

PRÉSENCE DES ÉCRIVAINS FRANÇAIS D'ORIGINE ROUMAINE. LE CAS D'EUGÈNE IONESCO

PREZENȚA SCRITORILOR FRANCEZI DE ORIGINE ROMÂNĂ. CAZUL LUI EUGEN IONESCO

Eudochia VOLONTIR-SEVCIUC

Université Paris IV, France

E-mail: eudochia.sevciuc@yahoo.fr

Résumé

On choisit pour une discussion appliquée du problème de l'identité culturelle et du rapport de celle-ci à l'existence de l'altérité le cas des écrivains d'origine roumaine et d'expression française, la manière naturelle par laquelle la littérature française les a acceptés, respectivement par laquelle ils se sont assumés la vie dans une autre langue d'adoption. On va faire des références à l'œuvre d'Eugène Ionesco, écrivain français d'origine roumaine. Ce qu'il a choisi en tant qu'écrivain c'était son français à lui, un langage qu'il a essayé de « désarticuler », de « désépaisir » pour voir le monde à travers, dans son étrangeté originelle.

Rezumat

Am ales pentru o discuție aplicată a problemei identității culturale și a raportării acesteia la existența alterității, cazul scriitorilor de origine română și de expresie franceză. Naturațea cu care literatura franceză i-a acceptat, respectiv cu care aceștia și-au asumat viața lor într-o limbă de adopție. Vom face trimiteri la opera lui Eugen Ionescu, scriitor francez de origine română. Ceea ce a ales ca scriitor e stilul lui francez aparte, o limbă pe care acesta a încercat s-o dezarticuleze și s-o afineze pentru a vedea lumea prin prisma originalității sale străine.

Mots clés: *Ecrivains français d'origine roumaine, Eugen Ionesco*

Cuvinte cheie: *Scriitori francezi de origine română, Eugen Ionescu*

Durant son histoire le peuple roumain a souvent attiré sur lui l'attention de l'étranger ;de grands noms de sciences, de la littérature, des arts roumains se sont imposés à l'humanité. En effet, de nombreux écrivains d'origine roumaine, mais qui ont écrit en d'autres langues, surtout en français, ont attiré l'attention sur une spécificité artistique remarquable. Mentionnons à ce propos les noms d'Hélène Vacaresco, Anna de Noailles, Panait Istrati, Tristan Tzara, Benjamin Fondate, Eugène Ionesco. En s'imposant à l'Europe , ils attiraient du même coup les regards vers leurs confrères qui écrivaient en roumain et publiaient en Roumaine . D'autre part la littérature roumaine de l'entre-deux-guerres avait procédé à des expériences inédites et avait crée des œuvres originales qui allaient dans le sens de la création européenne moderne.

Une question oiseuse que les lecteurs roumains et, parmi ceux-ci, ces lecteurs privilégiés, les critiques littéraires, se posent parfois, la question qu'on retrouve inscrite, d'une certaine façon, dans le thème même de nos débats, est la suivante: est-ce que l'on peut considérer Eugène Ionesco comme un écrivain roumain de langue française?

Etre ou ne pas être pour un écrivain - est un dilemme attaché intimement à l'être même du langage. Et même si la langue nous est imposée, comme un destin, par suite des circonstances fortuites de la naissance, elle est toujours sur un certain plan choisie par l'écrivain. C'est un choix essentiel, une

destinée assumée par lui - que ce soit le français ou même l'anglais de Beckett, ou le français malgré le roumain de Ionesco.

Etre ou ne pas être roumain, ce fut une alternative contenant deux propositions entre lesquelles Ionesco a certainement été mis en demeure de choisir. Ce qu'il a choisi, cependant, lui, Ionesco, cet être qui a connu dans sa jeunesse bien des hésitations, bien des perplexités, cet être qui se reconnaissait très tôt fait uniquement pour la littérature ("*Je ne suis bon qu'à faire de la littérature*" - *avouera-t-il plus tard dans ses Découvertes, comme Kafka qui disait: "Je ne suis que littérature"*) ce qu'il a choisi en entrant dans les ordres de la littérature, ce fut une langue, ce fut le français.

Ce choix, ce destin assumé pourrait trancher le débat – on répète, oiseux - concernant l'appartenance de Ionesco. Il s'est voulu et il est devenu, donc il restera, malgré ses origines roumaines, ses années d'apprentissage littéraire en Roumanie, ses débuts et des déboires dans la vie littéraire roumaine, il restera un écrivain français.

Et pourtant, sur un plan plus profond, tout n'est pas oiseux dans l'interrogation qui nous a servi comme point de départ dans ces quelques réflexions. Nous ne faisons, d'ailleurs, en nous posant cette question, que suivre une méditation de Ionesco au sujet de l'œuvre littéraire. Pour lui, toute œuvre n'est « *qu'une série d'interrogations* », « *une architecture d'interrogations* ». Si tout pouvait s'expliquer, il n'y aurait pas de discours. « *Toute œuvre doit être une mise en question. Comme on dirait une mise en scène. Au bout du compte, il n'y a pas de réponse à donner. En tout cas, il n'y a pas réponse définitive. Ainsi, ce n'est pas la réponse qui éclaire, c'est la question.* » (Découvertes, p. 16).

Le choix de Ionesco ne s'est pas porté sur le français en tant que "*langage donné par les autres ... langage non inventif puisqu'il est donné*" (id., p.35). Il n'a pas choisi, en d'autres paroles, "le tout fait". Ce qu'il a choisi, en tant qu'écrivain, c'était son français à lui, un langage qu'il a essayé de "*désarticuler*", de "*désépaissir, pour voir le monde à travers, dans son étrangeté originelle*" (id., pp...35 - 36). Ne faut-il pas d'une certaine façon s'exiler de la langue des autres pour trouver la parole créatrice ? Ionesco le sait et le déclare : "*Pour créer de la parole il faut être seul*" (id. p. 36).

On peut se demander par quelles solitudes linguistiques, à travers quels déserts de la parole, en supportant quels exils, en passant par quelles conversions du langage, Ionesco avait dû forger son français à lui ? Son itinéraire, des années troubles de ses hésitations, de ses tribulations juvéniles, des années de son Journal rédigé d'abord en roumain, de ses essais et des pamphlets publiés en 1934 à Bucarest, dans son premier volume, dont le titre *Nu (Non)* indiquait l'intention négatrice, la volonté d'exercer une sorte de terrorisme littéraire, jusqu'à *La Cantatrice chauve*, cette soirée d'Hernani de l'absurde, cet itinéraire présente des étapes marquées sur une carte de la sensibilité ionescienne, des étapes entre lesquelles il y a des écarts étonnants, comme ceux entre l'ironie et l'humour démystifiant de la Hugoliade, écrite en roumain et publiée beaucoup plus tard en français, et la candeur, l'ingénuité pas du tout feinte des *Elégies pour des êtres minuscules (Elegii pentru fiinte mici)*, poèmes que le public français ne connaîtra probablement jamais. Mais partout, dans toute cette assez longue période des débuts d'un talent précoce (si l'on pense aux textes du négateur de 22 ans) autant qu'il était attardé (quand on songe à la découverte tardive du théâtre), on retrouve le même effort d'expression. On dit d'expression et non pas de communication, parce que le langage pour Ionesco avant d'être communication est surtout "*manifestation de l'interrogation*" (id., p. 40). Ce qu'il tâchait, parfois allègrement mais la plupart du temps désespérément de trouver, c'était, comme il le dira plus tard, "*de trouver ou de créer des mots pour traduire ma pensée; ma pensée cherchait ses mots, elle cherchait à s'exprimer*" (id., p. 41).

Chercher des mots, quels mots ? Tous les textes, toutes les notations fébriles du jeune professeur de français, dans ce Bucarest des années Trente, le témoignent : il s'agit de mots qui chassent les ténèbres, qui exorcisent les angoisses et ses démons. Dans telle évocation parodique de la mort on peut comme par un rituel dramaturgique la tenir à distance. Evoquée, dite, la mort "*qui rôde autour de nous*", selon le jeune Ionesco, *comme un voleur*, la mort s'évanouit. Le même jour qu'il note dans son Journal une grave crise de son angoisse morbide, (ainsi, le 29 août 1932: "*J'ai peur. J'ai eu la sensation de l'imminence de la mort ce fut une débandade en moi une panique, un cri*

jailli de toutes mes fibres, un refus terrifié de mon être tout entier. Il n'y a rien en moi qui veuille accepter la mort"), le même jour, dans le même Journal, il parodie sa propre terreur, en mimant, en donnant les indications de mise en scène d'une comédie de la peur: "*A lire sur un ton traînant, dramatique, accablé, avec des larmes dans la voix: Je ne peux plus supporter tant de peur, tant de peur, tant de peur etc., etc.*" - et les répétitions déferlent, poussent le verbe à son paroxysme. Le vertige particulier produit par l'agglomération grotesque des vocables, qui sera un des mécanismes du théâtre de Ionesco, fait son apparition.

Parfois, le jeune professeur et écrivain, qui cherche encore ses mots dans le roumain de son père, de ses maîtres, de ses amis et ennemis, manifeste un vrai self-disgust provoqué par cette peur de la mort. "*La peur de la mort me dégoûte de tout: de l'étude sur Ion Barbu, de l'esthétique, de la littérature, de l'amour, de ce Journal*" (Nu, p. 90).

Et pourtant les lettres étaient pour Eugène Ionesco l'unique refuge où échapper aux dangers qui l'angoissaient. Le jeune critique littéraire se jette sur les livres des autres, sur la page encore non écrite par lui avec la fureur d'un amant cherchant dans sa passion un remède contre la mort. Il veut tout embrasser, tout combattre, tout écrire, noter chacun de ses gestes, des menus faits quotidiens, toutes les banalités, tout ce que l'on oublie, tout ce qui est menacé de mort. Il ne veut rien oublier, car il se dit: "*c'est tout ce que je peux faire pour mon éternité*".

Un Rastignac des lettres, certes, un égocentrique assoiffé de célébrité. "*Je n'ai nulle passion, ni obsession en dehors de moi même. Moi qui suis pour moi toute la gloire, le bonheur, la souffrance, la vie et la mort.*" Et encore: "*Comment me purifier? Je suis lacéré (la-cé-ré) par toutes les vanités, toutes les ambitions. Je souffre incommensurablement de ne pas être le plus grand poète d'Europe, le plus grand poète universel, l'individu le plus robuste de Roumanie et au moins prince*". S'il s'engage dans l'arène littéraire roumaine combien mouvementée aux débuts des années Trente! - c'est non pas en tant qu'enseignant ou chercheur qui veut, comme il le dit une fois, "*réhabiliter l'analyse littéraire*", mais en tant qu'un jeune condottière en train de s'exercer pour le métier de ses armes, et, surtout, comme quelqu'un qui vit le nihilisme (dans le sens nietzschéen). Tirillé par ses ambivalences, il nie, il répudie toute valeur consacrée, tout en aspirant vers de nouvelles valeurs absolues. La transcendance est vide, mais, tout en dénonçant ce néant béant, il clame sa souffrance de ne pas pouvoir se dépasser, se transcender. "*Je n'ai nulle conviction, nulle morale, nulle conscience et c'est probablement pourquoi m'intimident toutes convictions, toutes morales, toute conscience*" (id., p. 125).

Le négateur, le nihiliste trahit la soif du sacré, de l'absolu, une aspiration sous-jacente vers l'ordre. C'est pourquoi nous ne le trouvons pas dans la vie littéraire roumaine, du côté des fauteurs de désordre, du côté de l'Avant-garde, ou plutôt des avant-gardes. "*Il est nécessaire un néo-junimisme critique*" affirme-t-il dans son Journal (id., p. 58).

Pour un Français qui n'est pas initié à l'histoire de la civilisation et de la littérature roumaine, cette formule est, bien sûr, inintelligible. Deux mots donc là-dessus. **Junimea** est la dénomination du cercle littéraire; du groupement des gens de lettres roumains qui, réunis en cénacle d'abord, autour de la forte personnalité d'un critique littéraire et professeur de logique, Titu Maiorescu, jouèrent, par leur programme littéraire, linguistique, culturel, plus tard politique, comme par leurs œuvres et leurs actions concertées, un rôle essentiel dans l'orientation de la société roumaine moderne.

Si Eugène Ionesco, cet enfant terrible des lettres roumaines de l'entre-deux-guerres, souhaitait l'instauration d'un nouvel ordre critique, s'il se manifestait, sans aucune arrière-pensée cette fois-ci, comme un disciple tardif de Titu Maiorescu, de cet esprit autoritaire, certes, mais épris de l'autorité suprême du Logos, ce n'est pas uniquement parce qu'il réprouvait le dévergondage Impressionniste de certains critiques littéraires (qu'il attaquait sévèrement) en exigeant la rigueur des principes, mais pour la même raison pour laquelle, bien plus tard, grand maître du théâtre de la crise, il s'efforcera d'utiliser les vices mêmes du théâtre, d'un genre littéraire, artistique, qu'il trouvait fort éloigné de sa propre condition, afin de le restaurer dans son authenticité. Vouloir refaire l'ordre du verbe de la parole, dans l'esprit d'un "*néo-junimisme critique*" équivaut à œuvrer pour la résurrection du Grand Théâtre, pour l'ordre de la Tragédie.

Mais, bien sûr, le jeune critique bucarestois n'était pas un nouveau Titu Maiorescu. Il était bien plus près d'un génie de la Comédie qui, - membre marquant du cénacle "*junimiste*", partageait certes bon nombre des idées, des principes directeurs de son mentor, mais pas toutes. Il s'agit, du "*plus grand des auteurs dramatiques inconnus*", comme l'appellera, dans un texte qu'il va lui consacrer, Ionesco - il s'agit de Caragiale. Ce serait une belle étude à entreprendre que celle dédiée aux correspondances entre le théâtre de Ionesco et le théâtre de Caragiale, dans lequel le premier reconnut un de ses maîtres. Mais plutôt que de chercher à établir des "influences", de rapprocher des thèmes, des figures, des modalités du comique, il faudrait étudier les rapports des deux écrivains avec les différents plans du langage, et du langage dramatique, théâtral, surtout. Tous les deux, Ionesco aussi bien que Caragiale ont subi la fascination de ce que Maiorescu et Caragiale appelaient "*l'ivresse des mots*" ("*beția de cuvinte*"). Tous les deux ont institué une Comédie humaine en tant que Comédie du verbe. Comédie violente réalisée en exacerbant le discours dramatique. "*Théâtre violemment comique et violemment dramatique*" - selon la formule de Ionesco. Car celui-ci, comme son aîné, croit et affirme qu'une révolution plus profonde que toute autre révolution est celle qui fait éclater le langage. "*La subversion - pour citer encore une fois l'auteur de Tueur sans gages, peut être dans le langage, le langage d'abord*" (Bribes d'idées, "Il Giornale, 6 janvier 1975, in Antidotes, Gallimard, Paris, 1977, p. 186).

Quand Claude Bonnefoy demanda à Ionesco si la littérature roumaine lui a apporté quelque chose, si elle a contribué à la formation de son esprit, il lui répondit en parlant de Caragiale et d'Urmuz. Il ajouta, d'ailleurs: "*Il y a encore d'autres écrivains roumains qui ont pu me marquer. Ce sont les poètes populaires anonymes: la poésie populaire roumaine est riche, est grande.*".

(Entretiens avec E. Ionesco, Bellefond, Paris, 1966, p. 27).

On ne doute pas de la sincérité de Ionesco dans cet éloge du folklore roumain, mais on ne croit pas que la poésie populaire ait marquée tant soit peu son écriture. Il n'y a rien en lui (comme il n'y avait rien en Caragiale ou en Urmuz) d'un écrivain folklo.

Pour ce qui est d'Urmuz, Ionesco reconnaît en lui un esprit congénère. Il a traduit en français et publié dans les *Lettres nouvelles* (XIII, janv. - fév. 1965), après Ilarie Voronca (qui avait présenté cet inconnu, dans une conférence à la Sorbonne, en lisant à cette occasion la version française d'un de ses textes (*Le Départ pour l'étranger*), il avait donc publié des textes de cet avant-coureur des mouvements d'avant-garde. Dans l'essai qui accompagnait ses traductions dans *Les Lettres Nouvelles*, il avait trouvé des rapprochements, sur un plan "pataphysique" entre Urmuz et Jarry. Ce qui l'avait intéressé dans les "*Pages bizarres*" d'Urmuz, c'était d'une façon significative le créateur de nouvelles formes d'expression, le virtuose du paralogisme, celui qui avait inventé, selon son opinion, « *un vrai langage surréaliste* ». Mais s'il parle d'Urmuz comme d'un autre Kafka, "*plus mécanique et plus grotesque*", c'est que justement la nature, qu'on appelait mécanomorphe, des personnages qui peuplent les récits d'Urmuz l'avait fasciné. Par ailleurs, il faut rappeler que l'auteur du *Rhinocéros* connaissait, avant la *Métamorphose* de Kafka, les étranges métamorphoses des êtres zoomorphes d'Urmuz. On pourrait étudier bien d'autres correspondances (on me garde de parler d'influence) entre les textes de Ionesco et ceux du greffier de la Cour de Cassation de Bucarest qui, dans ses heures "*cartésiennes*" (uniquement dans le sens donné à ce mot par un des personnages de la Cantatrice chauve) avait figolé ses *Pages bizarres*. Ainsi, chez les deux écrivains, les incursions dans l'univers de la violence suivent des chemins d'un parallélisme évident. Ce sont surtout les images de la violence sado-masochiste qui sont les plus fréquentes dans l'imaginaire ionescien comme dans celui d'Urmuz. Les jeux féroces des couples les intéressent également tous les deux. Mais pas seulement ces jeux : les éléments ludiques abondent dans les textes comme aussi dans la conception esthétique qui a présidé à l'élaboration de ces textes. Les jeux d'une apocalypse de la littérature, dans un univers désacralisé, Ionesco les avait rencontrés dans les exercices indéfiniment répétés d'Urmuz, avant d'en faire la matière de sa propre apocalypse.

Mais dans sa période "roumaine", Ionesco ne semblait pas prêter une attention trop soutenue aux jeux de l'Avant-garde. S'il fait état, en 1965, d'Urmuz, dans ses entretiens avec Bonnefoy (à cette même année il publiait les textes et l'article dont on vient de parler) c'est qu'entre temps il était

devenu plus réceptif à ces jeux de massacre, à la dérision, aux violences feintes, aux paralogismes. On pourrait dire qu'en 1965 Urmuz devait lui paraître plus ionescien que trente ans auparavant. Dans ses années de critique littéraire roumaine, ce qui l'attirait, c'étaient plutôt les valeurs sûres, ou qui semblaient telles, des lettres roumaines de son temps: la poésie de Tudor Arghezi ou de Lucian Blaga, de Ion Barbu, les romans de Liviu Rebreanu ou de Camil Petrescu. Il faut ajouter que ces valeurs sûres (et qui ont reçu la confirmation de la durée) ne l'attiraient pas en tant que valeurs consacrées, mais précisément en tant qu'objet possible - d'une contestation d'autant plus flagrante qu'elle mettait en discussion des titres plus justifiés, des mérites plus évidents, des autorités plus établies. Plus tard, à son interlocuteur français, il ne va pas parler de ces essais, de ses études-critiques, de ces pamphlets dont l'objet ou le sujet furent les écrivains roumains dont nous venons de nommer quelques-uns. Inversement que dans le cas d'Urmuz, l'intérêt qu'il leur avait porté jadis, dans les années Trente, avait bien diminué, tous ces écrivains lui semblaient bien éloignés, perdus dans le brouillard de l'oubli. Et pourtant quand on regarde de plus près tous les textes qu'il a dédiés à Arghezi, à Ion Barbu, à Camil Petrescu et aux autres, on se rend compte que ceux-ci ne furent pour lui que subsidiairement objet d'investigation critique. Lui qui écrira plus tard (en 1963), un article amusant dont le titre, *Critiques, vous vivez de moi*, exprime suffisamment l'intention polémique, lui-même avait vécu jadis de l'œuvre de ces écrivains, ses contemporains plus âgés maintenant oubliés. Ces œuvres lui offrirent des prétextes pour ses réflexions esthétiques, des points de départ pour ses exercices de style, et plus encore, elles constituèrent les éléments dont il construisit ses premières farces, ses ébauches de constructions dramatiques. L'auteur de *Nu*, de ces essais, analyses, études, pamphlets et autres textes critiques, se présente comme le héros d'une énorme farce littéraire. Comme un acteur, il porte des masques divers. En parlant du même ouvrage, en jugeant le même auteur, il met successivement le masque au rire sardonique du juge infernal et le masque tout sourires de l'apologète. Au fond, il ne croit nullement aux vertus de la critique; il se moque de la conscience critique *Nature* éminemment théâtrale, la critique est pour lui un jeu, un de ces jeux de massacre auxquels il s'exerce. "*La vérité est un mot qui n'existe pas dans le dictionnaire de ma conscience*" - déclare-t-il, non sans une certaine emphase juvénile. Le 11 août 1932, 11 note dans son Journal: "*J'écris l'étude sur Ion Barbu dans le même esprit tactique: pour faire du bruit*" (*Nu*, p. 73). Quand, peu après avoir massacré la poésie de Ion Barbu, il apprend que Ion I. Cantacuzino avait écrit un article peu favorable au même poète, il se dit qu'il devrait tourner casaque et écrire un grand article élogieux "pour réhabiliter Ion Barbu". Ce n'est pas, d'ailleurs, uniquement par jeu que Ionesco adopte des attitudes contradictoires, d'un juge Jean qui pleure et Jean qui rit, c'est aussi par suite des tiraillements de sa propre sensibilité soumise à des ambivalences plus profondes. Le jeune homme décrit ce qu'il éprouve en rédigeant son essai sur les poèmes d'Arghezi: "*... au moment où j'ai commencé à écrire l'étude si véhémement, d'un ton si sûr, si intégralement négatif, si intransigeant, les poèmes d'Arghezi recommencèrent à me paraître incomparablement beaux. Mais je ne pouvais plus rien faire, j'avais écrit déjà la moitié de l'étude*" (id., p. 73).

La critique littéraire n'était pour lui qu'un pis-aller. Mais quelle occasion d'agencer de petites comédies, en utilisant comme personnages les auteurs traités! Un jeu passionnant qui annonce le futur auteur dramatique. Là, dans les dialogues de Ionesco avec Camil Petrescu, avec Liviu Rebreanu et avec d'autres écrivains roumains se trouve la première manifestation publique de l'inventeur des conflits, des dialogues, des mascarades et des autres jeux de l'absurde. La construction dramatique est évidente surtout dans les monologues, les intermezzi insérés parmi les essais critiques, dont l'oralité, entre autres, trahit la théâtralité.

Il faudrait parler, certes, beaucoup plus de toutes ces attaches roumaines de Ionesco, de Vianu, de Ralea, de Mihail Dragomirescu, de tant d'autres qui furent ses maîtres ou ses camarades, ses amis, de M. Sebastian, de Blecher, de M. Eliade, de Cioran. Les allusions à cet espace roumain deviennent, dans les textes (surtout les articles de Ionesco) des dernières années, de plus en plus fréquentes. Au fur et à mesure que l'écrivain avance en âge, et que ses incursions au "*papa des morts*" deviennent plus nombreuses, pays qui s'identifie avec celui de sa jeunesse, il retourne de

plus en plus souvent en arrière. Sujet idéal pour une psychanalyse axée classiquement sur les traumatismes des rapports avec le père haï et la mère adorée, il renie (refoule) beaucoup de choses de son passé. Mais les reniements témoignent avec autant d'éloquence de l'attachement profond que les témoignages les plus éloquents de la tendresse.

On peut, donc, quand même, se demander si E. Ionesco est ou n'est pas un écrivain roumain d'expression française.

L'œuvre d'Eugène Ionesco renferme également une conception du temps à orientation mystique et métaphysique, L'étude de Saint Tobi: "*Eugène Ionesco ou A la recherche du paradis perdu (Tobi 1973)*" présente, comme le titre de l'ouvrage l'indique, Ionesco dans une perspective vraiment centrale. Sans nier la pluridimensionnalité particulièrement riche du texte ionescien, ce critique littéraire d'origine roumaine voit dans la perspective du voyage éternel, voire l'oscillement entre "le paradis perdu", "le paradis retrouvé" et "le paradis reperdu", l'axe de l'existence personnelle et créatrice d'Eugène Ionesco, thèse d'ailleurs facile à étayer, puisqu'elle est illustrée à la fois par de nombreux témoignages se rapportant à des expériences intimes en étroite cohérence avec des vues esthétiques qui retrouvent leur reflet fidèle dans le théâtre de notre auteur.

Bibliographie

ELIADE, Mircea (1978), *Ionesco and "La nostalgie du paradis"*, (éd.) Rosette C. Lamont et Melvin J. Friedman, *Two faces of Ionesco*, Troy (New York): Whitston, 21-30.

ELIADE Mircea (1980), *Lumière et transcendance dans l'œuvre d'Eugène Ionesco*, Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle 1980, 117 - 127.

ELIADE, Mircea (1981a), *Autobiography Volume I. 1907- 1937 Journey Est» Journey West*, San Francisco: Harper & Row.

ELIADE, Mircea (1981b), *Fragments d'un journal II*, Paris: Gallimard

GASPARRO, Rosalba (1973), "*Ionesco tra inferno e paradiso*", *Culture française* Bari 20,293-295.

HANCOCK, Jim Rob (1972), *The Use of time by absurdist playwrights: Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter*» University of Minesota. (Diss. Abstr. XXXIII (1972/73) 5876A).

IONESCO, Eugène (1954, 1981), *Théâtre I (La Cantatrice chauve, La Leçon, Jacques ou la Soumission,, Les Chaises, Victimes du devoir, Amédée ou Comment s'en débarrasser*, Paris: nrf, Gallimard.

IONESCO, Eugène (1967, 1973), *Journal en miettes*, Paris: Mercure de France.

IONESCO, Eugène (1968, 1979), *Présent passé Passé présent*, Paris: Mercure de France.

TOBI, (Alexandre W.) Saint (1973), *Eugène Ionesco ou à la recherche du paradis perdu. Anti-essai en 12 épisodes dont la création du monde, en guise de prologue, et l'apocalypse, en guise d'épilogue, précédé de: Discours de la méthode*, Paris: Gallimard.

VERNOIS, Paul (1980), "*Le temps dans l'œuvre d'Eugène Ionesco*", Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle 1980, 195 - 216.