



***Comparative Literature***  
***Vergleichende Literaturwissenschaft***  
***Littérature comparée***  
***Literatura comparada***  
***Letteratura comparata***



***APPROCHE MÉTATEXTUELLE DU DISCOURS  
DRAMATIQUE IONESCIEEN – LE DIALOGUE  
AVEC LA TRADITION LITTÉRAIRE  
(A METATEXTUAL APPROACH TO  
IONESCO’S DRAMATIC DISCOURSE : THE  
DIALOGUE WITH THE LITERARY  
TRADITION)***

**Adriana LAZĂR,**

University of Pitești, Romania

**Abstract :** Literary works are a constant topic of commentary. Literary texts carry specific metalinguistic and metapragmatic elements and require metalinguistic and metapragmatic codes and competences in order to prevent misunderstanding. Our paper aims to highlight the reasons for attaching the metatextual label to Eugène Ionesco’s dramatic work. Ionesco’s plays can be viewed as some sort of comment on previous dramatic texts defying the traditional theatrical conventions. Remarks on literature and art appear all through his life: in critical texts, as well as in his characters’ statements. Metatextual comment is deeply embedded in the production of dramatic text itself and is placed at the natural confluence of the playwright and the reader, that is of the one who writes the plays and the one who watches his writing.

**Keywords :** metatextuality, dramatic discourse, Ionesco, critical intertextuality, rewriting.

**Résumé :** *L'œuvre littéraire est continuellement soumise au commentaire. Tout texte littéraire peut véhiculer des éléments métalinguistiques et métapragmatiques ponctuels, et peut faire appel aux codes et aux compétences métalinguistiques et métapragmatiques pour éliminer les incompréhensions ou les malentendus. Notre travail se propose de relever la manière dans laquelle l'œuvre dramatique ionescienne s'inscrit sous le signe de la métatextualité. Les pièces ionesciennes se veulent une sorte de commentaire des textes dramatiques antérieurs en refusant les conventions théâtrales traditionnelles. Les réflexions sur la littérature et l'art apparaissent tout au long de sa vie: dans les textes critiques, mais aussi dans les propos de ses personnages. Le commentaire métatextuel s'intègre fortement à l'acte même de production du texte dramatique, et se trouve à la confluence naturelle entre le dramaturge-écrivain et le dramaturge-lecteur, entre celui qui écrit les pièces et celui qui observe son écriture.*

**Mots clés :** *métatextualité, discours dramatique, Ionesco, intertextualité critique, réécriture*

### ***Sur les conventions littéraires***

Les catégories forgées par Gérard Genette en théorie de la littérature ouvrent à l'analyse du discours d'amples perspectives. Élaborant, de façon à en montrer les implications, la notion bakhtinienne de *translinguistique*, Genette centre sa recherche sur la transtextualité, définie comme *transcendance textuelle du texte*, ou « *tout ce qui le met en relation, manifeste*

ou secrète avec d'autres textes »<sup>1</sup>. À cet égard, il isole cinq types de relations transtextuelles, comprises selon un ordre croissant d'abstraction, d'implication et de globalité. Ces types ne représentent en aucun cas des frontières théoriques fixées une fois pour toutes. Ces notions tentent à opérer en interférence, permettant ainsi de mieux faire apparaître les différents niveaux de stratification du ou des textes étudiés : l'**intertextualité**, c'est-à-dire, le fait de la présence effective d'un texte dans un autre ; la **paratextualité**, relation des signaux accessoires comme titres, préfaces, épigraphes et des faits de prosodie ou des mimo-gestes ; la **métatextualité**, le commentaire, le fait qu'un texte parle d'un autre ou de lui-même ; l'**architextualité**, ou la généricité ; et, finalement, l'**hypertextualité**, qui recouvre toute relation qui unit un texte B (l'hypertexte) avec un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe.

Les textes littéraires ne sont donc pas des êtres singuliers, hors de toutes catégories. Le lecteur procède à la compréhension d'un texte littéraire à partir de certaines caractéristiques de genre contenues dans le texte. Ces caractéristiques produisent chez le lecteur certaines attentes et

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.

aident celui-ci à interpréter le sens. Les lecteurs ont besoin de savoir à quelle catégorie un texte appartient pour le comprendre entièrement et ne pas mésinterpréter le sens du texte qu'ils lisent. Nous pourrions dire même que le lecteur a besoin d'inscrire l'œuvre qu'il lit dans un genre – c'est-à-dire dans un répertoire de normes – pour bien comprendre le texte.

Pour mieux comprendre le fonctionnement de la catégorisation littéraire, L. Jenny donne l'exemple des libraires qui classent en général les textes littéraires contemporains en différents rayons, tels que *roman, poésie, théâtre*. « *Il s'agit là d'un système des genres rudimentaire et dont on devine qu'il est assez approximatif. En fouillant dans le rayon roman on risque fort d'y trouver des récits non fictifs comme le témoignage de Robert Antelme sur les camps de la mort, L'Espèce humaine.* »<sup>2</sup>

Ce type de classement devient inefficace si l'on applique aux textes des dramaturges de l'absurde. Par exemple, on ne saurait pas exactement où ordonner les pièces de Eugène Ionesco où l'action semble ne plus exister, où l'intrigue est difficile à repérer et les personnages monologuent plutôt que dialoguent.

---

<sup>2</sup> Laurent Jenny, « Les genres littéraires », *Méthodes et problèmes*. Genève, Dpt. de français moderne <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/genres/>.

## *Sur la métatextualité*

En partant de la théorie de Kristeva sur la notion d'intertextualité, Leyla Perrone-Moises<sup>3</sup> remarque, dans son article « *L'intertextualité critique* », la particularité de cette notion lors de son application sur les textes critiques où l'interaction d'un texte avec un autre est explicite et déclarée. Entre le commentaire et l'œuvre étudiée s'établit alors une relation hiérarchique qui postule une série de règles, fondées sur la citation. Ce type d'intertextualité évidente est également la plus « *imperméable* », car chaque texte reste dans sa sphère à travers tout un dispositif textuel bien codé. En conséquence, il est facile d'observer qu'il n'y a plus question d'intertextualité dans l'acception de Kristeva dans la mesure où l'une des caractéristiques qui la définissent, « *un texte extérieur* », n'est plus contenue dans le texte, mais se trouve en dehors du texte et sert à son analyse. L'étude de trois critiques représentatifs, Barthes, Butor et Blanchot, va conduire Leyla Perrone-Moises vers une définition originale de l'intertextualité critique. À maintes reprises, ces trois auteurs brisent le dispositif traditionnel du texte critique et ils représentent surtout une véritable intertextualité critique que Leyla Perrone-Moises synthétise ainsi, en reprenant la formulation de Kristeva : un

---

<sup>3</sup> Leyla Perrone-Moises, « L'intertextualité critique », *Poétique*, n° 27, 1976.

texte critique est intertextuel lorsqu'il y a *absorption* et *transformation* du texte étudié dans le commentaire ; quand il y a écriture.

Dans cette perspective, l'intertextualité ne prend sens que dans un contexte historico-littéraire où l'on bouleverse les genres en vertu d'une notion que chacun de ces critiques, de manière singulière, a inventée : l'écriture.

C'est ce que Gérard Genette désigne par son troisième type de transtextualité : la métatextualité, catégorie vaste d'un phénomène de « *commentaire* » mais qui peut ne pas être explicite, puisque, par exemple, « Hegel, dans la *Phénoménologie de l'esprit*, évoque, allusivement et comme silencieusement, *Le Neveu de Rameau* »<sup>4</sup>. Cette « *relation (...) qui unit un texte à un autre* »<sup>5</sup> est valable aussi bien pour le journal que pour l'autobiographie et elle peut apparaître dans tous les « genres ».

L'œuvre littéraire est continuellement soumise au commentaire. Le texte critique ne peut pas se dissocier de l'écriture même des œuvres du fait qu'il montre la relation d'interdépendance entre les œuvres actuels et celles précédentes ou prochaines. Il n'est pas discursif mais apparaît,

---

<sup>4</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, coll. « Points », Paris, 1982, p. 11.

<sup>5</sup> *Ibidem*.



dans cette perspective, comme une dimension importante du texte, ainsi que le suggérait Genette dans *Palimpsestes* lorsqu'il exemplifiait la catégorie métatextuelle par une référence non explicite (Diderot dans Hegel). En conséquence, l'intertextualité critique ou la métatextualité ne serait pas une sorte de sous-catégorie de l'intertextualité, mais toute intertextualité serait fondamentalement critique. Les deux dimensions, l'intertextualité et la métatextualité représentent une seule et même réalité du texte.

Pour conclure, nous revenons au *Cours de pragmatique* de A. Mustățea<sup>6</sup> qui explique les notions de *métatextualité* et *code métatextuel* en affirmant que tout texte littéraire peut véhiculer des éléments métalinguistiques et métapragmatiques ponctuels, soit dans le dialogue des personnages, soit dans le texte littéraire et que tout texte fait appel aux codes et aux compétences métalinguistiques et métapragmatiques pour éliminer les incompréhensions ou les malentendus :

« *Le code métatextuel dépasse le niveau langagier, pour engager les faits textuels dans la dimension transtextuelle. Il comprend des éléments paratextuels, architextuels et intertextuels à fonction métatextuelle. Toutes les fois que des*

---

<sup>6</sup> Alexandrina Mustățea, *Introduction à la pragmatique du texte littéraire*, cours sur support CD.

*éléments appartenant à un autre code servent, au-delà de leur fonction primaire, à "commenter", à l'intérieur même du texte littéraire, d'autres textes, ou à se "commenter" lui-même, ils jouent un rôle métatextuel. Il s'ensuit qu'il n'existe pas de métatexte littéraire pur, que le texte peut tout au plus comprendre des séquences métatextuelles, ou, à la limite, se dédoubler en texte et métatexte, comme c'est le cas des arts poétiques, implicites ou explicites. (...) Dans un sens plus large, tout texte porte en lui, plus ou moins explicitement, son métatexte, par la coïncidence du dire et du faire, qui est le propre de la littérature. Le commentaire métatextuel s'intègre intimement à l'acte même de production du texte, il est là, dans la disjonction foncière du créateur en être écrivain et en être qui se regarde écrire. »<sup>7</sup>*

### ***La métatextualité ionescienne***

Notre article se propose de montrer dans quelle mesure les dramaturges du théâtre de l'absurde, et Eugène Ionesco en particulier, transgressent la construction dramatique normale, c'est-à-dire normative, en relevant que les règles littéraires et linguistiques ne sont que des formes vides qui ne sont pas à

---

<sup>7</sup> A. Mustăţea, *op. cit.*

même d'assurer une structure logique et cohérente du discours dramatique.

Par leurs structures et leurs dialogues, les pièces de l'absurde jouent de leur incohérence formelle qui débouche à la fin sur le non-sens; elles semblent refuser de transmettre le moindre message intelligible, préférant nous confronter directement à l'anarchie du monde et au vide de l'existence.

Les auteurs créent, chacun à sa manière, une nouvelle façon de concevoir l'écriture dramatique, en utilisant toutes les ressources de la théâtralité, bouleversant notre conception de la représentation théâtrale normale et laissant en définitive au spectateur le travail de fabriquer un sens là où il n'y semble en avoir.

« *Le théâtre de l'absurde est né avec cette pensée de certains que les certitudes et les articles de foi du passé ont été balayés (...), sont tombés en discrédit, (...) tenus pour illusions sans valeur, infantiles.* »<sup>8</sup> Cette remarque semble suggérer que la foi religieuse penche vers son déclin, que l'homme, devant son destin mortel, semble s'enfoncer dans un sentiment d'anxiété métaphysique, que la vie, perdant tout son sens, devient absurde. Pour Ionesco, *le théâtre de l'absurde* est un terme trop à la mode. Il pense que l'absurde ne se trouve pas

---

<sup>8</sup> Martin Esslin, *Théâtre de l'Absurde*, Buchet-Chastel, Paris, 1977, p. 19.

à l'intérieur de l'existence, mais tient au seul fait d'exister :  
« *L'absurde c'est, en quelque sorte, à l'intérieur de l'existence qu'on le place. Or, pour moi, à l'intérieur de l'existence, tout est logique, il n'y a pas d'absurde. C'est le fait d'être, d'exister, qui est étonnant.* »<sup>9</sup>

L'œuvre ionescienne entière s'inscrit sous le signe de la métatextualité car toutes ses pièces se veulent une sorte de « commentaire » des textes dramatiques antérieurs en refusant les conventions théâtrales traditionnelles.

Eugène Ionesco établit une relation si complexe avec la tradition littéraire qu'il est assez difficile de l'exprimer. Mais l'auteur de *La Cantatrice chauve* se trouve toujours parmi les intellectuels du XX<sup>e</sup> siècle les plus importants. Du fait qu'il représentait lui-même deux cultures, française et roumaine, et se posait plusieurs questions fondamentales sur la liberté de l'homme, le pouvoir, les régimes écrasant l'individu, l'identité humaine, le dramaturge a montré une grande sensibilité et vigilance. Doué d'une sensibilité plus profonde que les autres auteurs du théâtre de l'absurde, car étranger à Paris, chargé du bagage de sa vie en Roumanie, il a observé attentivement les phénomènes qui l'entouraient, faisant passer dans sa création littéraire le message considérable sur la condition humaine.

---

<sup>9</sup> E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, Gallimard, Paris, 1966, p. 176.

En déclarant refuser radicalement tout héritage littéraire, Eugène Ionesco surprenait, même choquait ses contemporains. C'est une attitude que Gabriel Marcel appelait « *le retour à une sorte d'état brut* », remarquant consterné :

*« Ce qui me paraît tout à fait inouï dans ces textes, c'est la désinvolture avec laquelle l'auteur liquide à peu près tout le théâtre qui l'avait précédé, sans paraître avoir un seul instant l'idée qu'il devrait peut-être se mettre lui même en question, que les innombrables spectateurs qui restent les fervents de Molière, les admirateurs d'Ibsen, ne sont peut-être pas de simples fossiles, que l'aberration n'est peut-être pas de leur côté à eux; et que, d'autre part, il est douteux qu'un coup de matraque puisse favoriser en aucune manière cette sorte de nouvelle prise de conscience que l'auteur réclame »<sup>10</sup>.*

Mais, en fait, ses énoncés théoriques aussi bien que la présence de la tradition littéraire dans son œuvre, prouvent que la littérature concerne le dramaturge, l'intéresse, l'obsède : « *Si la littérature est dans l'impasse (...) c'est parce que ses matériaux sont périmés, usés* »<sup>11</sup>.

Toute son expérience littéraire est parsemée avec des réflexions sur la littérature et l'art, un fait qui est amplement

---

<sup>10</sup> Gabriel Marcel, *Ionesco*, in « R. Laubreaux: *Les critiques de notre temps et Ionesco* », Garnier, Paris, 1973, p. 23.

<sup>11</sup> Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, éd. citée, p. 360.

présenté par Michel Lioure dans « *À quoi bon la littérature ?* », une approche inégalable du jeu de Ionesco avec la littérature. Lioure observe que le dramaturge se sent harcelé entre la tentation d'écrire et la conviction de la vanité de tous les livres. Les opinions contradictoires de Ionesco sur la valeur de la littérature comme domaine d'activité professionnelle se résume dans la certitude de Lioure que :

*« Très tôt cependant il manifestait envers ses propres activités littéraires et la littérature en général une indifférence apparente, une défiance ironique allant jusqu'au mépris »<sup>12</sup>. Pourtant il précise plus loin dans son étude, que : « Quels que soient alors le narcissisme et la vanité de l'écrivain, l'écriture est un "témoignage", à la fois personnel et universel, sur un soi, sur autrui, sur un individu et sur l'humanité »<sup>13</sup>.*

*« L'on conçoit que Ionesco, perpétuellement déchiré entre la tentation d'un scepticisme universel et le désir forcené de l'absolu, entre sa passion d'écrire et la conviction de la vanité de tous les livres, ait oscillé constamment entre le respect et le mépris de la littérature, affirmant tour à tour ou*

---

<sup>12</sup> Michel Lioure, « *À quoi bon la littérature?* », in *Lectures de Ionesco*. Textes réunis par N. Dodille, M.-F. Ionesco, G. Liiceanu, L'Harmattan, Paris, 1996, p. 25.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 33.

*simultanément, sans redouter la contradiction, qu'elle est ou n'est pas " une chose sérieuse". »<sup>14</sup>*

Lorsqu'on lit ce texte représentatif pour la compréhension de l'opinion de Ionesco sur la tradition littéraire on se rend compte que le dramaturge était hanté par la littérature. De plus, cette affirmation dépeint d'une manière efficace le jeu de Ionesco avec la littérature, et nous amène à découvrir de nouvelles perspectives d'approche littéraire. On ne peut pas parler de Ionesco sans évoquer les autres auteurs et inversement. Dans cette perspective, la réécriture, le dialogue avec la tradition littéraire apparaît profitable pour le dramaturge, notamment dans ses efforts à surmonter son impossibilité de dialoguer avec ses contemporains. Il ne reste plus qu'à commenter deux pièces où le phénomène de métatextualité se trouve davantage mis en lumière que dans les autres.

Dans *Victimes du devoir*, Ionesco affirme ouvertement les principes d'un nouveau théâtre dont il serait, à l'évidence et non sans autodérision, le meilleur et l'unique promoteur : « *Nous avons Ionesco et Ionesco, cela suffit !* » exclame Nicolas, un des personnages de cette pièce. Même si elle surprend par les propos des personnages, la pièce se soumet à

---

<sup>14</sup> *Idem*, p. 36.

une esthétique particulière, celle du rêve, de l'humour noir, de la logique altérée, qui appartient déjà à une certaine tradition. De la sorte, le personnage Mallot qui se trouve au centre de l'enquête, sert de prétexte pour construire une intrigue faussement policière. De plus, la pièce obéit à un principe directeur signalé dans le texte par le porte-parole de l'auteur :

*« Nicolas : Je rêve d'un théâtre irrationaliste (...) Le théâtre actuel, en effet, est encore prisonnier de ses vieilles formes, il n'est pas allé au-delà de la psychologie d'un Paul Bourget (... Il) ne correspond pas au style culturel de notre époque, il n'est pas en accord avec l'ensemble des manifestations de l'esprit de notre temps... (...) Il est nécessaire pourtant de tenir compte de la nouvelle logique, des révélations qu'apporte une psychologie nouvelle... une psychologie des antagonismes... (...) Nous abandonnerons le principe de l'identité et de l'unité des caractères, au profit du mouvement, d'une psychologie dynamique... Nous ne sommes pas nous-mêmes... La personnalité n'existe pas. Il n'y a en nous que des forces contradictoires ou non contradictoires... Vous auriez d'ailleurs à lire Logique et contradiction, l'excellent livre de Lupasco (...) Quant à l'action et à la causalité, n'en parlons plus. Nous devons les ignorer totalement, du moins sous leur forme ancienne trop grossière,*



*trop évidente, fausse, comme tout ce qui est évident... Plus de drame ni de tragédie : le tragique se fait comique, le comique est tragique, et la vie devient gaie... »<sup>15</sup>*

Ce type de discours qui exploite les principes littéraires de Ionesco s'engage sur une voie qui aboutira à *L'Impromptu de l'Alma*.

*L'impromptu de l'Alma* est une œuvre satirique parsemée avec des réflexions fines et pertinentes sur la bêtise des pseudo-intellectuels. Avec la représentation de cette pièce, en 1956, Ionesco prend part au combat qui opposera les tenants du théâtre de l'absurde et les émules français du théâtre brechtien soi-disant « de gauche ». Voilà comment il présente son œuvre dans *Notes et contre-notes* :

*« L'Impromptu de l'Alma est une mauvaise plaisanterie. J'y met en scène des amis : Barthes, Dort, etc. En grande partie cette pièce est un montage de citations et de compilations de leurs savantes études : ce sont eux qui l'ont écrite. Il y a aussi un autre personnage qui est Jean-Jacques Gautier... Il n'est pas réussi. »<sup>16</sup>*

*L'impromptu de l'Alma* est une parodie de « la bêtise de l'intellectualisme », une déclaration satirique à l'humour

---

<sup>15</sup> Eugène Ionesco, *Victimes du devoir, Théâtre complet, op. cit.* p. 242-243.

<sup>16</sup> Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, éd. citée, p. 187.

désespéré. C'est une farce savante et un peu exagérée, qualifiée de « *mauvaise plaisanterie* » par son auteur même, qui demeure dans la mémoire du public grâce à sa construction fine et aux propos agressifs et sarcastiques des personnages qui proclament la liberté de l'art. La pièce ressemble à une sorte de règlements de comptes où Ionesco expose ses altercations avec une critique intransigeante, à l'instar de Molière et de son *Impromptu de Versailles*. Il répond à ses adversaires qu'il fait élucubrer dans des tirades ressemblant à celles qu'on trouve chez Molière, dans des farces à l'italienne, qui sont aussi ridicules qu'effroyables.

Les savants au sérieux ridicule étaient, en réalité, les critiques gauchisants Roland Barthes et Bernard Dort, de la revue *Théâtre populaire*, véritables docteurs du savoir aux théories boueuses et au verbiage forcené, qui s'érigeaient en gardiens du dogme d'un théâtre social et pédagogique à la manière de Bertolt Brecht. Sans éprouver le moindre embarras, Ionesco emploie, dans les dialogues entre ses personnages, les paroles tirées des articles des critiques mentionnés. Il fait cela justement pour affirmer son fort refus à l'égard des idées dogmatiques proférées par les intellectuels qui semblaient croire être les seuls au monde à connaître la vérité absolue. Le dramaturge exprime clairement son opinion : chaque artiste a le

droit de créer son propre univers. Il adopte une attitude violente contre la critique officielle qui poursuit un auteur en se ridiculisant complètement, est à l'égard de toute figure d'autorité qui voudrait opprimer les créateurs. Il est intéressant de retenir la discussion sur la nature profonde du théâtre :

*« Bartholoméus I : Le théâtre, monsieur, est une leçon sur un événement instructif, un événement plein d'enseignement... Il faut élever le niveau du public...*

*Bartholoméus III : Il faut le baisser.*

*Bartholoméus I : Non le maintenir!*

*Bartholoméus II : On doit venir au théâtre pour apprendre!*

*Bartholoméus I : Non pas pour rire*

*Bartholoméus III : Ni pour pleurer!*

*Bartholoméus I : Ni pour oublier!*

*Bartholoméus II : Ni pour s'oublier! »<sup>17</sup>*

## **Conclusion**

Le théâtre peut faire le pari de nous divertir. Une façon assez certaine de ne pas nous décevoir à ce niveau est de nous surprendre, de nous étonner à chaque détour. Rien de pire en effet que d'être capable de deviner le cours des événements. Il faut donc que l'imprévisible flirte avec l'impossible. Tout le

---

<sup>17</sup> Eugène Ionesco, *L'impromptu de l'Alma, Théâtre complet, op. cit.* p. 439.

jeu consiste à choisir entre une parole réelle, ordinaire, et une parole inventée, fantasmée, entre un monde possible et un monde impossible. Le travail du dramaturge est alors d'extraire de la réalité des observations, de les moduler suivant son point de vue et de les amplifier. Ionesco a remporté ce pari. Le plus épatant, c'est qu'il fait passer un message malgré une communication brisée, et que ses œuvres, basées sur la déroute du dialogue, rejoignent le public et suscite chez lui des réactions fortes et souvent contradictoires. Ionesco était la cause et le témoin de cette crise, et simultanément, le signe d'une réussite dans la révolution du théâtre. Manifestement, il fut la victime de critiques à l'esprit fermé, mais bénéficia également d'approbation. Après avoir marqué le théâtre de l'absurde et contribué à la renommée de ses grands auteurs, le drame ionescien reçut l'approbation de ses contemporains et de leurs successeurs, ce qui conféra au genre un statut bien établi.

Les pièces ionesciennes se veulent une sorte de commentaire des textes dramatiques antérieurs en refusant les conventions théâtrales traditionnelles. Les réflexions sur la littérature et l'art apparaissent tout au long de sa vie : dans les textes critiques, mais aussi dans les propos de ses personnages. Le commentaire métatextuel s'intègre fortement à l'acte même de production du texte dramatique, et se trouve à la confluence

naturelle entre le dramaturge-écrivain et le dramaturge-lecteur, entre celui qui écrit les pièces et celui qui observe son écriture.

### **Major references**

ESSLIN, Martin, *Théâtre de l'Absurde*, Buchet-Chastel, Paris, 1977,

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Coll. Poétique, Ed. du Seuil, Paris, 1982.

IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, Gallimard, (1966) / 2003.

IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Ed. de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2007.

KRISTEVA, Julia, « Problèmes de la structuration du texte », en TEL QUEL, *Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris, 1968.

KRISTEVA, Julia, *Sémiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, coll. « Points », Paris, 1969.

LIOURE, Michel, « À quoi bon la littérature? » in *Lectures de Ionesco*. Textes réunis par N. Dodille, M.-F. Ionesco, G. Liiceanu, L'Harmattan, Paris, 1996.

MARCEL, Gabriel, « Ionesco », en R. Laubreaux : *Les critiques de notre temps et Ionesco*, Garnier, Paris, 1973.

MUSTĂȚEA, Alexandrina, *Introducere în pragmatica textului literar*, Editura Universității din Pitești, Pitești, 2009.

PERRONE-MOISES, Leyla « L'intertextualité critique », *Poétique*, n° 27, 1976.