

Compagnie de Jésus. Études [de théologie, de philosophie et d'histoire]. 1960.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

\*La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

\*La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer [ici](#) pour accéder aux tarifs et à la licence

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

\*des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

\*des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter [reutilisation@bnf.fr](mailto:reutilisation@bnf.fr).

# RHINOCÉROS, d'EUGÈNE IONESCO

## AU THÉÂTRE DE FRANCE

---

Plusieurs créations présentées au mois de janvier sont dignes de commentaire et, à défaut de pouvoir leur consacrer cette chronique, nous voulons au moins les signaler à l'attention de nos lecteurs. Au T. N. P. d'abord, nous avons eu le plaisir de retrouver le plus grand Vilar, dans la mise en scène de *l'Heureux Stratagème*, une pièce de Marivaux injustement oubliée; la réussite est au moins égale ici à celle du *Triomphe de l'Amour* et, pour tout dire, c'est l'un des spectacles les plus parfaits qu'il nous ait été donné d'admirer à Chaillot. Au Studio des Champs-Élysées, Geneviève Serreau a adapté dans un esprit brechtien *Barrage contre le Pacifique* de Marguerite Duras : objectivité, précision, refus de toute complaisance, réalisme austère et stylisé, tout cela est souligné avec bonheur par la régie de J.-M. Serreau et procure quelques fort belles scènes. Au Théâtre de l'Alliance française, enfin, Roger Coggio présente avec soin et ferveur *le Prince de l'Escorial*, de l'écrivain autrichien Kurt Besci : c'est une nouvelle étude, qui doit peu à Schiller, du cas du prince don Carlos d'Espagne; un peu cérébrale peut-être, la pièce est frémissante, tendue, et captive de bout en bout l'intérêt.

Mais, qui l'eût dit il y a dix ans? Paris n'a de regards que pour Eugène Ionesco; on ne parle que de rhinocéros et de rhinocérite, on admire, on déplore, on dispute. Un public environné et chamarré, le ministre recteur de la culture, les ors et la pourpre du vénérable Odéon, le père de Sémiramis ovationné sur l'illustre scène et, bien entendu, le bruissement des doctes et leurs condoléances. On ne manifeste plus sa douloureuse stupeur. « Comment peut-on être Ionesco? » mais une surprise peinée : « Pourquoi a-t-il cessé d'être Ionesco? » On s'y était accoutumé, en effet, et l'on voulait bien reconnaître *La Cantatrice Chauve*, *Les Chaises*, *Victimes du devoir*, *La Leçon*, pour d'authentiques chefs-d'œuvre. On ne peut plus parler d'avant-garde, à propos de ces pièces, depuis que le comique d'Ionesco s'est popularisé et, dans le bon sens du mot, vulgarisé : qui s'avise de ce que lui doivent Poirat et Serraut, ou le dessinateur Siné par exemple? Et, maintenant que le succès est venu en France et dans toute l'Europe<sup>1</sup>, voici qu'il nous

1. Singulièrement en Allemagne, où nous devons signaler l'excellent travail que fait Jean Launay à la tête du « Théâtre Français de l'Université de Marburg ». Ce jeune et vaillant animateur, avec les moyens de fortune dont il dispose, vient d'emmener *Les Chaises* en tournée de Munich à Bonn, en passant par Fribourg, Francfort, etc.

fait ça à nous, qu'il change son fusil d'épaule et se mêle de devenir sérieux, voire d'écrire des pièces à thèse. De qui se moque-t-on? Et tel critique ne craint pas d'évoquer Labiche et Bernstein... Oul, Ionesco a évolué<sup>1</sup> et, depuis *Tueur sans gages*, il a orienté sa recherche dans de nouvelles voies. Le problème mérite d'être étudié sans indignation et sans colère : n'est-il pas absurde de condamner le peintre à refaire toujours le même tableau, sous prétexte que c'est là sa formule?

\* \* \*

Commençons par retracer les données de *Rhinocéros*. Dans une petite ville de province, la vie s'écoule selon son ordinaire banalité; les gens, qui croient parler, font leur bruit quotidien, les mots se croisent et s'accélèrent, sur cette petite place où les indigènes boivent leur pastis et font leur marché. Mais brusquement, une galopade insolite, de la poussière, un chat écrasé : un rhinocéros vient de passer, puis deux. C'est le tumulte général, l'émotion indignée de tous; un logicien (on en rencontre souvent chez Ionesco) crépite comme une mitrailleuse et réduit l'événement en mécanique verbale. Le rhinocéros était-il unicorne ou bicornu? Seul le falot Bérenger bâille et se soustrait à l'excitation commune. Deuxième acte : dans la maison d'édition où travaille Bérenger, la discussion se poursuit, les nouvelles arrivent, alarmantes : les gens commencent à se transformer en rhinocéros et bientôt le pachyderme pullule. Les uns se résignent, d'autres protestent, un employé syndiqué met au point une motion, Bérenger s'inquiète. Il va voir son ami Jean, dont la peau verdit à vue d'œil et dont la voix se grippe étrangement; il se met à barrir, gratte le sol, démolit sa chambre, se pare d'une corne au front. Et voilà un rhinocéros de plus. Troisième acte : Bérenger s'est barricadé chez lui; il veut rester un homme, c'est une question de volonté, mais saura-t-il résister devant la montée du mal? Tous ses amis, ses chefs, ses collègues sont passés à la gent rhinocérine; ils occupent la rue, la poste, la radio, les installations gouvernementales. Dudard, un homme instruit, il est même licencié en droit, se laisse séduire (« il vaut mieux critiquer du dedans que du dehors »), et Daisy, enfin, la fiancée de Bérenger, tombe sous le charme brutal des périssodactyles. Il ne demeure plus désormais dans la ville qu'un seul homme, assiégé par le chant sauvage et qui se débat dans un monologue désespéré. « Je me défendrai, contre tout le monde, je me défendrai! Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout! Je ne capitule pas! »

Que cette peinture d'une ville livrée aux rhinocéros soit symbolique,

1. Sur Ionesco, voir notre chronique de juillet 1956 consacrée aux *Chaises* et la remarquable étude de Louis Barjon intitulée *Un sage en habit de fou* (juin 1959)

c'est l'évidence même : on peut y reconnaître une représentation de l'opinion publique ou, plus sûrement encore, de la montée du totalitarisme au milieu d'une foule indignée, puis résignée et lâchement conquise. La satire est souvent d'une puissante efficacité et, à tel détail, le public de Dusseldorf a cru y découvrir une dénonciation du nazisme. Je ne vois pas là matière à reproche : le procédé est antique comme *les Oiseaux* d'Aristophane, que l'on serait mal venu d'appeler un auteur à thèse; il a, au surplus, toujours été cher à Ionesco lui-même, qui « visualise » l'action dramatique, incarne dans les objets et les décors les angoisses ou les terreurs de la condition humaine, rend à une terrible liberté les images et les choses. Faut-il rappeler le couteau de *La Leçon*, les Chaises, le cadavre de *Comment s'en débarrasser* et, presque partout, l'encombrement de l'espace scénique? Doit-on redire que la « philosophie » d'Ionesco a toujours été courte (n'est-ce pas arrivé à Molière?) et que l'idée, ici exprimée, de la solitude de l'homme dans l'univers est toute simple? L'art dramatique n'a point pour mission d'enseigner ou de disserter, et l'on ne discerne pas dans *Rhinocéros* l'ombre d'une démonstration.

Deuxième question : Ionesco a-t-il renoncé à ses premiers points de vue et s'est-il rallié aux exigences de l'art engagé? Pas davantage : la signification de cette pièce n'est pas attachée à des situations politiques précises. Ce n'est pas une fusée volante, une arme de combat : comme *Tueur sans gages* représentait l'absurdité de l'ordre social et prenait pour vraie cible l'incapacité de l'homme à affronter son destin, *Rhinocéros* aboutit au refus de tous les systèmes et se termine sur une image de l'homme debout et solitaire. Partout, la même détresse et la même angoisse, mais ici, pour la première fois, l'affirmation que la noblesse de l'homme consiste en ce qu'il peut être un *réfractaire*. Le « Je ne capitule pas » que lance Bérenger fait écho au « Mon Dieu, on ne peut rien faire!... Que peut-on faire... », qu'il exprimait naguère à genoux devant le tueur ricanant.

Quand nous aurons ajouté que, depuis *Victimes du devoir* au moins, Ionesco ne se borne plus à dénoncer et à parodier, mais cherche au contraire à insinuer dans la farce ses désirs et ses obsessions les plus douloureux, on comprendra que *Rhinocéros* ne nous semble pas marquer une volte-face brutale dans son œuvre, mais achever une évolution dont les grandes lignes se dessinent depuis longtemps. C'est une pièce-étape, et tout laisse à prévoir qu'à partir de cette expérience, Ionesco aura trouvé « son second souffle ».

\* \* \*

On voit donc l'intérêt et l'importance de *Rhinocéros* : mais il faut ajouter qu'il ne s'agit pas vraiment d'un chef-d'œuvre. La principale

raison en est qu'Eugène Ionesco ne maîtrise pas le genre de la pièce en trois actes : son art trouve sa plus souveraine efficacité dans une progression continue et accélérée, autour d'une image centrale qui prolifère et qui explose. Malgré les apparences, il ignore la technique de la conversation, les méandres où une action dramatique peut lentement se promener, les lentes maturations, les alternances de rythmes, l'emploi judicieux des points d'orgue et des temps morts, etc. Il ne s'en défend pas lui-même, du reste, et confie volontiers qu'en trois actes « il y a nécessairement du superflu ». Ce qu'il lui faut, c'est une mécanique théâtrale très stricte, sans habillage et sans rupture : ici, comme dans *Tueur sans gages*, voire dans *Comment s'en débarrasser*, il y a de la lenteur, des disparités de ton, des points de couture trop visibles. La force de l'image centrale se dilue et s'épuise, les divers tableaux souffrent curieusement de n'être point autonomes, les soubresauts de l'action ne sont pas toujours heureux. C'est peut-être l'étirement de la pièce qui a fait croire qu'elle renfermait une « thèse » : il constitue, à l'inverse, une preuve supplémentaire qu'il n'en est rien.

Oserons-nous dire encore, sans jouer les Bartholomeus étrillés dans *L'Impromptu de l'Alma*, que la force essentielle du théâtre d'Ionesco nous paraît être sa vertu comique? Ses angoisses, ses rêves, ses obsessions n'éclatent jamais si fortement que dans le rire de ses farces tragiques. Là est son génie, et sa vraie profondeur, alors que ses deux dernières pièces seraient plutôt des tentatives de tragédie burlesque. Mais attendons : l'histoire du théâtre d'Eugène Ionesco n'est pas finie. *Rhinocéros* est le maillon nécessaire d'une longue chaîne.

\* \* \*

La pièce a été fort bien servie par la troupe du Théâtre de France. Dans de ravissants décors de Jacques Noël, qui est probablement notre premier peintre de théâtre actuel, Jean-Louis Barrault a réglé une mise en scène précise et suggestive à la fois. Il a utilisé avec humour les peu sémillants pachydermes prescrits par le texte et efficacement intégré à la représentation la musique concrète (aux allusions un peu appuyées parfois) de Michel Philippot. Est-on fondé à lui reprocher le « fini » même de son travail, qui aboutit peut-être à « apprivoiser » ce qu'il y a d'insolite et de fantastique dans l'ouvrage? Il y a certes d'autres manières de présenter *Rhinocéros*, mais pourquoi boudierions-nous notre plaisir? Il faut en remercier la Compagnie Renaud-Barrault, en distinguant surtout Simone Valère, Jean Parédès (inénarrable Logicien), William Sabatier, Gabriel Cattand et le maître de maison lui-même, qui nous a donné de Bérenger une tendre et cocasse image.

Robert ABIRACHED.