de leurs noms, par une parfaite obéissance à l'Histoire qui les leur a fournis. Dans le monde dramatique, les objets *actualisent inversement les sens* de leurs noms, entraînant une rupture de la signification, par la surprise qui a lieu, toujours comme une solution contre l'absurde.

On retrouve chez Ionesco deux positions complémentaires en ce qui concerne la relation de signification entre le nom et l'objet : a. Proposer au nom un objet : si traditionnellement on postule le caractère arbitraire du signe, en ce sens que rien de l'objet ne réclame pas son signifiant, ou que le signifiant ne justifie pas son signifié, le *nom* lui étant offert conventionnellement, pour Ionesco, par contre, c'est l'*objet* même qui devient aléatoire (comme une contre-théorie du signe) : « Mots, signifiez ce que vous voulez ! » ; disait Ionesco ; b. Oter le nom à l'objet : on brise le lien artificiel entre le nom et l'objet soit en oubliant le rôle d'une clé, soit en oubliant le nom de l'auteur d'un livre etc., pour reprendre des exemples donnés par l'auteur même.

Si les objets ont des noms, c'est parce qu'ils les ont *reçus*, par convention. Or, oublier le rôle d'une clé c'est justement nier ce rapport traditionnel qui s'est instauré entre l'objet et son nom : oublier qu'une clé doit se manifester auprès d'une serrure (c'est-à-dire envers un autre objet), car ainsi l'objet « clé » *a un sens*, doit accomplir sa tâche. Or, dans un fonctionnement libre, non-fonctionnel, un objet ne renvoie à rien, n'a pas de correspondant sémantique, il *n'a pas de sens*. Le monde absurde n'est pas celui où la clé ne réussit pas à ouvrir une serrure, mais celui où elle l'ouvre. Un monde où l'objet (poétiquement *in-signifiant*) acquiert un sens et fonctionne dans un système d'objets qui encouragent la manifestation de ce sens, eux-mêmes pourvus d'un tel sens, est absurde. Le monde où les noms offrent leur sens aux objets qu'ils possèdent par convention est un monde absurde. Le monde où les clés ouvrent les portes, où le balai une fois passé fait disparaître la poussière, où le stylo laisse des traces sur le papier est un monde absurde. Celui où les clés ou les stylos se bloquent n'actualise plus leur sens acquis culturellement par leurs noms, dans leur temps existentiel, mais tend à leur faire revenir à leur temps essentiel ; c'est le monde dramatique. Le monde où la clé et la porte ne forment même pas d'union c'est le monde poétique, puisque ses objets quittent chacun son système d'appartenance traditionnelle, abandonne l'histoire, pour vivre dans un présent poétique dont la valeur est de recréer le monde.

On a affaire à un double mouvement, donc : l'objet dépourvu de nom s'isole des autres et quitte leur monde, entraînant la désorganisation de la série des mots, tandis que la série des objets reste inaltérée :



D'une autre part (et simultanément), la série des mots n'est pas brisée, elle continue à exister avec cohérence alors que celle des objets subit une rupture : le nom reste, mais il ne signifie plus l'objet, c'est-à-dire que la définition d'une clé ne satisfait plus la clé flottant sur un lac, elle ne lui sert plus. La série des mots n'est pas fissurée, ceux-ci continuent à garder leur pouvoir signifiant, de même que *le nom ôté* à l'objet : il continue à signifier, mais ne projette plus son sens sur l'objet qui l'avait porté traditionnellement. Il choisira son propre objet, l'objet qu'il voudra.

La mise en série des éléments du monde est brisée, ce qui empêche l'objet isolé d'entrer en interaction avec les autres. Les objets qui restent dans leur monde, continuant à porter leur nom, ne gardent plus leur cohérence, puisque celui isolé, une fois arraché à son monde, brise la cohérence de ce monde, les autres ne fonctionnant plus comme auparavant, c'est-à-dire n'agissant plus sur le monde. (Si l'on jette toutes les clés du monde, on brise tout le système où elles ont fonctionné : la serrure ne servira plus, peut-être même plus la porte, peut-être même plus les pièces et les maisons, qui deviendront peut-être des immenses espaces publics.)

Par la rupture entre un objet et son nom, en brisant toute la série des objets du monde qui portent leurs nom, l'objet isolé ne reçoit plus son sens par son fonctionnement entre les autres, *laissant en arrière l'histoire*. Il renie le système pour se rattacher à ses *liens d'au-delà*. [3] Tout en dénonçant une expression artistique trop faible pour la vie, ou en affirmant que le vécu est indicible, Ionesco constate en fait l'impossibilité signifiante de l'objet qui se montre dans son *état rendu primordial* par le fonctionnement poétique, le non-sens de l'objet qui se montre en Objet ; en effet, les objets qui se révèlent dans leur nudité (sans nom, c'est à dire sans le sens de leur nom) échappent à l'activité communicationnelle, ils ne sont pas transitifs. Parlant de l'indépendance des choses sans nom, Ionesco indique le reniement de la chronologie et de la tradition comme accumulations sémantiques faibles, comme le *non-sens des choses*. [4] Les choses qui *avaient repris leur liberté* [5] sont celles qui ont été séparées de leurs noms et se sont isolées du système significatif, mystificateur (non-authentique).

On a vu deux exemples d'appartenance à l'objet au monde absurde vs le monde poétique : la clé adéquate à la serrure, étant un objet à sens (reçu), fait partie du monde absurde, tandis qu'une clé flottant sur un lac n'a pas de sens et fait donc partie du monde poétique. Mais expliquons mieux, que se passe-t-il dans le monde (dramatique) lorsqu'une clé inadéquate fonctionne *pourtant* de manière optimale dans une serrure ? Quelle sorte de concession à lieu, pour qu'une clé étrangère à une serrure l'ouvre ? Fonctionnant, elle actualise le sens d'ouvrir une porte, faisant donc partie d'un système d'outils entraînant par leur cohérence et par leur fonctionnement, un monde absurde. Mais dans un monde absurde la cohérence préexiste au fonctionnement : lorsqu'en s'approchant de la maison on cherche la

clé, on sait déjà qu'elle ouvrira la serrure. (Il y a de la paix.) Inversement, la clé inadéquate à la serrure, qui l'ouvre pourtant, entraîne une surprise : un monde où la cohérence est simultanément fonctionnement. (Il y a de la tension, une collision entre deux objets appartenant à des mondes qui n'ont jamais fait partie d'un même système auparavant.) Enfin, une clé adéquate à la serrure mais qui pourtant ne l'ouvre pas appartient à un monde où la cohérence préexiste au fonctionnement mais n'a pas lieu.

Par conséquent, il y a un monde absurde (celui où les objets inter-agissent *à priori* de manière cohérente), un monde poétique (où les objets ne possèdent pas de sens, ne renvoient à rien) et un monde dramatique (où soit les objets interagissent *à posteriori* de manière cohérente, la cohérence étant simultanée au fonctionnement et ayant lieu, soit la cohérence préexistante au fonctionnement ne s'accomplit pas). Chez Ionesco, il n'y a que ces deux derniers mondes.

Le monde dramatique

Selon l'effet qu'entraînent les objets du monde dramatique dans l'existence de ce monde - la cohérence ou la non-cohérence (et non pas selon la différence entre les objets - « clé adéquate » vs « clé inadéquate », par exemple), on aura en vue deux types de monde dramatique : le dramatique absurde (où, comme dans le monde absurde, il y a de la paix, de la cohérence ; c'est un monde où une clé inadéquate *ouvre la porte*. A la différence de l'univers absurde, où la porte est ouverte par la clé convenable, la polarité du monde dramatique crée une tension féconde « entre l'irréductible et l'appartenance ») et le dramatique poétique (n'ayant rien ? en commun avec le monde absurde l'effet, puisque la clé *n'ouvre plus la porte* - d'où le poétique - mais l'objet : la clé adéquate, par exemple).

Vu les schémas d'opposition qui représenteraient ces deux mondes, « - / + » pour le dramatique absurde (condition négative entraînant une réussite dans le monde) et « + / - » pour le dramatique poétique (condition positive entraînant un échec dans le monde), on pourrait affirmer leur identité essentielle qu'est la polarisation, ce qui les réunit sous le nom de « dramatique ».

La réussite dans le monde dramatique absurde est facilement explicable par l'analogie avec le mécanisme sémantique cohérent qui fait fonctionner le monde absurde par l'actualisation du sens historique de l'objet. De plus, partant du même exemple, on affirmera qu'une clé *inadéquate* déclenche le *possible* de la réussite et on expliquera donc que dans un monde dramatique, il n'y a que la réussite *possible* qui est réelle : *la possibilité d'être naît le devenir*. Pour résumer, on dira que dans le monde dramatique un objet inadéquat entraîne une réussite parce que celle-ci est possible, devenant ainsi réelle.

L'échec dans le monde dramatique poétique s'expliquerait d'abord par l'analogie avec le mécanisme asémantique qui tourne dans le monde poétique. De plus, on affirmera qu'un objet *adéquat* déclenche déjà la *réalité* de la réussite et on expliquera donc que dans un monde dramatique, une réussite *réelle* n'est pas également possible, donc *l'impossibilité d'être empêche le devenir*. La réussite est réelle, elle est contenue dans l'adéquation de la clé, mais n'a pas lieu (elle existe virtuellement, non pas dans le monde), ne peut pas s'incarner puisqu'elle existe déjà.

Mais pourquoi dans le monde absurde une réussite *réelle* est également *possible* ? On a vu que dans le monde absurde, les Objets (essentiellement *in-signifiants*) reçoivent du sens ; avec ce sens (qui donne la possibilité d'être) reçu du mot, l'objet s'incarne, c'est-à-dire que *la possibilité d'être naît / permet le devenir*. D'où cette identité de l'effet (la réussite) entre les objets « inadéquats » dans le monde dramatique absurde et ceux « adéquats » dans le monde absurde ? Comment peut-il y avoir un fonctionnement identique de deux mondes différents ? Pourquoi un objet non-contenu déjà dans le système où il fonctionne (la clé inadéquate, par exemple) et un objet faisant partie de son système (la clé adéquate) ont un comportement identique ? Il y a donc une polarité essentielle qui crée de l'identité dans l'existence.

Inversement, pourquoi deux objets, tous les deux « adéquats » (celui du monde dramatique poétique et celui du monde absurde) n'ont-ils pas de comportement identique ? Parce qu'une identité essentielle crée une polarité dans l'existence.

Dans *La lacune*, il s'agit d'un docteur 'honoris causa' recalé au bac. C'est apparemment dramatique. Pourtant, vu que la « clé » de sa réussite n'était pas adéquate, puisqu'il était terriblement ignorant et que la réussite n'a pas eu lieu, on considère que le drame y est absent. La pièce est purement absurde, non pas dans le sens faible (et faux) de « dépourvu de sens, inexplicable, incohérent », mais justement dans le sens opposé : celui auquel renvoie la cohérence de ce monde où, naturellement, une clé inadéquate n'ouvre pas la porte. L'échec existait déjà dans le comportement inadéquat du personnage (dans son ignorance) et la pièce est tout simplement (presque) moralisatrice.

Les pièces de Ionesco témoignent rarement du dramatique, puisqu'elles ne construisent pas de mondes, ne mettent pas ensemble des structures (quoique polaires) qui forment un bloc sémantique, mais des éléments disparates qui ne peuvent pas former de système, ni acquérir un sens, des éléments dont l'unique existence est en dehors de toute organisation et de toute signification, fonctionnent essentiellement de manière poétique. Le drame réside pourtant dans la simultanéité des objets qui forment des juxtapositions poétiques, lorsque ceux-ci sont non pas distincts, mais complémentaires, telles les voix de femme qu'ont les hommes et les voix d'hommes qu'on les femmes dans *L'œuf dur*, la parole de la foule d'hommes invisibles dans *Les chaises*, la maternité de Jacques le fils dans *L'avenir est dans les œufs*.

Le monde poétique

Si la musique agit sur les serpents, ce n'est par les notions spirituelles qu'elle leur apporte, mais parce que les serpents son longs, qu'ils s'enroulent longuement sur la terre, que leur corps touche à la terre par sa presque totalité ; et les vibrations musicales qui se communiquent à la terre l'atteignent comme un massage très subtil et très long. (A. Artaud)

Les objets qui forment des juxtapositions anarchiques, reniant leur sens reçu par tradition, quittent le monde absurde pour habiter celui poétique. Dans *Le Solitaire*, Ionesco fait de nombreuses observations sur la disposition des objets, sur leur comportement inexplicable, etc. ; une telle observation porte sur les gens de la rue, qui semblent marcher comme des chiens sans but. Cela ne témoigne nullement d'un monde absurde, mais d'une rencontre brutale, poétique, avec le réel.

Dans *Le roi se meurt*, l'annulation (en réalité ou uniquement comme tentative) des lois suivantes : le chauffage qui chauffe, les nuages comme sources de la pluie:

« LE GARDE: (...) Chauffage, allume-toi. Rien à faire, ça ne marche pas. Chauffage, allume-toi. Le radiateur reste froid. (...) »

(...)

LE GARDE: (...) Ça ne fonctionne pas. Les radiateurs ne veulent rien entendre. (...) » [6]

Et

« LE ROI: (...) J'avais interdit les nuages. Nuages! Assez de pluie. Je dis: assez. Assez de pluie. Je dis: assez. Ah! Tout de même. Il recommence. Idiot de nuage. (...) » [7]

L'obsession pour le thème de la perte de la mémoire témoigne justement de ce renouvellement du monde :

« LE ROI: Marie?

MARGUERITE, à Marie: Tu vois, il ne comprend plus ton nom.

JULIETTE, à Marie: Il ne comprend plus votre nom.

LE GARDE (toujours annonçant): Le Roi ne comprend plus le nom de Marie!

LE ROI: Marie!

(...)

MARIE: Il le prononce.

LE MEDECIN: Il le répète sans comprendre.

JULIETTE: Comme un perroquet. Ce sont des syllabes mortes. » [8]

Voici, dans *La soif et la faim*, ce que répond Jean aux gardiens qui lui demandent le nom de sa femme : « J'ai oublié son nom. »

Et le texte continue :

« JEAN: Elle a dit: „Je viendrais sûrement.” Elle n’a pas pu faire cette promesse à la légère, n’est-ce pas? Elle a encore dit: „Je viendrais sûrement, même si je perds la mémoire, ce sera toujours moi; si tu oublies, ce sera toujours toi, ce sera quand même nous, sans les souvenirs.” Comment perdre la mémoire? Nous avons décidé de nous revoir un mois de juin, à onze heures. A trois heures de l’après-midi? Le quinze? Le treize? Le dix-sept? Ou bien était-ce pour juillet?

PREMIER GARDIEN: Vous avez tout de même perdu la mémoire. Que puis-je faire pour vous? » [9]

Ne pas avoir des souvenirs sur les objets, c’est les refaire naître, les inaugurer par le présent : « Si tu ne te souviens plus - dit Marie à Jean dans *La soif et la faim* - regarde-moi, apprends de nouveau que je suis Marie, apprends mes yeux, apprends mon visage, apprends mes cheveux, apprends mes bras. » Vivre dans le présent transforme tous les actes dans des gestes toujours originaires, qui témoignent d’une existence déjà eue, en raison de laquelle ils reviennent toujours. Dire que *tous ceux qui y ont vécu y vivent, personne ne meurt* (dans *La soif et la faim*) c’est justement considérer comme unique temps le présent, celui-ci assurant l’éternité, dans ce sens que ce qui a été une fois l’aura été depuis toujours et l’est à jamais. Tout geste arrive parce qu’il est déjà arrivé – « Tu l’as eue, cette joie, tu disais qu’elle était là, inaltérable, féconde, intarissable. Si tu l’as dit, tu le dis. Cette resplendissante aurore était en toi. Si elle l’était, elle l’est toujours. »

On peut y ajouter :

« PREMIER GARDIEN: Ce n’est pas la première fois que vous venez?

JEAN: C’est pour cela que vous me voyez là. On ne peut pas ne pas revenir quand on est venu une fois. (...) C’est de nouveau la première fois et cette exaltation, je la reconnais; [10]

(...)

„Peut-être est-elle déjà venue? (...) Dans ce cas, elle doit revenir. » [11]

La renaissance par le présent permet aux objets d’*oublier* leur sens conventionnel et de quitter le système historique auquel ils appartiennent par tradition. Voilà donc ce que dit Jean dans *La soif et la faim*: « Elle m’avait dit: „Cette fois (...) nous sommes prisonniers, nous avons tant d’obligations!... mais plus tard, j’irai avec toi dans un pays où tout commencera. (...) J’aurai tout quitté, j’aurai rompu les amarres. » [12]

C’est un nouveau langage, ce que caractérisait Antonin Artaud comme étant « physique », « matériel » et « solide » et témoignant d’une « poésie dans l’espace » « qui ne peut avoir toute son efficacité que si elle est concrète, c’est à dire si elle produit objectivement quelque chose, du fait de sa présence active [sic] sur la scène. » [13] Artaud blâmait le théâtre de son temps justement d’avoir « rompu avec l’esprit d’anarchie profonde qui est à la base de toute poésie » [14], la poésie étant « anarchique dans la mesure où elle remet en cause toutes les relations d’objet à objet et des formes avec leurs significations. » [15] Pour donner des exemples de thèmes tirés d’un « théâtre de la cruauté », Artaud parle de la matérialisation brusque, objective (« en traits réels »), d’un blasphème ou de « l’apparition d’un Etre inventé,

fait de bois et d'étoffe, créé de toutes pièces, ne répondant à rien, et cependant inquiétant par nature. » [16] Ces exemples appartiennent tous deux à un théâtre poétique, le premier par le pouvoir (orphique) du mot d'instituer la réalité (le pouvoir du nom d'appeler), le deuxième par l'ostentation des jonctions d'objets complètement libres, chacun de ces objets ayant quitté un autre système.

« LE MONSIEUR: Excusez-moi, j'ai été aveugle par la lumière des phares. (Sonnerie.) Vous le voyez, ça sonne fort!

Ou

LE MONSIEUR: Mademoiselle, voulez-vous me prêter votre nez pour mieux voir? Je vous le rendrai à la sortie.

LA DEMOISELLE (avec indifférence): Le voici. Gardez-le.

(...)

LA DEMOISELLE: Monsieur, monsieur, monsieur, rendez-moi mon nez, je ne peux plus me moucher.

LE MONSIEUR: Je ne vous savais pas si romantique! Le voici, votre nez, je vous le rends. Tout est rompu entre nous. Ne comptez plus sur moi.

LA DEMOISELLE (pleurant): Ah! Dans quel état, mon pauvre nez, vous me l'avez décervelé! » [17]

Le bouleversement de la réalité par la langue, dû à la désobéissance des objets aux noms, rend compte d'une révolte contre l'absurde:

A partir de « l'ornement architectural », jusqu'à « dorique », on voit, tandis que la voix est off, l'image d'un ove entouré de feuillage.

VOIX OFF: ... non entouré de feuillage...

Image d'un autre ove non entouré de feuillage.

VOIX OFF: ... ou entouré de feuillage. (n.s.)

Notes

[1] *La soif et la faim*, in Ionesco, E., *Théâtre*, tome IV, Ed. Gallimard, Paris, 1963, p. 110

[2] Forest, Ph., *Romanul, realul și alte eseuri. Allaphbed 3*, Ed. Tact, Cluj-Napoca, 2008, p. 39

[3] Ionesco, E., *Eu*, Ed. Echinox, Cluj-Napoca, 1990, p. 167

[4] *Ibidem*

[5] *Ibidem*, p. 47

[6] Ionesco, E., *Théâtre*, ed. cit., pp. 10-11

[7] *Ibidem*, p. 19

[8] *Ibidem*, p. 66

[9] *Ibidem*, p. 110

[10] *Ibidem*, p. 106

[11] *Ibidem*, p. 108

[12] *Ibidem*, pp. 110-111

[13] Artaud, A., *Le théâtre et son double*, Ed. Gallimard, Paris, 2007, p. 58

[14] *Ibidem*, p. 63

[15] *Ibidem*, p. 64

[16] *Ibidem*, p. 65

[17] Ionesco, E., *Théâtre*, ed. cit, pp. 216-217

Bibliographie

Corpus

Ionesco, E., *La Tragédie du Langage*, dans *Spectacles*, n° 2, juillet 1958

Ionesco, E., *Le Solitaire*, Ed. Mercure de France, Paris, 1973

Ionesco, E., *Antidotes*, 1977

Ionesco, E., *La quête intermittente*, Ed. Gallimard, Paris, 1987

Ionesco, E., *Eu*, Ed. Echinox, Cluj-Napoca, 1990

Ionesco, E., *Journal en miettes*, Ed. Gallimard, Paris, 1993

Ionesco, E., *Note și contranote* (trad. par Ion Pop), Ed. Humanitas, București, 2002

Ionesco, E., *Prezent trecut, trecut prezent* (trad. par Simona Cioculescu), Ed. Humanitas, București, 2003

Ouvrages cités

Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Ed. Gallimard, Paris, 2007

Forest, Phlippe, *Romanul, realul si alte eseuri. Allaphbed 3*, Ed. Tact, Cluj-Napoca, 2008