EUGEN IONESCU'S BILINGUALISM OR ABOUT THE ABHORRENCE OF PATERNAL VALUES DURING CHILDHOOD

Paul-Cristian Albu
PhD Student, University of Craiova

Abstract: The purpose of the paper is to offer a panoramic view of the idea of bilingualism in the works of Eugene Ionesco, by making reference to the main characteristics of The Theatre of The Absurd and how bilingualism could be reflected in his childhood. I am interested in discussing the way in which the bilingual identity can be reflected in the empirical world, as it is imagined in the fictional space of the plays. I am equally interested in speaking about the manner in which these writers manage to express the idea of being bilingual writer, while at the same time giving a full description of facts such as identity in the postmodern era.
In order to offer a consistent critical view of the concept aforementioned, I will consider using the technique of close reading the texts of the plays, focusing on the way in which language is used to convey the idea of the absurd. The creative use of language and the exploitation of absurd and contradictory situations, in general, will be regarded as a means to make visible the new and revolutionary way in which theatre came to be understood by this playwright.

Keywords: language, bilingualism, postmodern era, childhood

Introducere

Studiul nostru își propune, în momentul de față, să aducă în discuție modul în care se reflectă identitatea bilingvă în operele scriitorului Eugen Ionescu, rezumându-ne, ca punct de plecare la o serie de referințe critice care scot în evidență marca bilingvismului infantil în cazul acestui dramaturg. În momentul în care ne raportăm la bilingvism, e necesar de a menționa că ne confruntăm cu surse variate al căror conținut se caracterizează prin eterogenitate și că atenția noastră prezintă o propensiune spre un domeniu inexplorat în critica literară românească, respectiv identitatea precizată. Așadar, scopul nostru este de a prezenta cât mai succint cu pușință, aspectul descoperit ce trebuie devoalat lectorilor din diverse categorii socio-profesional. În acest context, se cuvine să afirmăm că mulți cercetători și-au îndreptat întreaga atenție asupra trăsăturilor teatrului absurdului, precum asupra viziunii despre lume în operele acestui dramaturg postmodern. De aceea, este important să acordăm o atenție, la un grad elevat, modului în care se reflectă bilingvismul prematur la acest scriitor.

Bilingvism de natură familială în opera lui Eugen Ionescu. Relațiile cu România și Franța

Finalizând de evocat detalii globale despre trăsăturile teatrului absurdului, atenția noastră prezintă o propensiune irefutabilă asupra bilingvismului infantil, la Eugen Ionescu, demarând de la următoarea aserțiune : *Ce este și cum se reflectă bilingvismul pueril în situația ioneciană?*

În acest caz, vitalitatea aserțiunilor noastre conform cărora bilingvismul se caracterizează, încă din copilărie, prin apartenența autorului la două limbi, una paternă (română) și alta maternă (limba lui Voltaire) este indeniabilă pentru a fi luată în considerare și pentru a fi pusă în exergă, de-a lungul proiectului nostru de cercetare. Identitatea românească se rezumă la configurarea existenței sale mundane în momentul emergenței episodului nașterii sale, în anul 1909, la Slatina, fiind născut dintr-un tată cu patronimul omonim cu origini mioritice și o mamă franțuzoaică de origine iudaică, Thérèse Ipcar, după

cum notează criticul Marie Claude-Hubert „ Eugen Ionescu se naște într-un oraș mic din România, la Slatina, în Noiembrie 1909’’[1]

De asemenea, proferarea unei informații eronate, în manieră intenționată, în debutul său de scriitor, cu privire la anul în care a cunoscut destinul mundan, după cum mărturisește, într-o notă ironică, criticul francez, Gilles Plazy: „ El însuși ar fi trebuit să se nască în 1912 dacă zeii care l-au trimis în lume s-ar fi îndoit de dorința lui. Din cauza lor, acesta va fi, mai târziu, un mincinos care va fi mai tânăr cu trei ani, mințind, astfel, multă vreme.’’ [2] ranforsează restituirea unui act sardonic al destinului tragic pe care scriitorul l-a cunoscut, de-a lungul unui fir ignobil numit Viață.

Există virtualitatea, totodată, de a anvizaja că al său contact cu stilul cultural românesc debutează cu repatrierea în România a avocatului Eugen N. Ionescu, în timpul Primei Conflagrații Mondiale, în anul intrării României în lupta belicoasă dintre Puterile Antantei (Franța, Imperiile Britanic și Rus) și Centrale (Imperiile German, Austro-Ungar și Italia), când s-a remarcat indispensabilitatea apodictică a acestui avocat de a-și satisface obligațiile militare, mai precis, când a convertit într-un act fezabil înrolarea sa în Armata Română pentru a lupta contra inamicilor României, în vederea eliberării Transilvaniei, Banatului, Maramureșului, a Crișanei și a Bucovinei de sub Monarhia Dunăreană. Acest act al combatitivității dintre România și Austro-Ungaria este rezumat grație citatului care îi aparține criticului Gilles Plazy: „ Foarte solicitată de cele două tabere, România, sfârșește, în 1916, împinsă de atitudinea belicoasă a Germaniei de a alege Antanta, prin a declara război Austro-Ungariei și prin a invada Transilvania’’ [3]. Contactul cu spațiul autohton comportă un caracter apodictic în momentul în care se angrenează actul de divorț dintre părinții săi, viitorul scriitor și sora sa pe post de benjamin, Marilina, fiind rechemați, în țară, de tatăl lor care se recăsătorise.

În ceea ce privește relația cu țara autohtonă a lui Voltaire și Rousseau, este indispensabil de a afirma că raportul dintre individul ionescian și Patria Iluminismului se configurează prin relația maternă, mai exact, prin debutul originilor familiale materne de la Jean Ipcar care a fost bunicul lui Eugen Ionescu, de profesie inginer și tată a doisprezece copii. Bunicul său al cărui nume a fost pus în exergă a întreprins voiaje în Europa care au fost înscrise în categoria semantemului *diversitate*, inclusiv, în România care, „văzută din Paris poate părea oarecum arhaică’’[4]. Totodată, se remarcă indispensabilitatea de a afirma că Jean Ipcar a avut o fiică născută, în 1887, pe Thérèse Ipcar, care, tardiv, în raport cu anul nașterii precizat, s-a angajat în actul marital cu un pe nume Eugen N. Ionescu ce a devenit, ulterior, avocat și care a trăit în Franța alături de viitoarea mamă a dramaturgului Eugen Ionescu. Acesta era un individ conflictual, un *homme à femmes*.

Îndeplinirea rolului de casnică de către mama lui Eugen, Thérèse, va intensifica actul de a avea în sarcină îngrijirea copilului și va augmenta ecartul dintre ea, fiul lor, Ionesco și tatăl lor care a ales să studieze, adeseori, într-un hotel pentru a nu fi deranjat de familie, în special de zgomotele infantile ale copilului său. Tatăl lor, când era alături de ceilalți membri ai familiei, juca rolul de persoană simptomatică de nevroză, prezentând accese de furie intermitente și dese, considerând că rolul de persoană despotică în sânul familiei poate emerge în această manieră pentru a poseda autoritatea parentală.

Totodată, se cuvinte să precizăm că tatăl și-a luat, în manieră plenitudinară, în considerare obligația de a-și eleva copiii, oferindu-le o educație aleasă în teritoriul autohton din Europa de Est, tânărul Eugen asimilând limba română cu brio, studiind la noi în țară, la Craiova, la actualul colegiu *Carol I*, precum și la *Universitatea din București*, în cadrul

[1] Hubert, Marie-Claude, 1990, *Eugène Ionesco*, Paris, Seuil, p. 15
[2] Plazy, Gilles, 1994, *Eugène Ionesco*. Paris, Ed. Julliard, p. 19
[3] *Ibidem*, p. 20
[4] *Ibidem*, p. 17

Facultății de Litere. Avocatul Eugen N. Ionescu a divorțat de Therese, iar copilul Ionesco a ajuns în grija tatălui, în 1922, găsindu-se pe meleagurile românești, unde a continuat studiile secundare liceale, la Craiova și pe cele universitare, la București.

Călătorie în lumea morților sau despre detestarea tatălui de origine română

Această repulsie față de elementul românesc și față de tatăl său este foarte clar exprimată în opera *Călătorie în lumea morților* unde Jean, personajul principal, procedează la consultarea morților. Coborârea în infern comportă strict familială, căci eroul se autochestionează în ceea privește identitatea familială și raționamentul pentru care va recurge la revenirea asupra trecutului, prin anamneză. Jean demarează, în manieră personală, un proces de inspecție al originilor sale, iar un ansamblu de scene pune în exergă întâlniri ratate ale protagonistului. În altă scenă, mama se va remarca prin primirea revanșei, invitându-i pe toți membrii familiei soțului la un tribunal și pronunță condamnări grele la adresa soțului/tatălui. *Călătorie în lumea morților* comportă, în sine, un ansamblu eteroclit de scene autobiografice alcătuite din povestiri cu nuanță intimă, confesiuni, mărturii și monologuri de natură autobiografică. Scenele se remarcă printr-o juxtapunere, căci scenele există o relație interpersonală disparată, totul fiind destinat inchietudinii, deleterului și, finalmente, morții, tatăl fiind cel care „adoptă în genere o atitudine defensivă, e gata să accepte că a greșit''[5].

Esențialitatea firului acestei opere se centrează asupra asiduității căutării de către Fiu cu finalitatea de a-și regăsi mama, ființa feminină fiind nimbată cu o nuanță facil mitizată, caracterul eratic al protagonistului Jean relevând trecutul aflat pe o axă dimensională temporală situată la ecart față de timpul în care autorul a compus piesa (ultimii ani din viață) unde complexul lui Oedip, detestarea și incoerența unei lumi aflate în demantelare morală facilă antamează rejectarea autorului a tuturor elementelor incluse în sfera paternă care au comportat un raport sinonimic cu inchietudinea pentru autor, căci „la originea operei lui Ionescu se impune prezența unei angoase, pe care o putem califica drept metafizică, în fața tragicului condiției umane''[6].

Moartea este prezentă de-a lungul firului întregii, dacă o luăm în sensul literal și prin întrebările asociate de cultura noastră: prezența Divinității Bonomice din religia creștină, a infernului etc. Grație acestei piese, precum și prin intermediul personajului Jean, Eugen Ionescu își propune punerea în exergă a unui trecut familial care devine de natură lancinantă, fiind urmărit de complexul oedipian pentru eternitate. Pulsiunile negative, anxietatea și aspectul volitiv de a transforma în fezabilitate actul vindicativ contra tatălui se materializează prin intermediul visului, certificându-se, în această manieră, melanjul dintre aspectele psihologice amintite, precum și avatarul unor entități dimensionale reale în spațiul ficțional (La Chapelle-Anthenaise devine un castel vast precum cel din Cerisy-la-Salle).

Omul cu valize sau despre deperdiția bucuriei copilăriei lui Ionescu

La Eugen Ionescu, poveștile se convertesc în piese sau în filme, iar visele se grefează în creația dramaturgică sau îi dau impuls. *Omul cu valize* prezintă o sumisiune față de creația dramaturgică postmodernă. Dramaturgul exploatează, mai mult decât înainte, onirismul căruia îi grefează amintirile din tinerețe. Reluate sau transpuse, fie de către gândirea diurnă, fie de către fantasmagoria nocturnă, datele biografice favorizează familia și câteva locuri pe care memoria afectivă le asociază cu fericirea, nefericirea sau cu angoasa celui implicat în cadrul oniric.

Această piesă cu nuanță dual de limpiditate și tenebros devine echivalentul jurnalului intim, jurnal care elucidează conștientul și inconștientul, aceste vase care comunică, adică totalitatea existenței. În mod normal, ea ține cont de domeniul psihologic și de domeniul politico-social. *Omul cu valize* a fost creată, în Decembrie 1975, la doi ani după *Ce*

[5] Călinescu, Matei, 2017, *Teme identitare și existențiale*, București, Humanitas, p.417
[6] Corvin, Michel, 1969, *Le nouveau théâtre en France*, Paris, Ed. PUF, p. 57

formidabilă încurcătură !, unde personajul, taciturn și închis în apartamentul său, rejecta cu violență dragostea cu care asimila sentimentele cele mai contradictorii. În opera *Omul cu valize*, se produce contrariul, Personajul devine Primul Om, cu valize adesea grele, încărcate de ciment și lejere, în același timp. Personajul Iese din abitatul său pentru a se regăsi într-un loc de nicăieri.

Opera *Omul cu valize* pune în valoare situația tensionată dintre dramaturgul Ionescu și tatăl său care trăiește într-un infern incomprehensibil pentru mentalitatea habituală:

Al doilea om, către Primul Om: *Vă avertizasem. Vă spusesem să nu faceți această călătorie, să nu părăsiți țara, să nu ieșiți din Paris, nici din cartierul dumneavoastră, nici din apartamentul dumneavoastră. Ce manie au oamenii de a dori să călătorească. V-am spus-o și am repetat*. [7]

Apoi:

Al doilea Om: *Trăiați într-o oază înconjurată de infern*.[8]

De fapt, această piesă este o succesiune de vise în nouăsprezece scene: „Încerc de această dată, în Omul cu valize, să utilizez situații de vis într-un limbaj vorbit oniric. Până aici, disociasem întotdeauna limbajul de situație. Le reunesc pentru prima dată''. [9] În același timp, se remarcă o incoerență scenică sau textuală: „Am încercat de a substitui coerenței raționale o altă coerență care apare incoerentă în ochii raționalității'' [10] De fapt, din nou, în această piesă, aprehensiunea se metamorfozează în dorința a ceea ce s-a tentat de a evita. Această stare psihologică îl livrează pe Primul Om tenebrelor, obiectelor temerii sale:

Primul Om: *Nu îmi place întunericul. Vă mărturisesc, îmi e teamă, îmi e foarte frică în această țară periculoasă. Dacă n-aș fi decât un turist. Turiștii nu riscă nimic. Nu am reușit niciodată să fiu un adevărat turist. Am intrat singur în gura lupului. În antreul diavolului. În burta balenei. La porțile infernului. În Infernul însuși*.

Al doilea om: *Din cauza propriei dumneavoastră tâmpenii, a ignoranței pe care o aveți față de dumneavoastră înșivă și de posibilitățile dumneavoastră*. [11]

În interiorul său, bizarerie și mistificare, în exterior, tenebros și moarte: nimic insolit în raport cu tragicul din *Ucigaș fără simbrie*, care mergea mai departe, arătându-ne asasinul care face parte din însuși Berenger sau în raport cu teribilul zbor în văzduh al lui Berenger din *Pietonul Văzduhului*.

Ceea ce advine din dragostea din *Omul cu Valize*: A dispărut iremediabil când Personajul din *Ce formidabilă încurcătură* l-a respins, violent.

Ne vom interesa, esențialmente, de câteva scene:

Prima este scena a doua unde Primul Om acompaniat de soția sa și fiul său își regăsește casa natală, casa albă cu ferestre luminate din interior de flăcări (ea amintește, în *Setea și Foamea*, de casa incendiată a Mătușii Adelaida, dementă megalomană, amintirea unei mătuși a lui Ionesco, mătușa Sabina, care la sfârșitul vieții, dă foc apartamentului său. Din această casă, iese mama Primului Om:

Vedem apărând, ieșind din casa albă, o femeie în vârstă, cu un buchet de flori în mână. Femeia se apropie de Bătrână. Bătrâna, deși celelalte două persoane bat în retragere, pe platoi, are un aer mai trist, apoi fața ei exprimă totodată fericire amestecată cu tristețe. Ea surâde. [12]

---

[7] Eugène Ionesco, *L'Homme aux valises,* Paris, Ed. Gallimard, Théâtre complet, Bibliothèque de la Pléiade; 2002, p. 1239

[8] Eugène Ionesco, *Voyage chez les morts*, Paris, Ed. Gallimard, 2002. p. 1240

[9] Giovanni Lista, *Ionesco*, Paris, Ed.H. Verguier 1989, p. 107

[10] Abastado, Claude, *Logique de l'utopie* [Ionesco. Situation et perspectives],Paris, Bordas, 1971, p. 157

[11] Eugène Ionesco, *L'Homme aux valises, op.cit*., p. 1240

[12] Eugène Ionesco, *L'Homme aux valises, op.cit*., p. 1210

Scena care va urma este inspirată dintr-un moment puternic al vieții autorului, unde mama îl încredința logodnicei sale, moment pe care îl relatează în *Jurnal în Fărâme*, deja citat în *Setea și Foamea*:

Mama mea avea ochii în lacrimi, dar își stăpânea emoția, iar buzele sale care tremurau puțin au avut o expresie indicibilă [...] Era o comunicare mută, un fel de ritual scurt pe care ele îl redescopereau spontan și care trebuia să le fie transmis cu secole în urmă: era un fel de trasmitere a puterilor. În acest moment, mama își ceda locul și mă lăsa pe mâinile soției mele. Expresia feței mamei mele dorea să spună acest lucru: nu mai este al meu, ci al tău […]

Acest ceremonial a durat câteva momente, dar a trebuit să fie făcut conform regulilor, după o lege foarte veche și, fiindcă era un mister, soția mea a achiesat, a îndeplinit acest joc sacru și, supunându-se unei voințe, unei puteri care le transcendeau, mă lega de ea, se lega de mine pentru eternitate. Ea nu a încercat niciodată de a se dezminți, nu a cunoscut niciodată un alt bărbat. Mi s-a întâmplat de a mă dezminți pentru un moment sau altul, dar fugile mele erau resimțite ca sacrilegii. Mama mea mă încredința soției mele care m-a luat în grijă și care a devenit, în cele din urmă, singurul meu părinte, mai mamă decât mama, sora mea, o logodnică perpetuă, copilul meu și companionul meu de luptă. Sunt sigur că s-a făcut, sunt convins că soția mea care m-a luat în grijă n-a putut niciodată sau n-a voit să se dezică de mine, iar această legătură nu a putut fi rupt, fiindcă angajamentul sacru a jucat un rol. Mama a murit la trei luni după ce m-am căsătorit.[13]

Iată în ce se convertește acest episod, în *Omul cu Valize*:

Bătrâna, către Femeie: *Ți-l încredințez. Acum, tu vei avea grijă de el. Îl vei iubi. Nu va fi întotdeauna ușor. Știu că vei face tot ceea ce trebuie.*

Bătrâna îi dă buchetul de flori Femeii.

Femeia: *Mulțumesc, doamnă!... Mulțumesc, doamnă*!

Bătrâna, *zâmbind: Nu va fi ușor. Nu e întotdeauna ușor*.

Ea se retrage în stânga spectatorilor.

Femeia: *Deja ne părăsiți?*

Bătrâna: *Mă grăbesc. O să vină noaptea, în curând*.

Iese.

Femeia: *Ce a spus?*

Răspândește în platou flori ca pe un mormânt.

[…]

Rămân toți trei imobili, privind casa care arde și se consump. Ea se distruge și nu rămâne, în dreapta și în stânga casei, decât două mici flăcări. Lumina acestui foc este înlocuită de lumina măreață a lunii.

Primul Om: *Ce vom face cu toate aceste cenuși?*

Tânărul: *Le vom pune în urne*.

Femeia: *Să mergem acum*!''[14]

Mormântul, cenușa, urnele, totul amintește despre moarte, în această scenă: cea a mamei Primului Om, care va avea loc la trei luni după mariajul său, cu toate că „Du-te vino-ul''soției este semnul că ea exersează, mereu, câțiva ani mai târziu, puterea pe care i-a conferit-o soacra. Cu privire la luna care urcă, nu o evocă pe cea care, enormă, luminează scena din *Amedeu sau Cum să scapi de el?* înainte ca acesta din urmă să revină în al său vis, spunându-i Madelenei, soției sale:

Madeleine, *privind spre cerul luminat în profunzime: Vezi, Amedeu, vezi, nu vei fi niciodată serios! Tu te ridici, dar nu îmi crești stima*![15]

[13] Eugène Ionesco, *Journal en miettes,* Paris, Gallimard, 1967, p.181
[14] Eugène Ionesco, *L'Homme aux valises, op. cit*., p. 1210-1211
[15] Eugène Ionesco, *Amédée ou Comment s'en débarasser*, Paris, Gallimard, *Théâtre I*, 1954, p. 319

Acest aspect confirmă lexemele Bătrânei conform cărora fiul său nu este mereu facil de acceptat. Plecând de la acest aspect, se poate spune că soția-mamă devine luminoasă, dreaptă și iubitoare atât față de soțul-fiu, cât și față de soacra sa, deși al său conjunct nu încetează de a se simți culpabil de caracterul său peremptoriu în fața evadărilor tenebraose, ceea ce dă, în visul din scena a III-a, unde tânărul o împinge pe Bătrână într-un fotoliu rulant, o scenă insolită:

Bătrâna: *Vino, micuțule, să te privesc. Unde ai poftă încă să alergi? Dă-mi mâna.*

Tânărul, îi dă mâna, apoi o reia brusc: Nu știu dacă sunteți mama mea.

[…]

Tânărul întoarce spatele: O să vă las. Trebuie să plec.

Fața Bătrânei și-a schimbat expresia. Este angoasată și furioasă, în același timp.

De ce fața dumneavoastră a devenit mai aspră?

Bătrâna: *Mincinosule! Hoțule! Am crescut un șarpe la sân. Dacă aș fi știut!... Criminalule*![16]

Tonul este diferit în visul din scena a IV-a, unde Tânăra Femeie joacă același rol:

Femeia tânără: *Trebuie să plecăm. Te iau cu mine de această dată. Nu ne vom mai despărți niciodată.*

Tânăra soție împinge fotoliul cu rotile și va ieși prin dreapta spectatorilor.

Bătrâna: *Niciodată, niciodată.*

Tânăra soție: *Niciodată.*

Bătrâna: *Oh, mămica mea. Sunt mulțumită. Îmbrățișază-mă, mamă*![17]

Condus de dorința de a inova mereu, de a prezenta un ecart față de conformisme, Eugen Ionescu încearcă, precum suprarealiștii, de a explora fața ascunsă a psiheului. Parcursul său îl certifică astfel, căci de-a lungul anilor, Ionesco s-a orientat spre ,, o logică a contradicțiilor'' avansată de compatriotul său, Ștefan Lupașcu, dar, mai frecvent, s-a orientat spre psihanaliză (jungiană, mai degrabă, decât freudiană), gândirea mitică și religioasă (studiată de prietenul său, Mircea Eliade), spre viziunea budistă care propune o cunoaștere evadând din sfera dualității și iluziei[18]

În final, Ionescu a recurs la onirism. Nu vom fi surprinși că *Omul cu valize* se înrudește cu explorarea psihanalitică, cu jurnalul spiritual teatralizat și cu autobiografia. În această piesă, mitologia personală tentează de a accede la dimensiunea colectivă a spiritului. Nu ne vom împiedica de a remarca faptul că *Omul cu valize* face indirect trimitere la o piesă a lui Anouilh, *Călătorul fără bagaj* (1936), căci, în această piesă, un vodevil negru care transpune legenda tragică a lui Oedip, pune în scenă un amnezic (Gaston) în căutarea trecutului său. La Eugen Ionescu, personajul central este el însuși în cercetarea trecutului său și are viduri mnezice. Totuși, spre deosebire de Gaston, își păstrează bagajele și nu se poate separa de ele. Ființă anonimă înconjurată de bagajele sale psihice, Primul Om este omul mitic și arhetipic. Inconștientul său nu este al nostru, dar afirmațiile sale fac parte integrantă din condiția noastră.

După Jung, structura visului o reproduce pe cea a unei piese grecești:

-ca expoziție, ea reprezintă referințele, mai întâi: locul, epoca și personajele

-urmează, apoi, enunțarea problemei, inconștientul punând întrebarea la care va trebui să răspundă

-peripețiile, care constituie substanța visului, conduc acțiunea spre o acmee și un deznodământ

-în final, concluzia revelează un mesaj dotat cu o funcție compensatoare

[16] Eugène Ionesco, *L'homme aux valises, op.cit*., p. 1212

[17] Id. *L'homme aux valises, op.cit*., p. 1215

[18] Gândirea budistă reprezintă iluzia printr-o imagine: voalul mayei.

Omul cu valize, de fapt, este conform schemei schițate, aceea care integrează mitul în gândirea onirică. Unul și celălalt vehiculează în ochii lectorului un mesaj revelator:

Pentru a fi lucid-afirmă protagonistul-ar trebui să ne petrecem viața în vis[19]

CONCLUZIE

Bilingvismul pueril al acestui scriitor este ranforsat de semnul absurdului grație vieții sale tumultuoase, redate în operele sale, evocată fiind prin intermediul unei totalități de asocieri marcate de disparitate și printr-o serie de lexeme, fraze și scene jalonate de indigența unei unități, la nivel dramaturgic, precum și prin dihotomia dintre decor și replicile antagonice. Identitatea bilingvă este augmentată și de existența fațetei unei lipse de comunicare marcate de veritate dintre mentalitatea originală a autorului și a figurii paterne în care se concentrează două universuri lipsite de omogenitate, două lumi unde personajele ,, se lovesc de un univers care nu este decât reflexul sufletului lor profund''.[20]

BIBLIOGRAPHY

Abastado, Claude, *Logique de l'utopie* [Ionesco. Situation et perspectives],Paris: Bordas, 1971

Călinescu, Matei, *Teme identitare și existențiale*, București: Humanitas, 2017

Corvin, Michel, *Le nouveau théâtre en France,* Paris:Ed. PUF, 1969

Eugène Ionesco, *Amédée ou Comment s'en débarasser,* Paris: Gallimard, *Théâtre I,* 1954

Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, Paris:Gallimard, 1967

Eugène Ionesco, *L'Homme aux valises*, Paris: Ed. Gallimard, Théâtre complet, Bibliothèque de la Pléiade, 2002

Eugène Ionesco, *Voyage chez les morts,* Paris: Ed. Gallimard, 2002

Giovanni Lista, *Ionesco,* Paris: Ed.H. Verguier, 1989

Horchani, Faouzi, *La raison et son double dans le théâtre de dégré zéro Ionesco, Beckett et Adamov*, Paris: L'Harmattan, 2014

Hubert, Marie-Claude, *Eugène Ionesco*, Paris: Seuil, 1990

Plazy, Gilles, *Eugène Ionesco*. Paris:Ed. Julliard, 1994

[19] Eugène Ionesco, *L'homme aux valises, op.cit*., p. 1220

[20]Horchani, Faouzi, 2014, *La raison et son double dans le théâtre de dégré zéro Ionesco, Beckett et Adamov*, Paris, L'Harmattan, p.21