



Le Carnaval des Anti-esthétiques: Etude des Eléments de Défamiliarization dans les Oeuvres d'Eugène Ionesco au Point de Vue Formaliste: à l'exemple de *La Cantatrice chauve*

XU Chang^{[a],*}

^[a] L'Université des études étrangères du Guangdong, Chine.

* Corresponding author.

Soutenu par le Projet de recherche scientifique et d'innovation pour les étudiants-chercheurs de l'Université des études étrangères du Guangdong (Code du projet: 24GWCXXM-052), cet essai explore les dynamiques de l'absurde dans le théâtre contemporain.

Received 7 March 2024; accepted 31 May 2024

Published online 26 June 2024

Résumé

La théorie de défamiliarization est l'une des théories fondamentales du formalisme russe du XXe siècle et elle est d'une grande importance pour la promotion du développement de la recherche littéraire et artistique d'aujourd'hui. Précurseur du Théâtre de l'absurde, Eugène Ionesco incarne bien les phénomènes de « défamiliarization » dans ses créations théâtrales. *La Cantatrice chauve*, comme l'un de ses chefs-d'œuvre, implique des facteurs « anti-esthétiques » concernant les aspects ci-dessous: « l'arrangement de l'intrigue », « l'utilisation du langage », « la représentation des personnages », et etc.

Mots-clés: Défamiliarization; Théâtre de l'absurde; Eugène Ionesco; *La Cantatrice chauve*; Anti-esthétiques

Xu, C. (2024). Le Carnaval des Anti-esthétiques: Etude des Eléments de Défamiliarization dans les Oeuvres d'Eugène Ionesco au Point de Vue Formaliste: à l'exemple de *La Cantatrice chauve*. *Studies in Literature and Language*, 28(3), 64-68. Available from: <http://www.cscanada.net/index.php/sll/article/view/13478> DOI: <http://dx.doi.org/10.3968/13478>

INTRODUCTION

Dans la seconde moitié du XXe siècle, la révolte contre les formes littéraires traditionnelles et les idées littéraires est devenue une tendance majeure dans la création littéraire. Le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale a détruit l'idée traditionnelle de la « raison »

qui se trouve depuis longtemps au cœur de l'idéologie occidentale, et qui a toujours été vénérée dans les cœurs d'une grande partie de chez les gens de l'Occident, ce qui a également donné un grand choc à la création littéraire de la même période. Le désir des littérateurs de montrer leur constance à rompre avec la tradition sous une forme « distinctive » a également donné naissance au phénomène de défamiliarization dans la littérature de l'époque-là.

La Cantatrice chauve, en tant qu'œuvre « anti-théâtrale », a de nombreux éléments irrationnels qui émergent de son texte, ce qui d'une part donne aux lecteurs un « sentiment de défamiliarization » sur leur expérience esthétique et, d'autre part, les fascine avec une expression artistique unique. L'atmosphère « absurde » et « bizarre » créée par ce type d'œuvres provoque un sentiment de distance pour les lecteurs, à la fois visuellement et logiquement. Cette expression littéraire absurde et étrangère coïncide précisément avec la « théorie de défamiliarization » promue par les philosophes formalistes russes de la même époque. Nous essayons de puiser dans les valeurs artistiques implicites dans les textes de *La Cantatrice chauve* d'une manière « défamiliarisée » qui, d'une part, peut briser le cadre défini par les règles traditionnelles et explorer la rationalité et la valeur esthétique de l'existence de la littérature postmoderne représentée par le « Théâtre de l'absurde », et d'autre part, peut affirmer la position unique et l'importance de la « théorie de défamiliarization » dans la pratique littéraire, offrant ainsi une nouvelle réflexion sur ce courant d'avant-garde.

LA DÉFAMILIARIZATION DANS L'ARRANGEMENT DE L'INTRIGUE DRAMATIQUE

Dans la *Poétique* d'Aristote, l'intrigue est la tête des six éléments de la tragédie, car la tragédie imite non

pas l'homme, mais son action, sa vie, son bonheur... (Aristote, 1962, p.34) Toute pièce de théâtre traditionnelle possède généralement une intrigue complète soit simple soit compliquée. Depuis le théâtre grec antique jusqu'à celui d'Ibsen, l'intrigue est considérée comme le cœur du drame, car la représentation de l'image des personnages dans la pièce ou la présentation du thème de l'œuvre dramatique doivent être réalisées sous l'impulsion de l'intrigue, de sorte qu'une œuvre dramatique traditionnelle peut difficilement constituer une œuvre dramatique si elle n'a pas d'intrigue et de conflit à l'intérieur. Cependant, dans *La Cantatrice chauve*, l'intrigue dramatique traditionnelle est complètement abandonnée par l'auteur, et inversement, des scènes de la vie quotidienne triviales et sans fondement constituent l'intrigue de la pièce et semblent donc fragmentées.

Dans cette pièce en un acte, l'intrigue se déroule dans la maison des Smiths, dans la banlieue de Londres, et le développement de l'intrigue présente une caractéristique linéaire vaguement logique: le couple est assis dans le salon et bavarde; Marie, la servante, informe de la visite des Martins; Marie réprimande les Martins en retard; Les Martins s'identifient mutuellement; Marie décrypte; Deux couples discutent; Les couples se disputent sur le sujet « Est-ce qu'entendre la sonnerie de la porte signifie la venue de quelqu'un? »; Le pompier rend une visite chez les Smiths; Tous ensemble racontent des histoires sans fin; La servante Marie récite le poème qui s'appelle *Le Feu*; Le pompier part; Deux couples babillent jusqu'à ce qu'ils entrent dans un état d'épilepsie... Le drame final se termine par le geste répétant de Martin et le dialogue du début des Smiths.....

Il est clair, d'une part, que *La Cantatrice Chauve* n'a pas une histoire complète et, d'autre part, qu'il n'y a pas de lien logique étroit entre ces segments de l'intrigue, comme dans les drames traditionnels, et qu'au contraire, les scènes successives sont plutôt semblable au produit d'une accumulation de nombreux fragments de vie, de sorte que nous ne pouvons pas non plus explorer les hauts et les bas, le suspense et les hauts et les bas de l'intrigue. L'intrigue dramatique de ce cas-là a échappé à sa primauté et est devenue une continuation innommable.

Comme Ionesco le décrit ainsi: « il n'y a pas d'intrigue, pas d'architecture, pas d'énigmes à résoudre, mais quelque chose d'insoluble et d'insoluble, pas de caractère, quelques personnages sans identité (qui deviennent à tout moment leurs antagonistes, qui prennent leur place, et l'inverse): rien de plus qu'un dessous sans dessous, une concaténation fortuite, pas de causalité, des singularités inexplicables ou des états d'émotions diverses, ou un enchevêtrement indescriptible et pourtant vivant, une volonté, un mouvement, une passion sans cohérence, plongé dans des contradictions. » Le rationalisme a été déçu, il a renié la pensée conventionnelle et la logique conformiste, et le désir de créer un nouveau type de

programme structurel pour défier la tradition pour ainsi briser la structure de l'histoire de l'intrigue dramatique au sens traditionnel du terme.

Cela peut sans aucun doute rendre ennuyeux et ennuyeux pour les spectateurs habitués depuis longtemps aux modes de théâtre traditionnels, ce qui rend difficile la plongée dans l'intrigue, créant ainsi un sentiment de défamiliarization dans l'expérience de lecture. Mais cette défamiliarization n'apparaît en aucun cas dans la littérature postmoderne représentée par le Théâtre de l'absurde. Shklovsky soutient que pour transformer une série d'événements comme matière, c'est-à-dire « l'affaire », en « intrigue », l'écrivain doit la déformer de manière créative, lui donnant ainsi un nouveau visage étranger, et que plus l'écrivain applique consciemment cette technique, plus l'œuvre devient artistique. (Zhu, 2005, p.34) Pour une œuvre littéraire, la naissance de son intrigue est en soi un processus de transformation de défamiliarization, seulement des intrigues de différents types d'œuvres, dont le degré de défamiliarization n'est pas le même. On peut dire que l'intrigue de *La Cantatrice chauve* a été remodelée au maximum sous la plume d'Ionesco, de sorte que l'effet de défamiliarization est également maximal. Il semble donc que la cause de la grande défamiliarization de l'intrigue de l'œuvre réside dans le fait qu'Ionesco cet écrivain postmoderne est plus conscient que les écrivains traditionnels sur l'application de cette méthode de défamiliarization à la déformation de la réalité dans les œuvres.

LA DÉFAMILIARIZATION DANS L'UTILISATION DU LANGAGE

On peut dire que le théâtre est l'art du langage. Dans le théâtre traditionnel, la langue est le principal moyen de représentation du théâtre. Le langage du théâtre est divisé en trois parties: le dialogue des personnages, le mouvement et le langage des accessoires. D'une part, le langage est un outil important pour mettre en évidence l'image et le caractère des personnages dramatiques, et d'autre part, l'intrigue dramatique peut également être développée sous l'impulsion du langage. Ainsi, le théâtre traditionnel accorde une attention particulière au choix du langage, ce qui lui permet d'être à la fois un véhicule spirituel de la formation, de l'individualité et de la connotation. Cependant, la remise en question de la langue est devenue une caractéristique commune des écrivains modernes qui, sous la bannière de l'irrationalisme, ont opposé leur veto à la langue en tant qu'identité expressive de la pensée, de l'empathie, en la brutalisant. Comme le souligne Shklovsky à propos de la théorie de défamiliarization: « le langage de l'art est une garantie importante pour la réalisation du processus de défamiliarization. Ou, en d'autres termes, la défamiliarization de l'art présuppose la défamiliarization

du langage. » (p.35) On peut dire que le phénomène de défamiliarization du langage littéraire est mis à l'extrême dans certaines œuvres postmodernes représentées par le théâtre absurde.

Tout d'abord, les dialogues des personnages de *La Cantatrice chauve* d'Ionesco présentent un caractère lourd, de signification inconnue et de confusion logique. Nous ne pouvons pas comprendre leurs activités mentales ou leurs traits de caractère à travers les dialogues des personnages, la fonctionnalité du langage est complètement niée sous la plume de l'auteur, l'absurdité du monde, l'état de vie vide et insensé de l'homme moderne sont grandement représentés, tels que:

MONSIEUR MARTIN: Celui qui vend aujourd'hui un bœuf, demain aura un œuf.

MADAME SMITH: Dans la vie, il faut regarder par la fenêtre.

MADAME MARTIN: On peut s'asseoir sur la chaise, lorsque la chaise n'en a pas. (Ionesco, 1995, p.38)

Tout ce que nous lisons de cette conversation de quatre personnes, ce ne sont que des déclarations logiquement confuses, assemblées au hasard en un seul morceau, qui sont soit des clichés de la vie quotidienne, soit des mots inexplicables. Ils ne correspondent pas à l'environnement dans lequel se trouvent les personnages, ne peuvent pas atteindre leurs objectifs de communication normaux et, en outre, ils ne contribuent en rien à faire progresser l'intrigue. En outre, au fur et à mesure que l'intrigue progresse vers l'arrière, le dialogue des personnages devient de plus en plus abstrait et incompréhensible, et à la fin, le dialogue des personnages se trouve dans un état d'épilepsie et de confusion extrême, tel que:

MONSIEUR SMITH: A, e, i, o, u, a, e, i, o, u, a, e, i, o, u, i!

MONSIEUR MARTIN: B, c, d, f, g, l, m, n, p, r, s, t, v, w, x, z!

MADAME MARTIN: De l'ail à l'eau, du lait à l'ail! (p.42)

Selon Shklovsky, le langage littéraire traité avec défamiliarization, qui n'est pas chargé de sens pour le langage en général, perd sa fonction sociale, mais seulement sa « fonction poétique ». Si l'on dit que le langage de tous les jours a une fonction signifiante (sens des sons, des combinaisons d'arrangements) et signifiante (sens symbolique), le langage littéraire n'a qu'une fonction signifiante. (Zhang, 1995, p.124) Dans cette conversation entre les Smiths et les Martins, d'une part, le langage s'effondre complètement et devient un dialogue fou complètement détaché de la pensée, et d'autre part, la frontière entre le blanc et le monologue commence à s'estomper: Le blanc à ce moment - là a un certain caractère monologue, c'est - à - dire que l'objet de la parole est transformé par quelqu'un d'autre en orateur lui-même... Jusqu'à la fin, la fonction de « signifié » du langage a été complètement perdue et réduite à des sons et des cris insensés. Le langage n'est plus le produit de la pensée rationnelle, mais simplement un phénomène physiologique... (Ionesco, 1966, p.212) Eugène Ionesco a déclaré dans la préface de *Notes et contre notes*:

« ayant remarqué la destruction intentionnelle et la déformation de la langue, j'ai exposé ce phénomène; j'ai également remarqué le déclin naturel de la langue, ainsi que l'automatisation de la langue, qui sépare la langue de la vie. » (p.212) Comme l'esprit humain devient progressivement rigide et vide dans ce processus, les pensées et les sentiments humains réels sont cachés par les « objets » qui imprègnent la société.

Deuxièmement, le langage d'action des personnages présente également un caractère étrange, grotesque et exagéré. Au cours de la première partie de la pièce, M. Smith a prononcé huit coups de langue, qui sont tous apparus après les dialogues de Mme Smith, et il n'a pas bougé face aux paroles de Mme Smith, même si devant lui se trouve sa femme la plus proche, et il n'a pas voulu parler avec des mots; Même si le sujet de la conversation n'était que de petites choses de la vie quotidienne qui ne pouvaient pas être plus banales que la fourrure de poulet, il n'a pas hésité à bouger la bouche et a simplement choisi de continuer à lire le journal et de répondre par un « coup de langue ». Cela peut bouleverser notre vision des relations conjugales en général, et au début du drame, l'auteur a essayé de créer une atmosphère d'indifférence et de défamiliarization entre les gens pour le lecteur, une configuration qui ajoute à l'absurdité de l'œuvre. De plus, dans le huitième scène de la pièce, Mme Smith s'est agenouillée devant lui pour demander au pompier de raconter une autre histoire... Un tel mouvement de scène exagéré donnera sans aucun doute au spectateur un sentiment de consternation, qui est très différent de la mise en scène de l'action des personnages du théâtre traditionnel.

Enfin, le langage des accessoires utilisé sur la scène de *La Cantatrice chauve* a également un grand effet de défamiliarization. Le théâtre traditionnel préconise de jouer son rôle de torréfaction de l'atmosphère de l'environnement à travers des accessoires riches, des effets de lumière. Par contraste, à propos de la scène de *La Cantatrice chauve*, nous trouverons le principal accessoire sur la scène est seulement cette horloge murale anglaise vintage, dont les cloches ne sont ni séquentielles ni régulières. Au début de la pièce, l'horloge murale frappa 17 fois, et quand les Smiths se taisent en parlant de l'âge des morts dans les journaux, mais jamais de l'âge des nouveau-nés, l'horloge murale frappa encore 7 fois, après quoi, quand ils parlaient des Bobbis morts, l'horloge murale frappa 5 fois, et peu de temps après, l'horloge murale frappa encore deux fois, mais quand les Martins eurent fini de s'identifier, l'horloge murale frappa 29 fois. Le nombre de cloches est sans doute une manifestation directe du degré d'absurdité de la scène. L'horloge murale sur la scène est comme une personne invisible, ses cloches sont sa langue, chaque fois qu'une scène embarrassante et grotesque apparaît sur la scène, elle émet des cloches basses, l'horloge murale apporte aux spectateurs un

sentiment d'amertume oppressante par sa propre langue, ce qui explique l'atmosphère grotesque et grotesque du spectacle...

Ensemble, ces langages d'action de personnages non traditionnels, ainsi que le langage des accessoires, sont également devenus un autre aspect important de défamiliarization linguistique de *La Cantatrice chauve*.

LA DÉFAMILIARIZATION DANS LA REPRÉSENTATION DES PERSONNAGES

Dans la création d'une pièce de théâtre traditionnelle, le façonnement de l'image de la personnalité est sans doute l'un des facteurs clés pour mesurer le succès de la pièce. Comme les personnages du théâtre traditionnel sont mis en place pour stimuler le développement de l'intrigue et représenter des idées thématiques, ils ont tous, dans une certaine mesure, leurs propres traits de personnalité ou leurs activités mentales.

Hegel a dit que les prémisses d'une action vraiment tragique exigent que les personnages aient pris conscience du principe de la liberté et de l'indépendance des personnages, ou du moins du droit des individus à disposer d'eux - mêmes librement pour être tenus responsables de leurs actions ou de leurs résultats. C'est-à-dire que dans le théâtre traditionnel, la motivation et l'action des personnages sont les forces motrices fondamentales qui font avancer l'intrigue. Par conséquent, les personnages d'une pièce de théâtre doivent avoir une conscience indépendante et éveillée, sinon le langage, qui sert de pont au théâtre, ne peut pas être enchaîné à travers les personnages et l'intrigue ne peut pas être avancé.

A propos de *La Cantatrice chauve*, il n'y a que six personnages dans la pièce: les Smiths, les Martins, la nounou qui s'appelle Mary et le pompier. Ces personnages sous la plume de l'Ionesco ne sont plus concrets, ils sont arrachés aux situations concrètes de la vie, ils n'ont ni leur propre esprit indépendant, ni leur personnalité, ils deviennent abstraits, banals au point d'étouffer. « Les Smith et les Martins ne peuvent plus parler parce qu'ils ne peuvent plus penser, ils ne peuvent plus penser parce qu'ils ne peuvent plus bouger, ils n'ont plus de passion, ils ne savent plus comment ils existent dans ce monde, ils peuvent « devenir » n'importe qui, n'importe quoi, parce qu'ils n'existent plus, ils deviennent d'autres personnes, et dans ce monde sans personne, ils sont remplaçables les uns par les autres. » (Ionesco, 1966, p.96.) On voit que les personnages de *La Cantatrice chauve* sont mécaniques, engourdis, qu'ils sont disponibles dans la pièce, qu'ils ont un sens extrêmement faible de la présence, qu'ils contrastent fortement avec les personnages du théâtre traditionnel et qu'ils ont un grand effet de défamiliarization.

A l'avis de Shklovski, « la création littéraire n'est pas capable de reproduire l'objet décrit, mais de le traiter

techniquement et artistiquement. La défamiliarization est une méthode essentielle pour le traitement de l'art. Cette méthode consiste à rendre défamiliarisé l'objet autrement familier, à faire ressentir au lecteur la nouveauté et la fantaisie de l'art dans son appréciation, et à compléter l'activité esthétique par un certain processus esthétique. » (Zhu, 2005, p.33) Ionesco a refusé de reproduire la façon dont les personnages sont représentés dans le théâtre traditionnel, choisissant plutôt de les traiter pour les déformer, afin de rendre l'image des personnages défamiliarisés et de créer ainsi une image des personnalités déformées, un modèle théâtral plus novateur et artistique que traditionnel.

Au début de la pièce, les Smiths s'assoient sur le canapé et discutent de sujets familiaux trop triviaux, qui concernent les problèmes de subsistance. « Nous avons mangé de la soupe, du poisson, des pommes de terre au lard, de la salade anglaise. Les enfants ont bu de l'eau anglaise. Nous avons bien mangé, ce soir. C'est parce que nous habitons dans les environs de Londres et que notre nom est Smith. » (Ionesco, 1995, p.9) Mme Smith n'arrêtait pas de bavarder, tandis que M. Smith regardait le journal et sonnait la langue... Une telle conversation semble n'être qu'une réaction instinctive, dont le but réel n'est ni de communiquer, ni de transmettre un sens particulier, mais simplement une habitude qui peut sortir sans aucune pensée compliquée du cerveau. Jour après jour, année après année, ils sont devenus monnaie courante, habitués et engourdis dans cette atmosphère.

Mais le plus scandaleux devrait être les Martins, qui sont venus ensemble chez les Smiths en tant qu'invités et ont dû se poser des questions pour s'identifier.

MONSIEUR MARTIN (*le dialogue qu'il suit doit être dit d'une voix traînante, monotone, un peu chantante, nullement nuancée**): Mes excuses, madame, mais il me semble, si je ne me trompe, que je vous ai déjà rencontrée quelque part.

MADAME MARTIN: A moi aussi, monsieur, il me semble que je vous ai déjà rencontré quelque part. (Ionesco, 1995, p.16)

En les interrogeant davantage, ils apprennent qu'ils ont tous deux dormi dans le même lit recouvert de duvet de canard vert et qu'ils ont tous deux une fille blonde de deux ans nommée Alice, qui a les yeux blancs et rouges... La conversation absurde du couple se déroule dans une tonalité monotone et plate, le couple est resté immobile tout au long de son visage, sans aucune expression, la passion s'est évanouie en eux et une atmosphère absurde et scandaleuse a été révélée.

Mary et le pompier sont des personnages plus disponibles et sans personnalité. Incapable de se fonder dans la conversation entre les Smiths et les Martins, Mary récita de force un poème intitulé *Le Feu* en face de tout le monde, au point que les Smiths finirent par sortir de la porte... Le pompier, sentant que tout allait bien, ont

coure à la maison des Smiths pour y rendre visite, et avec d'autres, ils ont raconté des histoires absurdes telles que: « Un jeune veau avait mangé trop de verre pilé. En conséquence, il fut obligé d'accoucher. Il mit au monde une vache. Cependant, comme le veau était un garçon, la vache ne pouvait pas l'appeler "maman". Elle ne pouvait pas lui dire "papa" non plus, parce que le veau était trop petit...» (Ionesco, p.32) En utilisant quelques phrases illogiques, Ionesco ironise sur l'état mental normal de l'homme et la logique de la pensée. Avec l'avènement de l'ère industrialisée, le processus d'aliénation de l'homme s'est également accéléré. Et ces images de personnages qui semblent extrêmement étranges ont une forte signification critique sociale. Dans cette société matérielle moderne hautement automatisée, d'une part, l'individualité humaine est progressivement écrasée par une multitude de choses, et d'autre part, l'homme devient progressivement un marionnettiste manipulé par la matière sociale, perdant la richesse de sa vie intérieure et de son monde émotionnel, luttant dans un torrent de matière jusqu'à ce qu'il soit complètement submergé.

La représentation de l'homme aliéné est devenue l'une des représentations majeures de la littérature actuelle, et le précurseur du théâtre de l'absurde: Ionesco a utilisé ces figures abstraites et a donné une grande généralisation de l'état actuel de l'existence de l'homme dans la société moderne dans une présentation extrêmement défamiliarisée et exagérée.

CONCLUSION

En prenant appui sur la théorie de défamiliarization du formalisme, nous voyons la différence des techniques artistiques et des valeurs esthétiques entre les œuvres du Théâtre de l'absurde représentées par *La Cantatrice chauve* et celles du théâtre traditionnel dans les trois aspects ci-dessous: « l'arrangement de l'intrigue », « l'utilisation du langage », « la représentation des personnages ». Cela nous donne à la fois une nouvelle idée de l'étude sur d'autres œuvres au style absurde et des pistes théoriques pour l'étude des œuvres littéraires de notre pays. L'application de la théorie de défamiliarization rend sans aucun doute l'interprétation des œuvres littéraires pleine de nouveauté et de tension. La théorie de défamiliarization incarne également cette beauté de tension à travers les textes littéraires, permettant au lecteur

de rechercher activement des sentiments esthétiques distincts de la tradition et d'obtenir un effet esthétique inattendu, mais reflétant l'essence et la connotation de la littérature. C'est aussi le sens d'une interprétation défamiliarization de *La Cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco.

RÉFÉRENCES

- Aristote. (1962). *La Poétique* (N. S. Luo, Trans.). Pékin: Presse de la littérature du peuple.
- Esslin, M. (2003). *Le Théâtre de l'absurde* (M. Hua, Trans.). Shijiazhuang: Presse d'éducation du Hebei.
- Hua, M. (2001). *Du Théâtre effondré---les drames d'avant-garde à l'Occident*. Nankin: Presse du peuple du Jiangsu.
- Huang, J. K. (1996). *Le Théâtre de l'absurde*. Pékin: Presse de l'Université de Renmin de Chine.
- Huang, J. K. (2008). *Voix off d'Ionesco---le roi de la scène du courant de l'absurde*. Pékin: Presse de bompilation de Chine.
- Ionesco, E. (1966). *Notes et contre notes*. Paris: Gallimard.
- Ionesco, E. (1995). *Théâtre complet*. Paris: Gallimard.
- Liu, C. F. (2002). *Analyse de l'anti-littérature en France du XXe siècle*. Nankin: Presse des arts du Jiangsu.
- Liu, M. H. (2000). *Le théâtre en France du XXe siècle*. Shanghai: Presse des arts de Shanghai.
- Liu, Q. (1986). Le Théâtre de l'absurde et son expérience sur ses techniques de manifestation. *Analyses des littératures*, 3(3), 81-86.
- Liu, Q. (1997). *Une étude des techniques artistiques du Théâtre de l'absurde*. Hefei: Presse des arts de l'Anhui.
- Pruner, M. (2014). *Le Théâtre de l'absurde* (Y. C. Lu, Trans.). Hangzhou: Presse de l'Université du Zhejiang.
- Qiu, Y. H. (2012). *Les méthodes des critiques littéraires et ses cas précis*. Pékin: Presse de l'Université de Pékin.
- Shklovsky. (1989). *Recueil des théories littéraires en Russie* (S. Fang, Trans.). Pékin: Presse de Sanlian.
- Zhang, B. (2000). *Les Poétiques de défamiliarization du Formalisme*. Pékin: Presse de l'Université normale supérieure de Chine.
- Zhang, R. (1995). *Absurdité, Etrangeté, Bizarrerie--- Une Etude du Théâtre de l'absurde en France*. Pékin: Presse des documents de sciences sociales.
- Zhu, L. Y. (2005). *Les Théories littéraires contemporaines de l'Occident*. Shanghai: Presse de l'Université normale supérieure de l'est de Chine.