

L'imaginaire de l'absurde dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*

Lect. dr. Alina Crihană*

Abstract: *Based on a nightmare scenario rooted in the Super-realistic and "cruelty" theatre, Amédée ou Comment s'en débarrasser points out a grotesque farce of the existential failure within the absurd world. Coping with the status of man's disintegration as the effect of the "blind" mechanism overwhelming and ever effecting him, even at a linguistic level (language disintegration as result of the existential vacuum), Ionesco's play is representative for the "new drama" which, as Martin Esslin notices, "gives up the absurd human condition theme", but still "points out its presence." The play can be equally read as a symbolical parable about guilt, anguish, solitude, and a solution of redemption through assuming the revolt against the absurd.*

Keywords: *The theatre of the absurd, parable, symbol, oniric scenario*

Un théâtre onirique et « irrationaliste »

Je dois vous dire que lorsque je rêve je n'ai pas le sentiment d'abdiquer la pensée. J'ai, au contraire, l'impression que je vois, en rêvant, des vérités, qui m'apparaissent, des évidences, dans une lumière plus éclatante, avec une acuité plus impitoyable qu'à l'état de veille, où souvent tout s'adoucit, s'uniformise, s'impersonnalise. C'est pour cela que j'utilise, dans mon théâtre, des images de mes rêves, des réalités rêvées.¹

La mise en œuvre des scénarios oniriques, engendrant la vision cauchemaresque du monde, est une caractéristique essentielle du nouveau théâtre de Eugène Ionesco, que les exégètes n'ont jamais cessé de mettre en évidence. Selon Éliane Tonnet-Lacroix, Ionesco serait un « pataphysicien » qui « met en scène un univers cocasse, issu souvent de ses songes [...]. Ces univers étranges s'accompagnent d'un usage non moins étrange des mots, oscillant entre libération et destruction du langage, c'est-à-dire insistant sur sa capacité de merveilleux ou sur son absurdité. »² Les situations dramatiques sur lesquelles se fondent les pièces de Ionesco, tout comme celles de Beckett, sont

complètement invraisemblables : elles échappent aux constantes de l'existence courante ou même imaginable, mais pour rejoindre un imaginaire de portée presque universelle – un imaginaire joué dans l'espace-temps, mais situé hors de l'espace et du temps, et que son invraisemblance finit par rendre parfaitement vraisemblable dans l'ordre des représentations qui habitent nos rêves et notre imagination.³

Dans une manière qui ressemble, jusqu'à un certain point, aux stratégies d'ambiguïté propres au genre fantastique, censées engendrer « l'inquiétante étrangeté » théorisée par Freud⁴, les pièces de Ionesco « baignent dans une atmosphère hallucinatoire : c'est là également une façon d'agresser le public en lui faisant perdre et la notion du réel et de l'illusoire »⁵.

Nous sommes les témoins d'une action dramatique : il se passe des choses, tour à tour choquantes, drôles, cruelles, absurde. Ce qui est illogique demeure sans explication, les paradoxes sans solution, mais peu à peu, les tensions ainsi créées font apparaître l'image dramatique d'un monde de cauchemar.⁶

*Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați, România

Rapprochée au premier Surréalisme, malgré le positionnement manifeste de Ionesco, qui avait infirmé son appartenance à ce mouvement, ce théâtre « onirique », où « se mêlent l'humour et l'angoisse métaphysique »⁷, ne reste pas moins ancré dans la réalité d'une époque (postérieure à l'expérience terrifiante de la seconde guerre mondiale) située sous le règne de l'absurde. Comme l'observait Serge Doubrovsky,

Les rêves, les angoisses, les désirs existent en situation, ils sont une réponse à la sollicitation d'une réalité personnelle et historique donnée. Ce sont ceux d'un homme de son temps, plongé dans l'agonie de son siècle. [...] Il faut donc comprendre les angoisses, désirs et contradictions que Ionesco projette sur la scène comme constituant précisément son témoignage sur la décomposition présente de l'homme, aussi valable que n'importe quelle prédication politique et morale.⁸

Se revendiquant tant des structures de l'imaginaire personnel, comme le laisse entendre l'auteur-même dans *L'Impromptu d'Alma* (« Le théâtre est, pour moi, la projection sur scène du monde du dedans : c'est dans mes rêves, dans mes angoisses, dans mes désirs obscurs, dans mes contradictions intérieures que, pour ma part, je réserve le droit de prendre cette matière théâtrale. ») que du monde des archétypes jungiens⁹, ce théâtre « irrationaliste », auquel rêve le poète de *Victimes du devoir*,

n'est pas seulement un théâtre qui attaque les idoles du rationalisme, le progrès-vers-le-bonheur-par-la-science [...], c'est surtout un théâtre qui soit conçu pour exprimer véritablement l'irrationnel. [...] L'expression authentique de l'absurde va exiger une double désintégration, celle de la personnalité et celle du langage.¹⁰

Les pièces de Ionesco sont à même d'illustrer ce paradigme du théâtre de l'absurde qui, selon les mots de Martin Esslin, « a renoncé à discuter de l'absurdité de la condition humaine ; il se contente d'en montrer l'existence – c'est-à-dire qu'il la présente sous forme d'images scéniques complètes. »¹¹ L'aliénation et la désintégration de l'individu, suffoqué et anéanti, en proie d'un monde placé sous « le règne monstrueux des choses »¹², dont la « prolifération baroque »¹³ devient une source du comique¹⁴, n'y représentent pas des thèmes de la méditation parabolique : elles sont mises en scène, en devenant des réalités palpables. Elles sont « jouées » sous les yeux du public, par le truchement de la « comédie » grotesque du langage qui devient la marque la plus visible de ce divorce entre « les mots et les choses », en tant que trait essentiel de l'absurde.

Amédée ou la « réalité » du cauchemar : de l'absurde au symbolique

Une des images scéniques les plus éloquentes de cette instauration brutale de l'absurde dans l'univers humain en train de se désagréger est celle du cadavre qui augmente, tout comme les champignons qui avaient envahi le salon des deux époux, Amédée et Madeleine, de la chair de la réalité. Le couple de la pièce de Ionesco a vieilli aux environs de ce corps qui a grandi, au cours des années, dans leur chambre à coucher, en s'emparant peu à peu de leur espace intime. La présence du cadavre, dont les pieds gigantesques finissent par percer l'espace de la scène où Amédée et Madeleine jouent un simulacre de vie, est à même de révéler en quelle mesure « La ligne de partage entre le dedans organique et l'enveloppe sociale, entre la vie et la mort, entre les coulisses et la scène, s'efface comme si aucune loi du propre n'était apte à garantir l'intégrité corporelle et à préserver le sens. »¹⁵

Tué dans un temps immémorial, le cadavre est l'image d'une *culpabilité* assumée, comme le laisse entendre Madeleine (« S'il nous avait pardonné, il ne grandirait plus. Puisqu'il grandit toujours... c'est qu'il a encore des revendications. Il n'a pas fini de nous en

vouloir. Les morts sont tellement rancuniers ».). Il est l'expression d'une faute qu'on pourrait appeler tragique, si elle n'était peinte dans des couleurs si grotesques, une faute qu'il est impossible de refouler et qui augmente, avec le temps, en se transformant dans l'essence-même de la vie du couple. En dernière analyse, ce ne sont pas les personnages vivants, les deux « acteurs » qui ont sacrifié leur vie afin de soigner le cadavre comme s'il était leur bébé ou leur père (« Comme le mort a vieilli, il fait très vieux, n'est-ce pas, je pourrais peut-être dire que c'est mon père », dit Madeleine), mais cette projection du néant existentiel. Avec les mots de Ionesco,

Ce qui est essentiel pour moi, ce qui donne son explication à la pièce, c'est le cadavre. Tout le reste n'est qu'histoire autour, même si elle est significative de quelque chose. Le cadavre, c'est pour moi la faute, le péché originel. Le cadavre qui grandit c'est le temps.¹⁶

En ce qui concerne la signification symbolique des rôles des deux époux, c'est toujours Ionesco qui souligne leur appartenance au monde des archétypes :

c'est l'homme et la femme, c'est Adam et Eve, ce sont les deux moitiés de l'humanité qui s'aiment, qui se retrouvent, qui n'en peuvent plus de s'aimer ; qui, malgré tout, ne peuvent pas ne pas s'aimer, qui ne peuvent pas être l'un sans l'autre. Le couple ici, ce n'est pas seulement un homme et une femme, c'est peut-être aussi l'humanité divisée et qui essaie de se réunir, de s'unifier.¹⁷

Et encore :

Les personnages m'aident à donner une vérité aux symboles, parce qu'ils sont plus ou moins des personnages pour ainsi dire « réels », des personnages qui ont l'air d'être, qu'on a l'impression de voir tous les jours, des personnages vrais si l'on peut dire. Alors leur quotidienneté donne du relief ou sert de repoussoir à ce qui n'est pas quotidien, à ce qui est insolite, étrange ou symbolique. Il faut entendre symbole dans le sens d'image ayant une signification. [...] Ces personnages me servent de repoussoir. Ils me servent à mettre en évidence le côté fantastique parce que si l'on oppose le réalisme à l'irréel, on obtient une opposition qui est en même temps une union, c'est-à-dire que le réalisme sert à faire ressortir plus facilement l'aspect fantastique et vice versa.¹⁸

Ce qui engendre, dans la pièce de Ionesco, « l'inquiétante étrangeté », par-delà cette lecture symbolique qui rend évidente la parabole de la condition humaine, ce n'est pas la matérialité du cadavre, dont la présence a transformé la demeure dans un sépulcre, mais l'attitude et le comportement de deux maris dans une situation existentielle qui, dans l'absence de leur logorrhée aux effets comiques, relèverait du tragisme. La confrontation de l'individu avec la mort, l'angoisse provoquée par le sentiment de la culpabilité, le drame de la séparation et de la perte de l'amour sont autant de thèmes liés au tragique existentiel, que la mise en scène grotesque rend dérisoires. Mais rappelons avec Jan Kott que « Le grotesque est l'ancienne tragédie écrite de neuf sur un autre ton » : il « adopte les schémas dramatiques de la tragédie et pose les mêmes questions fondamentales ».¹⁹ C'est toujours Kott qui, dans son analyse du rapport existant entre le tragique et l'absurde, souligne le rôle essentiel du comique dans la construction de l'univers absurde, en citant Eugène Ionesco : « "Le comique étant l'intuition de l'absurde", écrit Ionesco dans *Expérience du théâtre*, "il me semble plus désespérant que le tragique. Le comique n'offre pas d'issue." »²⁰

Dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, un homme et une femme qui semblent avoir perdu la capacité de communiquer authentiquement entre eux et avec les autres vivent

isolés dans leur appartement où personne n'a pénétré depuis quinze ans : alors qu'ils reçoivent la visite imprévue du facteur, qui leur a apporté une lettre, tous les deux arrivent à nier leur identité afin qu'ils puissent sauvegarder cette « intimité » à l'abri de laquelle un « vieux » cadavre grandit dans leur chambre à coucher. La maison-sépulcre, où il est de plus en plus difficile de stopper l'invasion des champignons, et que les deux époux n'ont plus quittée depuis le mystérieux meurtre (ni même pour faire des achats), est devenue aussi leur lieu de travail : Madeleine fait la standardiste dans le salon, n'aboutissant jamais à établir des contacts entre ses interlocuteurs et les destinataires de leurs messages, tandis qu'Amédée (qui est *dramaturge*) n'a réussi à écrire rien de quinze ans. C'est justement cette pièce *absente* (une *mise en abyme*), qui refuse de s'écrire, que l'on joue sur la scène où un Vieux et une Vieille refusant d'accepter la réalité de la mort, l'euphémisent, en lui donnant l'apparence de la vie...

Le drame de l'incommunicabilité, en tant que thème majeur de l'absurde, y est mis en scène, sans qu'il s'y agisse, quand même, d'une absence totale de la communication. Selon David Bradby, Ionesco avait protesté contre l'étiquette de « théâtre de la non-communication », par le truchement de laquelle la critique avait caractérisé ses pièces,

déclarant qu'il croyait que les gens ne communiquaient que trop bien. Ce qu'il voulait suggérer, c'était que l'usage discursif et rationnel du langage n'était ni le seul moyen, ni le plus efficace, de communiquer. [...] Ionesco ne s'institue pas l'apôtre de la non-communication : il cherche plutôt à nous détourner de l'utilisation rationnelle du langage, en refusant de considérer celui-ci comme le moteur principal de l'action dramatique.²¹

Pour Amédée et Madeleine, communiquer c'est parler : le langage semble avoir resté le seul moyen de combattre le vide existentiel, l'angoisse, la décomposition annoncée par les champignons qui prolifèrent partout dans la maison (non seulement dans la chambre à coucher transformée en caveau). Il s'y agit, précisément, de *parler du cadavre*, devenu le *centre* autour duquel gravite leur existence entière. Bloqués dans cet état d'*être pour un mort* (ou bien, pour *la mort*), refaisant chaque jour le même scénario (Amédée s'efforce d'écrire, sans succès, tandis que Madeleine ne s'arrête de faire le ménage dans la chambre du mort que pour « travailler » comme standardiste, afin de pouvoir subsister, tous les deux), les personnages bavardent incessamment, sans rien dire. Ce dialogue perverti est censé donner une apparence de normalité à l'existence absurde. Comme l'observe Serge Doubrovsky, Ionesco intente un « procès » à la parole, par le truchement de laquelle

nous essayons de couvrir notre vide intérieur et l'absurdité du monde extérieur sous une voile de rationalité. Car la rationalité à laquelle nous nous cramponnons désespérément n'existe que dans et par le verbe, elle en est une création. Insupportables, parleurs, les personnages de Ionesco ont tous la passion, la manie de « comprendre » [...]. [Les] raisonneurs de Ionesco, ils démontrent que le langage, en son essence, n'a jamais été autre chose qu'un délire systématique. [...] Il y a chez Ionesco un observateur, un collectionneur impitoyable que nous offre le sottisier modèle. [...] Tout révèle l'inanité de la logorrhée humaine.²²

Cette parole, qui devrait donner un sens à l'existence du couple et qui revient d'une manière obsédante au même sujet – le cadavre –, en lui donnant « “corps” (littéralement) »²³, arrive à engendrer le non-être, le vide existentiel. Le cadavre se nourrit de la vie - mise en parole - d'Amédée et de Madeleine, il devient plus *vivant* que les deux, restés prisonniers d'une routine qui ressemble à l'enfer (l'enfer c'est eux-mêmes, plus que *l'autre*), bloqués dans un espace-temps *circulaire*, tandis que lui, il grandit toujours, en mesurant de cette façon l'écoulement du temps. Il est plus *réel* que les époux :

Une pièce comme *Amédée ou comment s'en débarrasser* s'en prend délibérément à la capacité que nous croyons avoir de faire la part de la réalité et de l'illusion. On peut d'abord considérer ce cadavre qui grandit dans l'appartement d'Amédée et de sa femme comme quelque chose d'imaginaire, une hallucination qui renverrait à autre chose : l'échec de leur mariage, la mort de leur idéal, ou encore l'inexorable écoulement du temps. Mais l'intrusion concrète de ce cadavre dans le salon infirme très vite cette explication ; sa présence effective devient le facteur dominant de la pièce ; il s'étend, envahit tout [...].²⁴

C'est que cette « présentification » de l'irréel, cette « irruption de l'inadmissible », non « au sein de l'inaltérable légalité quotidienne » comme dans le cas du fantastique théorisé par Roger Caillois²⁵, mais à l'intérieur d'un monde profondément altéré, ne rend pas compte de « l'étrange »²⁶ ou du fantastique, mais du *symbolique*. Le renversement opéré par Ionesco « entre la vie et le rêve », dans le sens où le second devient plus « réel » que la première, tient de la logique de la *parabole*, où l'on « glisse [...], dans un décor bien connu, un élément inhabituel, voire choquant », en faisant surgir « à travers la réalité naturelle, une autre réalité plus profonde »²⁷. Dans ce sens,

En dernière analyse, l'œuvre de Ionesco doit être vue comme l'œuvre d'un mystique. Un mystique pour qui la foi semble impossible, que les questions traditionnelles viennent harceler avec une insistance toujours aussi vive : comment peut-on expliquer ces moments de joie soudaine ou de dépression imprévisible, le sentiment que l'on a de faire partie de l'univers entier ou d'en être complètement exclu ? Comment peut-on dire que nous mourrons tous ? Au lieu de proposer à son public des histoires, des débats ou une information, il essaie de frapper sa sensibilité, en lui faisant éprouver ce qu'est la vie, le face à face avec la mort. Ce faisant, il réussit à modeler littéralement des images de culpabilité, de peur, de solitude, et contribue ainsi à former un langage de la communication au théâtre plus direct et plus efficace.²⁸

Ce nouveau « réalisme mystique », témoignant de l'absurdité de la condition humaine, y consiste à faire jouer sur la scène non la confrontation entre la vie et la mort en tant que situation existentielle concrète, mais le *symbole* de celle-ci. La mise en scène du symbole de la mort rappelle ce « théâtre pur » que Jan Kott identifiait dans la scène du pantomime grotesque du « suicide » de Gloucester dans *Le Roi Lear*. Chez Eugène Ionesco, cela devient possible par le truchement de la présentification du rêve :

Le rêve est une sorte de méditation, de recueillement. Il est une pensée en images. Quelquefois il est extrêmement révélateur, cruel. Il est d'une évidence lumineuse. Pour quelqu'un qui fait du théâtre, le rêve peut être considéré comme un événement essentiellement dramatique. Le rêve, c'est le drame même. En rêve, on est toujours en situation. Bref, je crois que le rêve est à la fois une pensée lucide, plus lucide qu'à l'état de veille, une pensée en images et qu'il est déjà du théâtre, qu'il est toujours un drame puisqu'on y est toujours en situation.²⁹

C'est de cette perspective qu'on peut interpréter la matérialité du cadavre d'*Amédée ou Comment s'en débarrasser* : il est *réel* dans la mesure où il condense d'une manière symbolique, comme les rêves, les *vérités* profondes de la condition humaine. En revenant à une observation antérieure, empruntée à David Bradby, conformément à laquelle « l'intrusion concrète de ce cadavre dans le salon infirme » l'interprétation de celui-ci comme « une hallucination qui renverrait à autre chose », on pourrait ajouter que, même si une lecture en clé fantastique (ou bien, miraculeuse) serait toujours possible, tout comme une

lecture allégorique, c'est l'herméneutique *symbolique* qui rend compte des significations plurielles profondes de cette représentation qui témoigne de la revanche de l'imaginaire sur la pensée « positive ».

Le cadavre d'*Amédée* pourrait être une « hallucination », une projection de l'angoisse humaine devant la mort, un cauchemar devenu réel pour deux vieux fous qui ont perdu la joie de vivre et le sens de l'existence, une projection allégorique de la « terreur de l'histoire » ou la matérialisation, toujours allégorique, de ce mécanisme absurde que Jan Kott définissait comme une piège que l'homme-même s'est tendu et dont il est devenu la victime, de « ce malaise devant l'inhumanité de l'homme même, [de] cette incalculable chute devant l'image de ce que nous sommes »³⁰ décrite par Camus. Le cadavre de la pièce de Ionesco est une « *épiphanie* », c'est-à-dire, avec les mots de Gilbert Durand, « une représentation qui fait apparaître un sens secret »³¹.

Son ambiguïté est liée à cette logique du symbole qui consiste à encrypter et à révéler en même temps ses significations multiples. Car, libéré de l'espace *clos* (l'appartement-caveau) qui figure le monde de l'absurde, l'espace du *vide* que le couple s'efforce de combler par le truchement de la parole, le cadavre acquiert de nouvelles significations, en révélant son ambivalence profonde : il devient l'image symbolique de la libération, de l'ascension vers la lumière. (Rappelons les didascalies qui décrivent la splendeur de la nuit, hors du tombeau où Amédée avait oublié comment écrire : « La scène est très éclairée par cette lune. À l'apparition d'Amédée, elle le sera davantage, comme à un signal : d'immenses bouquets d'étoiles devront surgir, des comètes et étoiles filantes, des feux d'artifice dans le ciel. ») L'épisode final de *l'envol*, témoignant du merveilleux et, également, du comique, opère un renversement dans la « logique » du monde absurde, en suggérant la possibilité de l'évasion, comme le laisse entendre Ionesco lui-même :

Lorsque la parole est usée, c'est que l'esprit est usé. L'univers, encombré par la matière, est vide, alors, de présence : le « trop » rejoint ainsi le « pas assez » et les objets sont la concrétisation de la solitude, de la victoire des forces antispirituelles, de tout ce contre quoi nous nous débattons. Mais je n'abandonne pas tout à fait la partie dans ce grand malaise et si, comme je l'espère, je réussis dans l'angoisse et malgré l'angoisse, à introduire l'humour – symptôme heureux de l'autre présence – l'humour est ma décharge, ma libération, mon salut.³²

La fin « inachevée » de la pièce semble échapper à cette emprise de l'absurde en tant que « désacralisation de l'absolu », dans la mesure où l'échec existentiel de l'écrivain raté est converti en ascension : la métamorphose du cadavre dans ce « ballon » qui enlève Amédée au ciel entraîne la métamorphose de l'espace angoissant et des significations de la pièce en tant que farce grotesque. L'image de l'envol, présentée dans les dernières didascalies, laisse pressentir l'ascension vers un monde rêvé, que le « jeune » Amédée avait décrit pendant son court « extase », lorsqu'il avait ouvert la fenêtre, avant de « s'en débarrasser » du corps :

Regarde, Madeleine... tous les acacias brillent. Leurs fleurs explosent. Elles montent. La lune s'est épanouie au milieu du ciel, elle est devenue un astre vivant. La Voie lactée, du lait épais, incandescent. Du miel, des nébuleuses à profusion, des chevelures, des routes dans le ciel, des ruisseaux d'argent liquide, des rivières, des étangs, des fleuves, des lacs, des océans, de la lumière palpable... J'en ai sur la main, regarde, on dirait du velours, des broderies... La lumière c'est de la soie... Je n'y avais encore jamais touché.

En dernière analyse, c'est « l'euphorie » du personnage qui crée la brèche dans l'univers de l'absurde : « à travers les images de plénitude et de bien-être, le

personnage ionescien se voit libérer de son malaise existentiel grâce au mouvement ascensionnel qui l’emmène vers l’espace lumineux de l’imaginaire »³³.

Notes

- [1] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 93.
- [2] Éliane Tonnet-Lacroix, « Aux confins du merveilleux et de l’absurde : un théâtre « surréaliste » après 1945 ? », in Henri Béhar (coord.), *Mélusine*, Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme, n° XXIII, *Dedans – Dehors*, Lausanne, L’Âge d’Homme, 2003 (pp. 209-220), p. 210, 212.
- [3] Bernard Reymond, François Rochaix, *Théâtre et christianisme*, Genève, Labor et Fides, 2002, p. 104.
- [4] Cf. Sigmund Freud, *L’inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)*, traduit de l’allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933.
- [5] David Bradby, *Le théâtre français contemporain, 1940-1980*, Lille, Presses Universitaires Septentrion, 1990, p. 99.
- [6] Ibidem, pp. 116-117.
- [7] Bernard Reymond, François Rochaix, op. cit., p. 220.
- [8] Serge Doubrovsky, « Le rire d’Eugène Ionesco », in *La Nouvelle Revue française*, mars 1960, Chronique, pp. 313-323, dans Serge Doubrovsky, *Parcours critique: 1959-1991*, Volume 2, Texte établi par Isabelle Grell (éd.), Grenoble, ELLUG, 2006, pp. 33-34.
- [9] Cf. David Bradby, op. cit., p. 118.
- [10] Serge Doubrovsky, op. cit., p. 35.
- [11] Martin Esslin, *Le théâtre de l’Absurde*, Paris, Buchet Chastel, 1968, p. 25.
- [12] Serge Doubrovsky, op. cit., p. 38.
- [13] André Karátson, Jean Bessière, *Déracinement et littérature*, Tome 3 de *Travaux et recherches – Université de Lille 3*, Presses Universitaires de Septentrion, 1981, p. 77. Rappelons que le grotesque des pièces de Ionesco se fonde entre autres, selon Dominique Iehl, sur une « réduction proliférante » (*Le grotesque*, Paris, P.U.F., 1997, p. 108).
- [14] Cf. Serge Doubrovsky, op. cit., p. 38: « Le comique de prolifération, au niveau des choses, est donc, complémentaire du comique de circularité au niveau humain. »
- [15] Franck Evrard, « Foulement et refoulement du pied. Esquisse d’une poétique de la chaussure dans le théâtre contemporain », in *Études littéraires*, vol. 26, n° 2, 1993 (pp. 93-102), p. 97.
- [16] Eugène Ionesco, *Entre la Vie et le Rêve* (entretiens avec Claude Bonnefoy), Paris, Belfond, 1977, p. 87, apud Marie-France Ionesco, « Ionesco et Amédée ou comment s’en débarrasser » (octobre 2007), URL : <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Amedee-ou-Comment-s-en-debarrasser/ensavoirplus/idcontent/14588>.
- [17] Ibidem, pp. 87-88.
- [18] Ibidem, p. 88.
- [19] Jan Kott, *Shakespeare, notre contemporain*, Paris, Payot, 1978, p. 112, 119.
- [20] Apud Jan Kott, op. cit., p. 113.
- [21] David Bradby, op. cit., pp. 116-117.
- [22] Serge Doubrovsky, op. cit., pp. 38-39.
- [23] Marie-France Ionesco, op. cit.
- [24] David Bradby, op. cit., pp. 99-100.
- [25] *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, p. 61.
- [26] Cf. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- [27] Dominique de La Maisonneuve, « Paraboles rabbiniques et enseignement de Jésus », in *Revue Sidic*, no. 1 / 1987, vol. XX, pp. 9 – 15.
- [28] David Bradby, op. cit., p. 124.
- [29] *Entre la Vie et le Rêve*, op. cit., p. 12.
- [30] Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l’absurde*, Paris, Gallimard, 1942, p. 27.
- [31] Gilbert Durand, *L’Imagination symbolique*, Paris, PUF, 1964, p. 11.
- [32] *Notes et contre-notes*, éd. cit., p. 228.
- [33] Arzu Kunt, « L’Euphorie de l’imaginaire chez Eugène Ionesco », *H.Ü. Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Haziran 2000, Cilt:17, Sayı:1, URL: <http://www.edebiyatdergisi.hacettepe.edu.tr/2000171ArzuKunt.pdf>, p. 136.

Bibliographie

- Bradby, David, *Le théâtre français contemporain, 1940-1980*, Lille, Presses Universitaires Septentrion, 1990
- Caillois, Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965
- Camus, Albert, *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l’absurde*, Paris, Gallimard, 1942
- de La Maisonneuve, Dominique, « Paraboles rabbiniques et enseignement de Jésus », in *Revue Sidic*, no. 1 / 1987, vol. XX, pp. 9 – 15
- Doubrovsky, Serge, « Le rire d’Eugène Ionesco », in *La Nouvelle Revue française*, mars 1960, Chronique, pp. 313-323, dans Serge Doubrovsky, *Parcours critique: 1959-1991*, Volume 2, Texte établi par Isabelle Grell (éd.), Grenoble, ELLUG, 2006, pp. 33-34.
- Durand, Gilbert, *L’Imagination symbolique*, Paris, PUF, 1964
- Esslin, Martin, *Le théâtre de l’Absurde*, Paris, Buchet Chastel, 1968, p. 25.
- Evrard, Franck, « Foulement et refoulement du pied. Esquisse d’une poétique de la chaussure dans le théâtre contemporain », in *Études littéraires*, vol. 26, n° 2, 1993, pp. 93-102
- Freud, Sigmund, *L’inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)*, traduit de l’allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933.
- Iehl, Dominique, *Le grotesque*, Paris, P.U.F., 1997

Ionesco, Eugène, *Entre la Vie et le Rêve* (entretiens avec Claude Bonnefoy), Paris, Belfond, 1977
Ionesco, Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962
Ionesco, Marie-France, « Ionesco et *Amédée ou comment s'en débarrasser* » (octobre 2007), URL : <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Amedee-ou-Comment-s-en-debarasser/ensavoirplus/idcontent/14588>.
Karátson, André, Bessière, Jean, *Déracinement et littérature*, Tome 3 de *Travaux et recherches –Université de Lille 3*, Presses Universitaires de Septentrion, 1981
Kott, Jan, *Shakespeare, notre contemporain*, Paris, Payot, 1978
Kunt, Arzu, « L'Euphorie de l'imaginaire chez Eugène Ionesco », *H.Ü. Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Haziran 2000, Cilt:17, Sayı:1, URL: <http://www.edebiyatdergisi.hacettepe.edu.tr/2000171ArzuKunt.pdf>
Reymond, Bernard, Rochaix, François, *Théâtre et christianisme*, Genève, Labor et Fides, 2002
Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970
Tonnet-Lacroix, Éliane, « Aux confins du merveilleux et de l'absurde : un théâtre « surréaliste » après 1945 ? », in Henri Béhar (coord.), *Mélusine*, Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme, n° XXIII, *Dedans – Dehors*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2003, pp. 209-220