L'expérience de la lumière et de la (non)couleur entre réalité et irréalité chez Eugène Ionesco

The experience of light and (non)colour between reality and non-reality in Eugène Ionesco's work

MARIA-LUISA ȚUCULEANU

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

Mots-clés

paradis perdu ;
rêve ; souvenir ;
lumière ; le blanc
et le noir ; collage.

Notre étude vise à mettre en évidence quelques traits caractéristiques de l'œuvre du dramaturge franco-roumain Eugène Ionesco. L'analyse porte sur la pièce de théâtre *Les Chaises* et l'essai artistique *Le blanc et le noir*. Les deux textes résument une stratégie artistique qui renvoie à une manière particulière d'associer des éléments éclectiques et qui ressemble au *collage*. Ionesco joue avec les (non)couleurs et crée son propre univers marqué par des incertitudes, des angoisses et des souvenirs, tout en soulignant l'importance du concept de la *lumière*, afin de réaliser une «peinture» en blanc et en noir.

Keywords

lost paradise;
dream; memory;
light; black and
white; collage.

While mainly referring to Eugène Ionesco's famous play *The Chairs* (*Les Chaises*) and his pictorial essay *Le blanc et le noir*, this study aims to identify some characteristics of the Romanian-French author's entire work. Both the above-mentioned texts, one theatrical, the other one pertaining to visual arts, feature the same artistic strategy of associating elements (words or gestures, for instance) in a very particular way, similar to the technique used by artists to create a *collage*. Ionesco correlates playwriting to using (non)colours in order to shape a universe marked by uncertainty, anxiety, memories. He places heavy emphasis on the guiding concept of *light*, thus consciously choosing "to paint" in black and white.

La dramaturgie non-conventionnelle d'Eugène Ionesco est construite autour du langage spécifique, qui se distingue par l'esprit de contradiction, la notion d'« insolite », des images, lieux, objets qui se répètent symboliquement, bref, des éléments qui renvoient souvent à un monde marqué par de retours en arrière et images d'enfance. Le présent article est axé sur les particularités qui visent les modalités d'accéder au côté irréel, onirique, peut-être le paradis perdu – dans un mot, un univers qui avait bien existé dans l'enfance de l'auteur et qui a eu quelques réverbérations plus tard, dans son adolescence aussi, mais, qui est devenu presque inaccessible à l'âge mûr. Bien entendu, tous ces retours en arrière conduisent à une réalité recomposée par les rêves (v. Vernois, 1991 : 10). Tous ces images, associations d'idées résument à coup sûr et influencent en même temps le théâtre ionescien, car l'homme Eugène Ionesco se rapproche beaucoup de l'auteur Eugène Ionesco. C'est ainsi qu'on ose penser au texte de Ionesco comme

à un texte « troué »¹, car le lecteur, respectivement le spectateur, peut remplir le sous-texte selon son horizon d'attente ou bien en tenant compte des annotations que l'écrivain les écrit vis-à-vis de son processus de création dans ses journaux ou ses essais. Ce qu'on veut souligner à cet égard est qu'on ne veut pas tout à fait interpréter son œuvre par des moyens biographiques, car, bien que ce soit une démarche tentante, ce serait réduire une œuvre si complexe à un seul fil analytique. Nous voulons plutôt trouver une perspective ayant un caractère général, pour arriver plus facilement à une autre piste, celle des arts visuels, plus exactement, de la peinture.

Pourquoi la peinture ? Quant à nous, c'est l'art qui illustre le mieux la sensibilité de l'auteur qui a peint, à son tour, et qui utilise, consciemment ou non, des modalités et trucs qui pourraient si bien s'encadrer dans la sphère des arts visuels. Une autre raison est le fait que le motif de *la lumière* (le mot-clé de l'impressionnisme) s'inscrit dans l'approche affective de l'auteur de cet article et représente aussi un concept qui a le rôle de guide dans le monde artistique/dramatique d'Eugène Ionesco. D'ailleurs, l'auteur construit ses propres systèmes d'expression synonymes. « Tout est langage au théâtre, les mots, les gestes, les objets, l'action elle-même, car tout sert à signifier » (Ionesco, 1966 : 116). Cela dit, le message artistique est transmis, à part les mots, à travers les couleurs, le décor, l'éclairage, bref, le langage des images. En somme, c'est le langage de la peinture.

Deuxièmement, la lumière est la clé qui ouvrant la porte du paradis perdu, qui avait été coloré par le petit artiste de l'âge d'or d'autrefois et qui avait été associé au vert « inondé d'une lumière quasi surnaturelle » (Vernois, 1972 : 11). D'autre part, cette lumière dorée, calme et douce est dans un contraste très fort avec l'ombre à un autre niveau, celui des non-couleurs blanc et noir, suggéré par l'essai ionescien *Le blanc et le noir* (1981), réalisé d'une manière graphique. La palette y semble appauvrie, car l'artiste n'a plus à sa disposition qu'une échelle graduée, en utilisant les valeurs du *clair* et du *foncé*. C'est dans ce contexte que l'auteur annonce ses principes artistiques. Le contraste illustre pleinement l'aspect général de l'œuvre tout entière, qui implique des contradictions, différences, de même manière que la personnalité d'Eugène Ionesco le montre pleinement. De même que la lumière efface les contours clairs du dessin, de la même manière elle efface le temps et rend possible le passage du réel à l'irréel, de la beauté du paradis perdu au monde présent. C'est comme un lien qui rassemble des éléments hétérogènes ou bien qui fait possible l'irruption du sacré. Donc, pour l'auteur, la lumière est une des voies les plus adéquates d'accéder la connaissance ou de modeler la réalité.

Les dessins de l'essai *Le blanc et le noir* illustrent justement la perte de l'âge d'or, les interrogations, les angoisses et les doutes permanents de l'adulte. Ils désignent la lutte entre la lumière et l'ombre, entre le blanc et le noir, entre le bien et le mal. C'est seulement la trace du crayon noir sur le papier blanc. Il n'y a pas de couleurs, car la couleur nous fait penser à la lumière, tandis que le noir signifie son absence. Donc, l'essai illustre pleinement cette idée de la contradiction, dont le titre exprime le dualisme, car le jeu de la lumière et de l'ombre est à la base de l'œuvre d'Eugène Ionesco. Selon nous, le concept n'est qu'un point de départ ou bien un prétexte pour mieux examiner les deux domaines d'activité qui s'entrecroisent harmonieusement. C'est justement la simplification extrême, jusqu'à la frontière de l'art, qui pousse la couleur à ses dernières limites, comme dans **le suprématisme**. Certes, parmi les œuvres les plus emblématiques on pourrait rappeler *Le carré blanc sur fond blanc* ou *Le carré noir sur fond blanc*, de Kasimir Malévitch.

¹ Nous empruntons le terme à Anne Ubersfeld dans ce contexte-ci.

Du point de vue artistique, on dit que *le blanc* et *le noir*, aspects de la luminosité, sont, en fait, les extrémités de l'échelle de gris. Par conséquent, le blanc et le noir sont des valeurs, ils ne sont pas des couleurs à proprement parler, conformément à leur degré de luminosité. *Le blanc* représente la somme des longueurs d'onde de la lumière, puisque *le noir* est, en fait, l'absence de la lumière (toujours « l'absence » : un mot-clé pour Ionesco). La couleur est la lumière. Donc, un objet est noir lorsqu'il ne reflète pas de lumière. Le symbole de la lumière est le correspondant de la chaleur. Sans elle, ni les couleurs, ni la forme, ni l'espace, ni le mouvement ne peuvent être perçus. Dans la peinture, par exemple, la lumière est fondamentale. On parle d'un symbole essentiel pour toutes les époques artistiques. Dans les peintures de l'Égypte antique elle est représentée par des rayons dessinés. Les artistes du Moyen Âge utilisaient aussi ce symbolisme, car ils configuraient des auréoles ou des modèles géométriques d'étoiles, qui renvoyaient à la lumière divine. Plus tard, à la Renaissance, l'éclairage fait à l'aide des chandelles était le meilleur moyen de modeler les volumes (v. Raicu, 2002 : 266).

L'impressionnisme est le triomphe de la couleur et de la lumière. Les impressionnistes ont glorifié les effets qui découlent du mélange de la lumière avec la couleur : le miroitement, le scintillement, les réverbérations etc. Ils ont banni, donc, le noir, le bitume de l'école traditionnelle.

En outre, dans les années 1950, les œuvres optiques² sont axées sur le contraste entre le noir et le blanc, ce qui donne naissance à une illusion optique, à un effet spécial dans l'œuvre, un certain mouvement. Victor Vasarely et Bridget Riley sont les promoteurs de l'art cinétique, mais un des précurseurs les plus actifs en est Marcel Duchamp, celui qui en 1913 a fait tourner une roue de bicyclette sur un tabouret. Victor Vasarely présente ses premières pièces abstraites en noir et blanc en 1955 – la date de l'exposition *Le Mouvement*, dans la galerie parisienne Denise René. Les années suivantes mettent en discussion des autres œuvres inédites, ça veut dire des sculptures lumineuses réalisées par Robert Irwin ou des cubes de Jeppe Heine, réalisés avec de la lumière, du feu, de l'eau, de l'air, des jeux de miroirs, etc.

Des œuvres fondées sur le mouvement, comme les œuvres de lumière, s'avèrent être des vrais exemples de scénographie. De cette manière, il y a un va-et-vient entre la lumière, l'espace, les mouvements et les couleurs, en général³. C'est ainsi que le spectateur fait partie de l'œuvre d'art, de sa réalité illusoire. La lumière permet d'accentuer le choix esthétique du metteur en scène, de diriger le regard de l'observateur vers le héros ou de mieux illustrer le centre d'intérêt d'une composition artistique. Sur la scène, elle peut être associée à la couleur, pour une multitude d'effets. Pour Robert Wilson, par exemple, elle est fondamentale dans l'élaboration de la scénographie. À son avis, sans lumière, il n'y a pas d'espace (v. Rockwell, 1992). Ses pièces sont un mélange des arts : le théâtre, la musique, la sculpture et la peinture. Le dernier art lui suggère la valorisation des moyens artistiques, tels les couleurs, les faisceaux de lumière qui ont une forme géométrique spéciale et qui découpent visuellement la scène, tout en donnant la sensation de mouvement rapide, alterné avec le ralentissement. C'est sous cet angle que nous envisageons le terme de « plasticité » qui s'applique à ses pièces.

² Après les années 1975, l'art cinétique se confond, de plus en plus, avec l'art optique. Alors, le terme *Op'Art*, qui est l'abréviation de l'expression *Optical art*, surgit et devient, ainsi de suite, très fréquent, étant utilisé aujourd'hui dans l'art contemporain.

³ Le GRAV, Groupe de Recherche d'Art Visuel, formé en 1961, rassemble plusieurs artistes, parmi lequel se remarque Julio le Parc. Il crée des œuvres de lumière, mais il est connu aussi par les cercles polychromes, qui ont l'aspect d'un tourbillon.

À l'égard des arts, il y a l'effet de contre-jour qui met à la disposition de l'artiste un truc très utile pour ne montrer que l'essentiel, dans une perspective abstraite. De cette manière, il efface tout détail et toute couleur, ainsi que les contrastes s'entremêlent : noir et blanc, ombre et lumière. D'ailleurs, pour les premières pellicules photographiques, l'image n'était qu'en noir et blanc, c'est pourquoi la lumière jouait un rôle important. Pour le clair-obscur aussi, les deux non-couleurs sont les principaux moyens d'expression, en donnant de la profondeur à l'image. En effet, une zone noircie s'identifie avec la profondeur, tandis que la zone blanchâtre ou claire indique l'existence de la lumière. C'est le caravagisme qui met en évidence cette idée (du jeu des contrastes très forts) et l'illusion du réalisme fonctionne de la sorte. La lumière souligne le caractère spirituel des toiles de Caravage, comme dans *La Vocation de Saint Matthieu* (1599). D'autre part, elle inonde pratiquement la scène pour focaliser l'attention de l'observateur sur une certaine zone d'intérêt. Pourtant, l'art des couleurs n'a pas de limites quand il s'agit du vocabulaire artistique. Par conséquent, les ombres peuvent être colorées en bleu clair, violet ou vert, pareilles à la lumière, qui s'exprime, à son tour, en éclaircissant les formes, toujours différemment, à l'aide d'une palette des couleurs chaudes, cette fois-ci : orange, jaune. Ce contraste subtil est en fonction de ce qu'il va exprimer ou signifier le message central.

En analysant *Le blanc et le noir* de Ionesco, il convient de souligner qu'il y a une liaison très étroite entre la forme du dessin et le symbolisme, la signification inédite que le dramaturge lui rattache dans un sens graphique. C'est ainsi que l'ovale porte sur la même idée du sacré, représenté par la figure de la Vierge. L'auteur note dans son essai qu'il a *la nostalgie de l'ovale*. D'ailleurs, il dit qu'il est très difficile de réaliser une forme ovale. « La figure de la Vierge pourrait avoir une forme d'un doux ovale » (Ionesco, 1981 : 15). C'est toujours l'idée de la lumière qu'on peut identifier dans cette forme-ci, d'une manière indirecte, car le visage de la Vierge exprime la bonté et la pureté qui émanent de la joie. Quant à l'aspect religieux, on pense à l'auréole qui entoure cet ovale et qui a, à son tour, une forme rayonnante. Marie Claude-Hubert remarque le fait qu'il n'y a jamais de cercle fermé dans une icône. À savoir, dans la plus connue icône de la Trinité de Roublev, les trois anges sont illustrés dans un cercle ouvert.

Dans l'univers du théâtre, la sphère peut représenter l'abri, le coin qui est un refuge contre l'extérieur accablant. C'est le cas du phare où habitent les Vieux dans la pièce *Les Chaises*. Mais, au niveau théorique, le dramaturge attire l'attention sur l'idée d'encerclement qui vise l'image d'un espace clos, avec des éléments répétitifs, tout opposé à la forme d'ovale, le symbole de la bonté, de la sérénité. Cet espace clos est envahi par de dizaines des chaises, qui étouffent tout simplement la scène et s'accumulent graduellement. Au théâtre, comme dans les arts visuels, on pratique, donc, l'accumulation et la répétition de la même image, du même mot, respectivement du même objet. Les mots perdent leur sens et prolifèrent, de même que les objets se décontextualisent. C'est, également, l'envahissement par l'accessoire de notre vie quotidienne. Dans le domaine des arts visuels, dans le contexte contemporain en particulier, l'objet est un élément issu de la culture de masse. Le message est lié à l'angoisse de l'homme moderne : plus les objets se multiplient, plus le vide devient présent. Dans le domaine artistique, par exemple, Arman accumule, de sorte que l'objet (qui est une source pour la parodie) efface la subjectivité de l'artiste, en mettant l'accent sur l'anonymat et l'impersonnalité. L'humour et l'ironie sont des modalités de construire l'œuvre dans son ensemble. Comme dans le monde des arts visuels, au théâtre on détourne la fonction d'usage des objets pour leur proclamer une dimension de l'œuvre d'art, qui est mise en scène symboliquement. On peut penser ainsi à une installation. Les installations ayant le statut d'œuvre sont des révélateurs de l'espace environnant qu'elles incluent. De plus, elles modifient la perception de l'espace intérieur.

Le monde des choses, envisagé par l'entassement des sièges, c'est bien une métaphore qui donne un autre sens, une place différente à l'objet extérieur, ce qui implique la réflexion du spectateur dans la perception de l'œuvre. Le tas de chaises fait que la fonction habituelle de cet objet se perd peu à peu, de sorte qu'il commence à avoir une fonction plutôt symbolique. D'autre part, on peut dire que « la chaise » peut signifier « le dialogue », la communication – ou bien son absence, dans ce cas, si on prend en compte la théorie dialogique bakhtinienne, car, à notre avis, les objets de cette pièce peuvent suggérer les principes de cette théorie. Conformément au dialogisme, le dialogue ne représente pas seulement la communication verbale directe entre interlocuteurs, mais il est aussi le discours qui n'attend pas de réponse. C'est, donc, le dialogue au sens général (v. Bălăiță, 2009 : 21). Selon nous, la chaise peut suggérer plutôt le discours monologal, vu que les invités ne sont pas visibles.

Dans *Les Chaises*, la figure du cercle se trouve dans les mouvements des personnages ou dans des scènes qui se répètent. Ce sont les mêmes histoires, les mêmes souvenirs, les mêmes paroles. Ainsi, l'auteur crée l'image d'un espace clos, oppressif, qui renvoie à un univers onirique. Si on emprunte un terme au domaine artistique, on peut dire qu'il s'agit d'une composition mouvante, mais c'est le mouvement d'un tourbillon, qui engloutit.

Dans les arts plastiques, d'un autre côté, la composition ouverte porte sur le sentiment du réel, de la vivacité, de sorte qu'on découpe l'image pour suggérer l'idée de continuité et de scène animée. Dans une composition ouverte, les personnages s'évadent du tableau. Par contre, dans *Les Chaises* les Vieux s'échappent en commettant un péché mortel : ils se jettent par la fenêtre. De cette manière, ils choisissent de sortir du tableau vivant⁴. Dans le domaine plastique, l'ouverture de la composition de l'art visuel commence à se faire dès le XIX^{ème} siècle, à travers l'art d'Edgar Degas. Ce peintre coupe l'image qui indique, de cette façon, la fraîcheur d'un instantané et nous rappelle de la technique des photographes [v. *L'Étoile (Danseuse sur scène)*]. L'artiste réussit, donc, à effacer la ligne entre l'espace irréel, du tableau et l'espace réel, de l'observateur, de sorte qu'il conduit le regard du spectateur à sortir de l'image. Les frontières entre l'artiste et son public disparaissent. On peut faire, ainsi, appel à une dialectique de « l'espace clos » versus « l'espace ouvert ». L'espace ouvert désigne, en fait, le fragment d'un univers qui semble continuer au-delà du cadre habituel du tableau. Cette catégorie est en opposition avec la forme close, qui parfois semble étouffer le regard et qui sert à réduire l'ensemble compositionnel à l'intérieur. Il y a une similitude, donc, entre l'art des icônes et les arts visuels, au moins en ce qui concerne la construction de la composition, en général.

Pour résumer, il est opportun de souligner que le cercle est une forme pleine de significations dans l'économie de l'œuvre d'Eugène Ionesco, dramatique ou bien artistique. Cet aspect nous permet de constater que le symbolisme de cet élément peut avoir une dimension temporelle aussi. Dans ce sens, on parle d'un espace magique, celui des années passées dans le petit village Chapelle-Anthenaise, « qui engendre un temps matérialisé par un mouvement circulaire » (Vernois, 1972 : 12). D'autre part, la fille de l'écrivain, Marie-France, témoigne dans un entretien de 2013 que « ce village est resté attaché à un souvenir de lumière, de protection, de paradis. Avec la sensation d'être en dehors du temps » (v. Vallée, 2013). D'ailleurs, les premières évocations de l'écrivain, qui parlent d'une révélation (à l'âge de 17 ou 18 ans), décrivent un jardin éclairé dans un beau jour d'été. Au fur et à mesure que l'auteur se dirige

⁴ Le théâtre et les arts se rencontrent dans un tableau vivant: les acteurs suspendent l'action pour que le spectateur se focalise sur une certaine scène.

vers l'âge mûre, le déclin commence, parce qu'il perd, peu à peu, la lumière qui lui avait donné le pouvoir de s'élever au-dessus de la réalité accablante.

D'un autre point de vue, artistique cette fois-ci, on remarque l'influence de Joan Miró, qui est évidente dans les dessins du dramaturge: on y reconnaît le cercle, ainsi que le carré, le rectangle, la ligne droite ou courbée, les formes géométriques en général, comme éléments centraux du langage artistique utilisé symboliquement (*Petit homme devant un soleil rouge*, *Portrait no 1*, *L'oiseau au plumage déployé*, *Personnage et oiseaux* etc.). Un autre peintre qui a des affinités avec Ionesco quant à la construction de la forme est l'artiste suisse Paul Klee, dont l'œuvre est caractérisée par la liberté de création, obtenue à l'aide des principes du domaine abstrait. Il recourt premièrement à la pureté des moyens d'expression. L'utilisation de la géométrisation au niveau de la forme s'impose comme le fondement pour le phénomène de « l'abstrait ». L'artiste a le culte de l'élément pur, comme le cercle-le symbole de la figure humaine, qui suggère la nostalgie de l'enfance. De la même manière, c'est-à-dire *d'une manière infantile*, sont peints les dessins d'Ionesco, parmi lesquels *Sans titre* (1984). *Mais cet infantilisme peut être pour les deux artistes une modalité de renouvellement, un retour à l'origine, à la forme essentielle, en prenant l'aspect d'une empreinte archaïque.*

Il est évident que « la peinture est apparue à Ionesco comme un moyen privilégié de retrouver la lumière perdue » (Hubert, 1990 : 222). Voilà une autre modalité d'échapper ses angoisses et questions permanentes, présentées sous la forme d'une révélation. L'auteur se souvient d'un jour lorsqu'il a contemplé le linge qui séchait. Dans ce moment-là, le monde a lui apparu comme un tableau et le linge lui paraît d'une beauté extraordinaire, en suggérant la nuance de la pureté. La scène nous rappelle le point de départ ou la naissance de l'art abstrait, lorsque Wassily Kandinsky, se retournant dans son atelier, a vu une de ses toiles renversée contre le mur, ce qui, par hasard, a engendré une signification toute différente de tout ce qu'il voulait exprimer auparavant.

L'apparition de la lumière est, en fait, un moyen de trouver un refuge, une clé pour ouvrir une porte fermée, une solution mystique. Le personnage du roman *Le Solitaire* la voit comme une promesse et non pas comme une menace. Il est utile de mettre en évidence dans ce contexte-ci l'image de l'arbre, qui apparaît aussi dans *Le blanc et le noir*, mais dans une autre hypostase. À la fin, le personnage voit sur la fenêtre un arbre « tout fleuri, tout blanc » (Ionesco, 1987 : 204), comme un symbole de la plénitude et de la joie intense qui suggèrent, dans un sens métonymique, l'existence d'un lieu paradisiaque. Cette lumière spirituelle est, avant tout, le signe d'une réalité suprême.

Somme toute, le dramaturge utilise les mots, les explications, les didascalies pour renforcer, symboliquement, le côté visuel des objets et du décor qu'ils le créent. Les images dessinées à l'aide de la lumière, des couleurs – ou plutôt non-couleurs – sont un point de départ pour un théâtre qui va générer un vrai renouveau artistique et esthétique. L'image mentale se transforme, se matérialise par des autres moyens, à savoir par les signes d'un langage pictural. C'est justement à travers le langage visuel que le dramaturge propose une vision à dominante plastique. C'est pourquoi, on affirme que le sens de l'image peut concurrencer, en ce qui concerne la signification, avec la place du langage dans les pièces d'Eugène Ionesco. Car on le sait bien, le langage perd sa fonction originale chez Ionesco, celle de la communication, puisqu'il n'exprime pas l'essence, il est fragmenté, ayant l'aspect d'un véritable collage⁵, tout

⁵ Voir le *litmontage*, un montage littéraire, qui est un assemblage de fragments variés, réunis autour d'un thème (v. Billeter, 1978) ou le montage cinématographique, défini comme « choix et assemblage

comme en peinture⁶ pour obtenir un effet particulier. L'œuvre de théâtre ou littéraire nous oblige, donc, à de multiples lectures. Par exemple, les personnages des *Chaises* disent des histoires qui sont racontées à maintes reprises. Ils parlent, mais ils ne communiquent pas vraiment, leurs dialogues ne sont pas cohérents. Leurs mots sont pratiquement découpés, collés, dispersés, pour qu'ils composent à la fin un métalangage. C'est un théâtre dépourvu de toute logique, où les mots perdent leur sens et les clichés tiennent lieu de parole, de sorte que le texte repose sur un langage non verbal.

BIBLIOGRAPHIE :

IONESCO, Eugène (1985). *Le blanc et le noir*. Paris: Gallimard.

IONESCO, Eugène (1987). *Le Solitaire*. Paris : Gallimard.

IONESCO, Eugène (1991). *Les Chaises*. In *Théâtre complet*. Paris : Gallimard.

IONESCO, Eugène (1966). *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard.

BĂLĂÎȚĂ, Raluca (2009). *Le discours théâtral d'Eugène Ionesco. L'énonciation entravée*. Iași : Institutul European.

BILLETER, Erika et al. (1978). *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*. Table ronde internationale du Centre National de la Recherche Scientifique. Lausanne : La Cité – L'Âge d'Homme.

BRUGUIÈRE, Dominique (2017). *Penser la lumière*. Paris : Actes Sud-Papiers.

HUBERT, Marie-Claude (1990). *Eugène Ionesco*. Paris : Seuil.

LE GALL, André (2009). *Eugène Ionesco (mise en scène d'un « existant spécial » en son œuvre et en son temps)*. Paris : Flammarion.

HASAN, Yvonne (1999). *Paul Klee și pictura modernă*. București : Meridiane.

RAICU, Lucian (2002). *Grafic și vizual între clasic și modern*. București : Paideia.

RIVIÈRE, Juliette (2018). Focus sur l'Art cinétique. In *KAZO.ART Blog*, 22 février. <https://www.kazoart.com/blog/focus-sur-lart-cinetique/> [site visité le 22 juillet 2019].

ROCKWELL, John (1992). Staging Painterly Visions. In *New York Times*, November 15. <https://www.nytimes.com/1992/11/15/magazine/staging-painterly-visions.html> [site visité le 26 juillet 2019].

VALLÉE, Jean-François (2013). La Chapelle-Anthenaise, un paradis pour Ionesco. Entretien avec Marie-France Ionesco, *Ouest-France*, le 26 septembre. <https://www.ouest-france.fr/la-chapelle-anthenaise-un-paradis-pour-ionesco-77922> [site visité le 19 juillet 2019].

VERNOIS, Paul (1991). *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*. Paris : Klincksieck.

des divers éléments (images, sons) constitutifs d'un film » (v. Larousse, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/montage/52472>).

⁶ Voir *Nature morte à la chaise cannée*, collage réalisé en 1912 par Pablo Picasso dans sa période analytique. C'est un des premiers collages de l'art moderne, qui exprime une rupture formelle et matérielle à la fois. Ce type d'expérimentation a certainement influencé les autres techniques d'avant-garde dans l'art du XX^{ème} siècle.