

la Comédie
de Reims.



Rhinoceros

de Eugène Ionesco

mise en scène Emmanuel Demarcy-Mota

Le théâtre de l'absurde

Dans les ruines de l'après guerre naît un théâtre qui se moque allègrement de toutes nos tragédies. Aux antipodes de l'engagement.

Tiens, il est neuf heures, remarque Mme Smith au tout début de la *Cancatrice chauve*, au moment où la pendule vient de frapper dix-sept coups. Une chose au moins est sûre, en ce début des années 50, les petites anti-pièces de théâtre de Ionesco, Adamov et Beckett évitent soigneusement d'être de leur temps.

Issue de la Résistance, de ses espoirs et de ses aigreurs, la IVème République est vite entrée dans la guerre froide, la crise de l'empire colonial, la peur nucléaire. Le parti de Moscou et celui de Washington se partagent les esprits. Les idéologies sont en pleine forme et le désespoir lui-même est solidement structuré. Au Quartier latin, les débats entre chrétiens, marxistes et existentialistes font salle comble, débordant souvent sur les trottoirs...

A ceux qui sortent de l'expérience de la guerre (Auschwitz, Hiroshima) avec un violent sentiment de l'absurdité de la condition humaine, Camus et Sartre proposent des modèles de comportement : une attitude de dignité grise pour le premier, un engagement « quand même » pour le second. Sur scène, dans un cas comme dans l'autre, le dialogue permet au moins de continuer à célébrer la puissance des mots face au chaos des choses.

Ionesco, Adamov et Beckett rompent en faisant remonter ce chaos du monde jusque dans la parole et le jeu des acteurs, en liant la dérision de l'époque à une dérision du langage et de la scène. Tout, au départ, déconcerte dans cet « antithéâtre »: pas de personnage au sens classique du terme, pas de psychologie, pas de caractères, pas d'intrigue, peu de motivations dans les allées et venues et les actes des personnages. La parole est mise à plat par des lieux communs, désarticulée par des coq-à-l'âne, obscurcie par des ellipses. Passent alors à la trappe la vérité, l'être, la logique, le discours, l'action et le sujet. « Le thème de la vie, rappelle Ionesco, c'est le rien », et les personnages de *En attendant Godot* ont pour leitmotiv qu' « il n'y a rien à faire ».

Mais trêve de philosophie : ces pièces d'avant-garde sont d'abord des spectacles et ne rencontrent le succès que dans la mesure où, rompant avec des codes réalistes épuisés, elles renouvellent le plaisir du spectateur. Les dramaturges du nouveau théâtre font leur le bon vieux principe de la théologie : *credo quia absurdum* «j'y crois parce que c'est absurde ». Une fois balayés le réalisme, la vraisemblance et les règles de la psychologie, la place est libre pour de nouvelles formes de langage et de gestes : ainsi cette entrée inattendue dans *En attendant Godot*, d'un homme, la corde au cou, tenu en laisse par un autre. Ce jeu à la fois inopiné et si évident, si déconcertant et si plausible, en dit soudain plus long sur la condition humaine que bien des grands monologues.

A propos de l'oeuvre de Ionesco....ses contemporains s'expriment :

« Je peux dire très exactement pourquoi je me plais au théâtre d'Eugène Ionesco. C'est parce que ses personnages nous ressemblent sans cesse, aux notables comme à moi, - de profil- et que c'est notre propre profil qu'il lance avec verve dans ces aventures imprévues, imprévisibles en apparence, et que nous reconnaissons soudain pour plus vraies encore que toutes celles qui ont pu nous arriver. Ce n'est pas un théâtre psychologique, ce n'est pas un théâtre symboliste, ce n'est un théâtre social, ni poétique ni surréaliste. C'est un théâtre qui n'a pas encore d'étiquette, qui ne figure encore sur aucun rayon de confection,- c'est un théâtre sur mesure ; mais je sens bien que je perdrais la face si je ne donnais pas un nom à ce théâtre. Il est pour moi un théâtre d'aventure, prenant ce mot dans le sens même où l'on parle de roman d'aventure. Il est théâtre de cape et d'épée, illogique comme l'est Fantômas, invraisemblable comme l'est l'Ile au Trésor, aussi irrationnel que les Trois mousquetaires. Mais comme eux poétique et burlesque, et exaltant, et comme eux passionnant. Il viole constamment, je le sais, « la règle du jeu ». Il est pourtant le contraire d'un théâtre tricheur.»

Jacques Lemarchand, Préface à Ionesco, Théâtre Complet, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade

« On rit du décalage entre les mots et les conduites, le naturel des conduites se heurte drôlement à la sottise des mots : on rit ainsi du naturel, de la sottise, mais bientôt également de la sottise d'un naturel qu'on ne peut renier. C'est alors que le rire se transforme en malaise : le spectacle est sur la scène, certes, mais n'est-il pas d'abord, tous les jours, en nous et autour de nous ? »

Jean Pouillon, essayiste et philosophe, Les Temps moderne

Faces et préfaces de *Rhinocéros*

Eugène Ionesco

JANVIER 1978

Les pages qui suivent ont été écrites un peu avant, un peu après, la création à Paris de *Rhinocéros*. Ces pages, donc, expriment ce que je croyais penser de ma pièce et du personnage central, Bérenger. Jean-Louis Barrault a fait de Bérenger un personnage à la fois dérisoire et tragique. Une sorte de Charlot. En effet, Jean-Louis Barrault a dit plu-sieurs fois que les personnages comiques et que les comédies expriment mieux la tragédie de l'homme que les tragédies et les personnages tragiques dans la littérature française. Il s'appuyait, pour l'affirmer, sur de grands exemples: *Le Misanthrope*, *L'Avare*, *Georges Dandin* et d'autres pièces et personnages moliéresques qui se trouvent à la limite du comique et du dramatique. Les Allemands, eux, avaient joué la pièce autre-ment: pour eux, elle était tragique; pour eux, la rhinocérinite c'était le nazisme et Bérenger un homme seul, impuissant, désarmé face à la montée du nazisme. C'est ainsi que l'ont vue aussi, les Roumains par exemple.

En fait, *Rhinocéros*, publiée également en URSS mais que la censure n'a pas permis de représenter, a été comprise comme une pièce politique et a suscité des réactions politiques. Selon le point de vue des uns et des autres, le héros, anti-héros de la pièce, a été considéré tantôt comme un personnage courageux qui a la vaillance dans sa solitude de s'opposer à l'idéologie dominante, tantôt comme un petit bourgeois apeuré, impénétrable à l'évolution de l'Histoire, tantôt comme un personnage positif, tantôt comme un personnage négatif, un homme qui a raison de se réfugier dans la solitude, un homme qui a tort de se réfugier dans la solitude. Ce qui est certain, c'est que Bérenger déteste les totalitarismes. Pour certains, c'était à l'époque de la création, une hérésie. Mais le mouvement actuel des idées, le refus des idéologies qui au nom de l'homme se sont retournées contre l'homme, semble donner raison à Bérenger qui n'est pas moi, comme on l'a prétendu, car moi-même je parle, je me manifeste, je dis ce que j'ai à dire. Bérenger est ce que j'aurais pu être si j'avais été démuné de parole. J'espère que le temps viendra où les hommes vivront dans des démocraties réelles, qu'ils n'auront besoin ni de se soumettre aux collectivismes déshumanisants, dépersonnalisants, ni de se réfugier dans des tours d'ivoire ou de papier. À ce moment-là, des pièces comme *Rhinocéros* ne seront plus comprises. J'ai envie de proposer dès maintenant la dépolitisation de cette pièce. Pourquoi, en effet, comme le disait un critique, ne pas prendre cette pièce à la lettre, comme un conte fantastique où l'on imaginerait des villes où les hommes deviendraient vraiment des rhinocéros et non pas des rhinocéros symboliques?

NOVEMBRE 1960

[...] *Rhinocéros* est sans doute une pièce antinazie, mais elle est aussi surtout une pièce contre les hystéries collectives et les épidémies qui se cachent sous le couvert de la raison et des idées, mais n'en sont pas moins de graves maladies collectives dont les idéologies ne sont que des alibis: si l'on s'aperçoit que l'histoire déraisonne, que les personnages des propagandes sont là pour masquer les contradictions qui existent entre les faits et les idéologies qui les appuient, si l'on jette sur l'actualité un regard lucide, cela suffit pour nous empêcher de succomber aux « raisons →→ irrationnelles, et pour échapper à tous les vertiges.

Des partisans endoctrinés, de plusieurs bords, ont évidemment reproché à l'auteur d'avoir pris un parti anti-intellectualiste et d'avoir choisi comme héros un être plutôt simple. Mais j'ai considéré que je n'avais pas à présenter un système idéologique passionnel, pour l'opposer aux autres systèmes idéologiques et passionnels courants. J'ai pensé avoir tout simplement à montrer l'inanité de ces terribles systèmes, ce à quoi ils mènent, comme ils enflamment les gens, les abrutissent, puis les réduisent en esclavage. On s'apercevra certainement que les répliques de Botard, de Jean, de Dudard ne sont que des formules clés, les slogans des dogmes divers cachant, sous le masque de la froideur objective, les impulsions les plus irrationnelles et véhémentes. *Rhinocéros* est aussi une tentative de « démystification ».

10 JANVIER 1960

Je me suis souvenu d'avoir été frappé au cours de ma vie par ce qu'on pourrait appeler le courant d'opinion, par son évolution rapide, sa force de contagion qui est celle d'une véritable épidémie. Les gens tout à coup se laissent envahir par une religion nouvelle, une doctrine, un fanatisme, enfin parce que les professeurs de philosophie et les journalistes à oripeaux philosophiques appellent le *moment nécessairement historique* ». On assiste alors à une véritable mutation mentale. Je ne sais pas si vous l'avez remarqué, mais, lorsque les gens ne partagent plus votre opinion, lorsqu'on ne peut plus s'entendre avec eux, on a l'impression de s'adresser à des monstres...

— *À des rhinocéros?*

— Par exemple. Ils en ont la candeur et la férocité mêlées. Ils vous tueraient en toute bonne conscience si vous ne pensiez pas comme eux. Et l'histoire nous a bien prouvé au cours de ce siècle que les personnes ainsi transformées ne ressemblent pas seulement à des rhinocéros, ils le deviennent véritablement. Or, il est très possible, bien qu'apparemment extraordinaire, que quelques consciences individuelles représentent la vérité contre l'histoire, contre ce qu'on appelle l'Histoire. Il y a un mythe de l'histoire qu'il serait grand temps de « démythifier →→ puisque le mot est à la mode. Ce sont toujours quelques consciences isolées qui ont représenté contre tout le monde la conscience universelle. Les révolutionnaires eux-mêmes étaient au départ isolés. Au point d'avoir mauvaise conscience, de ne pas savoir s'ils avaient tort ou raison. Je n'arrive pas à comprendre comment ils ont trouvé en eux-mêmes le courage de continuer tout seuls. Ce sont des héros. Mais dès que la vérité pour laquelle ils ont donné leur vie devient vérité officielle, il n'y a plus de héros, il n'y a plus que des fonctionnaires doués de la prudence et de la lâcheté qui conviennent à l'emploi ; c'est tout le thème de Rhinocéros.

— *- Parlez-nous un peu de sa forme.*

— Que voulez-vous que je vous en dise? Cette pièce est peut-être un peu plus longue que les autres. Mais tout aussi traditionnelle et d'une conception tout aussi classique. Je respecte les lois fondamentales du théâtre: une idée simple, une progression également simple et une chute.

1961

[...] Il s'agissait bien, dans cette pièce de dénoncer, de démasquer, de montrer comment le fanatisme envahit tout, comment il hystérise les masses, comment une pensée raisonnable, au départ, et discutable à la fois, peut devenir monstrueuse lorsque les meneurs, puis dictateurs totalitaires, chefs d'îles, d'arpents ou de continents en font un excitant à haute dose dont le pouvoir maléfique agit monstrueusement sur le « peuple » qui devient foule, masse hystérique. [...]

JANVIER 1964

[...] Je me demande si je n'ai pas mis le doigt sur une plaie brûlante du monde actuel, sur une maladie étrange qui sévit sous différentes formes, mais qui est la même, dans son principe. Les idéologies devenues idolâtries, les systèmes automatiques de pensée s'élèvent, comme un écran entre l'esprit et la réalité, faussent l'entendement, aveuglent. Elles sont aussi des barricades entre l'homme et l'homme qu'elles déshumanisent, et rendent impossible l'amitié malgré tout des hommes entre eux; elles empêchent ce qu'on appelle la coexistence, car un rhinocéros ne peut s'accorder avec celui qui ne l'est pas, un sectaire avec celui qui n'est pas de sa secte. [...]

In IONESCO, Eugène, *Les faces et préfaces de Rhinocéros*
In *Ionesco: Rhinocéros*, cahier de la compagnie Madeleine Renaud

Jean-Louis Barrault n°97, 1978, p 67-92

Interview du transcendant satrape Ionesco par lui-même

ALTER EGO. — *Bon. Racontez-moi, alors, tout simplement, le sujet de votre pièce.*

EGO. — Non !... Cette question n'est pas intéressante. Il est difficile, d'ailleurs, de raconter une pièce. La pièce est tout un jeu, le sujet n'en est au prétexte, et le texte n'en est que la partition.

ALTER EGO. — *Dites-nous-en quand même quelque chose !...*

EGO. — Tout *ce* que je puis vous dire, c'est que *Rhinocéros* est le titre de ma pièce, *Rhinocéros*. Aussi, que dans ma pièce *Rhinocéros*, il est question de beaucoup de rhinocéros; que la « Biscornuité » caractérise certains d'entre eux: que l'« Unicornuité » caractérise les autres; que certaines mutations psychiques et biologiques peuvent parfois se produire qui bouleversent...

ALTER EGO. (bâillant). — *Vous allez ennuyer les gens !*

EGO. — Vous ne vous imaginez tout de même pas que je vais les distraire ! Je fais un théâtre didactique.

ALTER EGO. — *Vous m'étonnez. N'étiez-vous pas, récemment encore, l'ennemi juré de ce genre de théâtre ?*

EGO. — On ne peut pas faire du théâtre didactique lorsqu'on est ignorant. J'étais ignorant, au moins de certaines choses, il y a quelques mois encore. Je me suis mis au travail. Maintenant, tout comme le Bon Dieu, le Diable, M. Sartre, et Pic de la Mirandole, je sais tout... tout... tout... Et beaucoup d'autres choses encore. Ce n'est, en effet, que lorsqu'on sait tout que l'on peut être didactique. Mais vouloir être didactique sans tout connaître, serait de la prétention. Ce n'est pas le cas d'un auteur!

ALTER EGO. — *Vous savez tout, vraiment ?* EGO. — Bien sûr. Je connais, par exemple, toutes vos pensées. Que savez-vous que je ne sache pas?

ALTER EGO. — *Ainsi donc, vous écrivez un théâtre didactique, un théâtre anti-bourgeois ?* EGO. — C'est cela même. Le théâtre bourgeois, c'est un théâtre magique, envoûtant, un théâtre qui demande aux spectateurs de s'identifier avec les héros du drame, un théâtre de la participation. Le théâtre antibourgeois est un théâtre de la non-participation. Le public bourgeois se laisse engluier par le spectacle. Le public non bourgeois, le public populaire, a une autre mentalité: entre les héros et la pièce qu'il voit, d'une part, et lui-même, d'autre part, il établit une distance. Il se sépare de la représentation théâtrale pour la regarder lucidement, la juger.

ALTER EGO. — *Donnez-moi des exemples.* EGO. — Voici: on joue, en ce moment, à l'Ambigu, *Madame Sans-Gêne*, devant des salles archi-pleines. C'est un public d'intellectuels bourgeois, un public qui « participe ».

ALTER EGO. — *Comment cela ?*

EGO. — Les spectateurs s'identifient aux héros de la pièce. Dans la salle, on entend : « *Vas-y, mon gars!* », « *T'as bien fait* » >4 « *Tu l'as eu!* » et ainsi de suite. Un public populaire est lucide, il ne pourrait avoir tant de naïveté. Jusqu'à nos jours, d'ailleurs, tout le théâtre a toujours été écrit par des bourgeois, pour des bourgeois, qui écartaient systématiquement le public populaire lucide. Vous avez lu, sans doute, comme moi, *Le Petit Chose* d'Alphonse Daudet. Vous vous souvenez que *Le Petit Chose*, devenu acteur, faisait partie d'une troupe qui allait jouer les mélodrames sur les tréteaux des faubourgs. A. Daudet nous raconte que le *Petit Chose*, qui jouait les intrigants, devait sortir par une porte dérobée car les spectateurs l'attendaient après la représentation devant le théâtre pour le lyncher: voilà encore un exemple de la stupidité « de la participation » des intellectuels bourgeois. Les bonnes gens « participaient » également du temps de Shakespeare: ils riaient, ils pleuraient au spectacle, bourgeoisement. Au moyen âge aussi, sur les parvis, il n'y avait que des spectateurs bourgeois puisqu'ils s'identifiaient, puisqu'ils « prenaient part ». La fameuse « catharsis » aussi supposait une identification avec l'action et avec les personnages tragiques, autrement il n'y aurait pas eu de purification ; mais nous savons tous que tous les Grecs n'étaient que des bourgeois. Vous connaissez les chants spirituels nègres. Ils sont envoûtants. Entre les chanteurs et l'auditoire une communion dangereuse s'établit...

ALTER EGO. — *Cela veut dire ?*

EGO. — Cela prouve que tous les noirs sont des bourgeois... Il y a des sortes de spectacles, des cérémonies magico-religieuses chez des peuplades primitives qui exigent encore la

participation; nous savons tous aussi que les sauvages sont des intellectuels bourgeois. Le théâtre égyptien aussi était un théâtre de la participation. Et toute la préhistoire était bourgeoise!

ALTER EGO. — *Je pense qu'il est risqué d'affirmer que le bourgeois vienne de si loin... il est le produit de la Révolution française, de la civilisation industrielle, du capitalisme. N'importe quel écolier vous le dira. Pouvez-vous prétendre, par exemple, que...*

EGO. — Je prétends qu'Abraham lui-même était bourgeois. N'élevait-il pas des brebis? Il devait certainement avoir des fabriques de textiles.

ALTER EGO. — *Le salaud!*

EGO. — Pour en revenir à mes Rhinocéros après ce tour d'horizon historique dont je m'excuse...

ALTER EGO. — *C'était très instructif...*

EGO.....Je tiens à vous dire que j'ai su éviter magistralement le théâtre de la participation. En effet, les héros de ma pièce, sauf un, se transforment, sous les yeux des spectateurs (car c'est une oeuvre réaliste) en fauves, en rhinocéros. J'espère en dégoûter mon public. Il n'y a pas de plus parfaites séparations que par le dégoût. Ainsi, j'aurai réalisé la « distanciation des spectateurs par rapport au spectacle. Le dégoût c'est la lucidité.

ALTER EGO. — *Vous dites que dans votre pièce un seul des personnages ne se transforme pas.*

EGO. — Oui, il résiste à la « rhinocérite » .

ALTER EGO. — *Faut-il penser que les spectateurs ne doivent pas s'identifier avec le héros qui demeure humain?* EGO. — Au contraire, ils doivent absolument s'identifier avec lui.

ALTER EGO. — *Alors vous retombez vous-même dans le péché de l'identification.*

EGO. — C'est vrai... Mais comme il y aura aussi la vertu de la non participation ou de la séparation, nous pourrons considérer que cette pièce aura réalisé la synthèse d'un théâtre à la fois bourgeois et antibourgeois, grâce à une habileté instinctive qui m'est propre...

ALTER EGO. — *Vous me dites des sottises, mon cher.* EGO. — Je sais! Mais je ne suis pas le seul.

**In Cahiers du Collège de Pataphysique (mars 1960), d'après France-Observateur de janvier 1960
In IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, collection Pratique du Théâtre, éditions Gallimard, 1962, p 178-182**

Extraits d'entretiens avec Eugène Ionesco

Claude Bonnefoy

• la métamorphose

Claude Bonnefoy — *Voilà un autre problème, celui de la métamorphose. Jacques se transforme en cheval. Tous les personnages de Rhinocéros sauf Bérenger deviennent rhinocéros. Comment concevez-vous et comment les metteurs en scène et comédiens conçoivent-ils cette métamorphose. N'avez-vous pas rencontré des problèmes de ce côté-là ?*

Eugène Ionesco — Il y a plusieurs façons de concevoir la métamorphose. Barrault et les Allemands aussi ont fait voir des rhinocéros. J'avais indiqué ce truc simple de théâtre: le personnage qui se transformait passait dans la pièce à côté. De sa chambre, il allait dans sa salle de bain, sortant de scène, il revenait et il avait une corne. Comme c'était le matin et qu'il devait faire sa toilette, il allait et venait entre la scène (sa chambre) et la coulisse (la salle de bain); chaque fois qu'il réapparaissait, il avait une corne plus grande, sa peau devenait plus verte, etc. Ce sont là des moyens de la machinerie. D'autres metteurs en scène en Suisse, en Amérique, en Roumanie, n'utilisaient ni ces masques, ni ces accessoires. Ils préféraient obtenir une transformation intérieure. C'est beaucoup plus difficile mais quand cette transformation plutôt morale est réussie cela devient angoissant. Ce qui est curieux c'est que lorsqu'on n'emploie pas d'accessoires, la pièce devient plus noire, plus tragique; lorsqu'on les emploie, c'est comique, les gens rient. Barrault a choisi le comique parce qu'il pense qu'en France les pièces les plus tragiques sont les plus comiques: il cite *Tartuffe*, *Le Misanthrope*, *L'Avare*. C'est une façon de concevoir le tragique et de le faire passer.

• les idéologies

C. B. — *Revenons à votre vie à Bucarest.*

E. I. — Ce qui a été très intéressant tout de même, ce fut cela, ces conflits violents avec un milieu dans lequel je me sentais mal à l'aise, ce conflit, non pas avec des idées, mais avec des sentiments que je n'admettais pas. En effet, avant de devenir idéologiques, le nazisme, le fascisme, etc., ce sont d'abord des sentiments. Toutes les idéologies, marxisme inclus, ne sont que les justifications et les alibis de certains sentiments, de certaines passions, d'instincts aussi issus de l'ordre biologique. Ensuite, le conflit est devenu plus grave. Je m'étais fait un certain nombre d'amis. Or beaucoup d'entre eux — c'était en 1932, 1933, 1934, 1935 — passaient au fascisme. De même aujourd'hui, tous les intellectuels sont « progressistes », comme ils disent, parce que c'est la mode. À cette époque là, la mode était d'être à droite. En France aussi, c'était cela avec Drieu La Rochelle, les Camelots du Roi, etc. Je n'aime pas les clichés « progressistes » comme je détestais les clichés fascistes et j'ai l'impression que les progressistes d'aujourd'hui sont un peu les fascistes d'hier. C'est un peu vrai, ce sont les fils des anciens fascistes qui sont progressistes maintenant. En France, c'est dans la bourgeoisie des « intellectuels » que se recrutent les révoltés sociaux... en retard d'une révolte. Etre à la page, c'est déjà le retard : il faut tourner vite la page, il faut être à la page d'après.

À Bucarest la déchirure était là. Je me sentais de plus en plus seul. Nous étions un certain nombre de gens à ne pas vouloir accepter les slogans, les idéologies qui nous assaillaient. Il était très difficile de résister, non pas sur le plan de l'action politique (ce qui aurait été très difficile évidemment), mais aussi sur le simple plan d'une résistance morale et intellectuelle, même silencieuse, parce que lorsque vous avez vingt ans, que vous avez des professeurs qui vous font des théories et des exposés scientifiques ou pseudo-scientifiques, que vous avez les journaux, que vous avez toute une ambiance, des doctrines, tout un mouvement, contre vous, il est vraiment très dur de résister, c'est-à-dire de ne pas se laisser convaincre ; heureusement ma femme m'a beaucoup aidé.

C. B. — *Mais c'est l'histoire de Bérenger dans le Rhinocéros que vous me racontez.*

E. I. — Exactement. Je me suis toujours méfié des vérités collectives. Je crois qu'une idée est vraie lorsqu'elle n'est pas encore affirmée et qu'au moment où elle est affirmée, elle devient excessive. A ce moment-là, il y a un abus, une exagération dans l'affirmation de cette idée qui la rende fausse. Je puis penser ce que je viens de vous dire, grâce à un autre maître que j'ai rencontré un que, que j'ai lu plus souvent: Emmanuel Mounier. Mounier faisait constamment cet effort extraordinaire de lucidité, consistant à voir ce qu'il y a de vrai et ce qu'il y a de faux dans chaque affirmation historique. Cet effort pour démêler le vrai du faux, cet effort de lucidité, il était le seul à le faire. Maintenant, cela ne se fait plus. Les gens sont emportés par leurs passions qu'ils refusent d'élucider parce qu'ils veulent les garder. Plus les gens sont considérables plus ils contribuent à l'aggravation de la confusion et du chaos.

In **BONNEFOY, Claude**, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, éditions P. Belfond, 1966,
p 118-119 et 24-26

Expérience du théâtre Eugène Ionesco

Quand on me pose la question: « *Pourquoi écrivez-vous des pièces de théâtre?* » je me sens toujours très embarrassé, je ne sais quoi répondre. Il me semble parfois que je me suis mis à écrire du théâtre parce que je le détestais. Je lisais des oeuvres littéraires, des essais, j'allais au cinéma avec plaisir. J'écoutais de temps à autre de la musique, je visitais les galeries d'art, mais je n'allais pour ainsi dire jamais au théâtre.

Lorsque, tout à fait par hasard, je m'y trouvais, c'était pour accompagner quelqu'un, ou parce que je n'avais pas pu refuser une invitation, parce que j'y étais obligé. Je n'y goûtais aucun plaisir, je ne participais pas. Le jeu des comédiens me gênait: j'étais gêné pour eux. Les situations me paraissaient arbitraires. Il y avait quelque chose de faux, me semblait-il dans tout cela.

La représentation théâtrale n'avait pas de magie pour moi. Tout me paraissait un peu ridicule, un peu pénible. Je ne comprenais pas comment l'on pouvait être comédien, par exemple. Il me semblait que le comédien faisait une chose inadmissible, réprobable. Il renonçait à soi-même, s'abandonnait, changeait de peau. Comment pouvait-il accepter d'être un autre? de jouer un personnage? C'était pour moi une sorte de tricherie grossière, cousue de fil blanc, inconcevable.

Le comédien ne devenait d'ailleurs pas quelqu'un d'autre, il faisait semblant, ce qui était pire, pensais-je. Cela me paraissait pénible et, d'une certaine façon, malhonnête.

Aller au spectacle, c'était pour moi aller voir des gens apparemment sérieux, se donner en spectacle. Pourtant, je ne suis pas un esprit absolument terre à terre. Je ne suis pas un ennemi de l'imaginaire. J'ai même toujours pensé que la vérité de la fiction est plus profonde, plus chargée de signification que la réalité quotidienne. Le réalisme, socialiste ou pas, est en deçà de la réalité. Il la rétrécit, l'atténue, la fausse, il ne tient pas compte de nos vérités et obsessions fondamentales: l'amour, la mort, l'étonnement. Il présente l'homme dans une perspective réduite, aliénée; notre vérité est dans nos rêves, dans l'imagination ; tout, à chaque instant, confirme cette affirmation. [...]

La fiction ne me gênait pas du tout dans le roman et je l'admettais au cinéma. La fiction romanesque ainsi que mes propres rêves s'imposaient à moi tout naturellement comme une réalité possible. Le jeu des acteurs de cinéma ne provoquait pas en moi ce malaise indéfinissable, cette gêne produite par la représentation au théâtre.

Pourquoi la réalité théâtrale ne s'imposait-elle pas à moi? Pourquoi sa vérité me semblait-elle fausse? Et le faux, pourquoi me semblait-il vouloir se donner pour vrai, se substituer au vrai? Était-ce la faute des comédiens? du texte? la mienne? Je crois comprendre maintenant que ce qui me gênait au théâtre, c'était la présence sur le plateau des personnes en chair et en os. Leur présence matérielle détruisait la fiction. [...]

C'est avec une conscience en quelque sorte désacralisée que j'assistais au théâtre, et c'est ce qui fait que je ne l'aimais pas, ne le sentais pas, n'y croyais pas. [...]

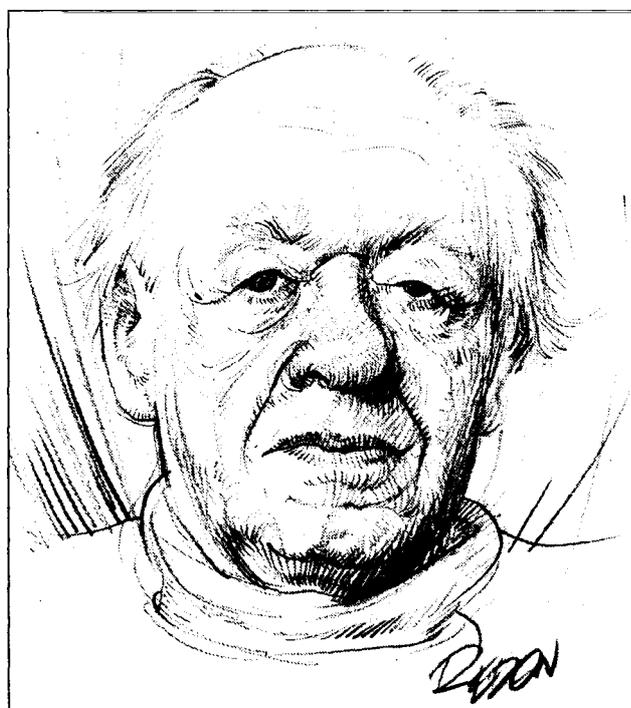
Plus tard, c'est-à-dire tout dernièrement, je me suis rendu compte que Jean Vilar, dans ses mises en scène, avait su trouver le dosage indispensable, en respectant la nécessité de la cohésion scénique sans déshumaniser le comédien, rendant ainsi au spectacle son unité, au comédien sa liberté [...].

Les textes mêmes de théâtre que j'avais pu lire me déplaisaient. Pas tous! Car je n'étais pas fermé à Sophocle ou à Eschyle, ni à Shakespeare, ni par la suite à certaines pièces de Kleist ou de Büchner. Pourquoi? Parce que tous ces textes sont extraordinaires à la lecture pour des qualités littéraires qui ne sont peut-être pas spécifiquement théâtrales, pensais-je. En tout cas, depuis Shakespeare et Kleist, je ne crois pas avoir pris de plaisir à la lecture des pièces de

théâtre. [...]

Je ne suis donc vraiment pas un amateur de théâtre, encore moins un homme de théâtre. Je détestais vraiment le théâtre. Il m'ennuyait. Et pourtant, non. Je me souviens encore que, dans mon enfance, ma mère ne pouvait m'arracher du guignol au jardin du Luxembourg. [...] Plus tard aussi, jusqu'à quinze ans, n'importe quelle pièce de théâtre me passionnait, et n'importe quelle pièce me donnait le sentiment que le monde est insolite, sentiment aux racines si profondes qu'il ne m'a jamais abandonné. [...]

Quand n'ai-je plus aimé le théâtre? À partir du moment où, devenant un peu lucide, acquérant de l'esprit critique, j'ai pris conscience des ficelles, des grosses ficelles du théâtre, c'est-à-dire à partir du moment où j'ai perdu toute naïveté. [...]



Biographie. Eugène Ionesco

Vers les années 1950, la tragédie ressuscite avec Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Jean Genet. Presque inconnu jusqu'en 1956, Ionesco a vu, dix ans plus tard, au cours de la saison 1966-1967, cinq au moins de ses pièces jouées à Paris, dont une au Théâtre de France et une autre à la Comédie-Française. ***La Cantatrice Chauve***, à l'affiche du théâtre de la Huchette pendant près de quarante ans, détient le record absolu de la longévité à Paris. Hors de France, les représentations se multiplient. La fameuse « *prolifération ionescienne* » envahit peu à peu les théâtres. A quoi tient cette réussite? À un critique anglais qui l'accusait de formalisme, Ionesco riposta que « *renouveler le langage, c'est renouveler la conception, la vision du monde* » ; qu'il reprend possession des grands mythes ancestraux, des archétypes qui ont fait la profondeur d'Eschyle, de Shakespeare... et qui ne peuvent se révéler qu'après la mise à mort des stéréotypes de la vie petite-bourgeoise. Saine démolition qui prélude à l'édification d'oeuvres puissantes.

• L'occultation d'un dramaturge

Eugène Ionesco est né à Slatina, en Roumanie, en 1912, d'un père roumain et d'une mère française. Dès 1913, sa famille s'installe à Paris, et sa première langue est le français. A trois ou quatre ans, on l'emmène au Luxembourg voir Guignol: tous les enfants rient aux éclats, lui demeure comme interdit. « *Ma mère s'inquiétait... j'étais fasciné.* » A dix ans, il écrit un petit scénario: « *J'imaginai un goûter d'enfants, troublé par les parents mécontents de constater du désordre. Les enfants, rendus furieux, cassaient la vaisselle, jetaient les parents par la fenêtre et finissaient par mettre le feu à la maison.* »

En 1925, il revient en Roumanie où, à partir de 1929, il prépare une licence de français. Il fait ses délices d'Alain-Fournier, « *maître de mon adolescence rêveuse et poétique* », et de Valéry Larbaud; ses premiers poèmes révèlent l'influence de Jammes et de Maeterlinck. Il publie des articles où se font jour les thèmes futurs, notamment le senti-ment de l'absurde. En 1937, il épouse une étudiante en philosophie, Rodica Burileano, dont il aura une fille en 1944. L'année 1938 le retrouve en France, et il travaille à une thèse sur *Les Thèmes du péché et de la mort dans la poésie française depuis Baudelaire*, mais il a du mal à écrire en français. De 1940 à 1943, il vit à Marseille, lit Kafka, Flaubert, Proust, Dostoïevski, le pseudo-Denys, et E. Mounier qu'il a rencontré en 1939. Après la guerre, à Paris, il gagne sa vie comme correcteur dans une maison d'éditions administratives. Ionesco, à cette époque, ne va « *pour ainsi dire jamais au théâtre* ». Il ne va pas tarder à hanter les salles, au moins pour voir ses propres pièces.

• L'effondrement du langage

Il décide d'apprendre l'anglais, et c'est en l'étudiant avec la méthode Assimil que l'idée lui vient de ***La Cantatrice Chauve*** dont une partie du dialogue imite les phrases incohérentes d'un manuel de conversation courante en langue étrangère. « *Les répliques du manuel, que j'avais pourtant correctement, soigneusement copiées les unes à la suite des autres, se dérèglèrent* », confie Ionesco. L'outrance de l'emploi des lieux communs dans cet ouvrage et le sérieux qu'il faut mettre à les répéter constituent une source inépuisable de comique: « *Ma femme est l'intelligence même. Elle est même plus intelligente que moi. En tout cas, elle est beaucoup plus féminine* », laisse tomber gravement M. Smith dans ***La Cantatrice Chauve***. Le premier héros ionescien est le langage, dont cette pièce suit la décomposition, grandissante, puis galopante. Les phrases sclérosées se défont dans le non-sens: « *On peut prouver que le progrès social est bien meilleur avec du sucre* » ; le texte est rongé de mots bâtards: « *J'ai mis au monde un monstre.* » Quand le langage n'est plus irrigué profondément par une pensée vive, il se flétrit et tombe en poussière. La communication entre les êtres s'évanouit. Mais c'est le spectateur, après la sortie, qui tire ces conclusions; Ionesco, lui, ne livre que des dialogues entièrement mécanisés, et pousse le rythme de la machine jusqu'au vertige du néant. L'absurde tue le

langage. Le tragique latent d'un tel théâtre, parfaitement dissimulé dans *La Cantatrice Chauve* (1950), se révèle dans *La Leçon* (1951), où le langage fonctionne tout seul, alors que sous lui progressent silencieusement, comme des reptiles, de sourdes pensées sadiques. Pour compenser ce tragique, Ionesco prescrit la règle d'or: « *Sur un texte burlesque, un jeu dramatique. Sur un texte dramatique, un jeu burlesque* » (Notes et contrenotes).

Le langage joue encore un rôle important dans *Jacques, ou la Soumission* (1950), écrite en même temps que les deux pièces précédentes. La famille de Jacques ne conclura à la soumission de l'adolescent révolté qu'après l'avoir entendu répéter la phrase: « *J'adore les pommes de terre au lard* », sinistre symbole du monde auquel l'enfance doit s'accommoder.

• la prolifération ionescienne

Déjà, dans *La Cantatrice Chauve*, les lieux communs s'entassaient à une vitesse croissante, l'asphyxie gagnait; on courait au néant à une cadence de plus en plus folle. Cette prolifération des mots-objets et, dans les pièces suivantes, des objets eux-mêmes constitue l'une des hantises les plus profondes de l'auteur. Dans *Les Chaises* (1952), un couple de vieillards solitaires attend, avec l'espoir que cette venue donnera un sens à sa vie, d'imaginaires invités. Seul le nombre des chaises va croître de plus en plus vite; elles envahissent la scène, bloquent les vieux, qui bientôt meurent. Cette prolifération matérielle cerne violemment la solitude humaine, rappelle à l'homme qu'il va devenir objet à son tour. Elle fait éclater « *l'absence de Dieu, l'irréalité du monde, le vide métaphysique. Le thème de la pièce, c'est le rien* » (Ionesco). Ce cauchemar ne cessera plus guère de révéler sa puissance: dans *Amédée* (1954), un couple a tué son amour, et le cadavre grandit de plus en plus vite, envahit la maison, la rue... (comme pour beaucoup de pièces, le point de départ, dans l'esprit de Ionesco, fut un rêve); dans *Victimes du devoir* (1953), dans *Rhinocéros* (1958), dans *La Soif et la Faim* (1964), cette hantise demeure présente et impose chaque fois un rythme très particulier: après un départ un peu lent, tout s'accélère, et le monde familier devient méconnaissable (en particulier dans *Rhinocéros*).

Vide et prolifération sont les deux faces d'une même réalité, l'absence. Pour combler le vide angoissant qui nous entoure, il n'est pas de plénitude. Alors il faut entasser du bric-à-brac, entasser avec hystérie, jusqu'à l'épuisement et la chute: ces accumulations, ces proliférations monstrueuses se résolvent enfin dans le néant, qu'il s'exprime par la lévitation clownesque **d'Amédée** ou, plus directement, par la mort, comme dans *Le roi se meurt* (1962) où il s'agit d'une prolifération de fissures et d'éparpillements.

• la tentation moralisante

Il est curieux de constater que c'est peu après ses plus violentes attaques contre *Brecht et son théâtre social* (1956) que Ionesco s'orienta lui-même vers un théâtre de dénonciation sociale. Cette tentation apparut avec la création d'un personnage qui fait penser à Charlot, Bérenger, dans *Tueur sans gages* (1959) et surtout avec *Rhinocéros*. C'est cette dernière pièce qui fit accéder son auteur aux « grands théâtres », et l'on peut se demander si les éloges qu'elle reçut ne présentent pas parfois un caractère inquiétant. « *Une pièce d'Ionesco entièrement compréhensible* », titrait le Times! Ionesco avait vécu, en 1937-1938, la montée du fascisme chez un nombre croissant de ses amis roumains: un virus mystérieux s'infiltrait en eux, ils changeaient, la communication devenait impossible (toujours le vide menaçant dans le langage!). Dans la pièce, cette maladie est la « *rhinocérite* » qui gagne peu à peu toute la ville (toujours la prolifération!). Tous, collègues, amis, femme aimée, se transforment en rhinocéros (on reconnaît le thème kafkaïen de la métamorphose). La rhinocérite, c'est d'abord, historiquement, le nazisme; mais la portée symbolique de la pièce est plus ample: tous les totalitarismes sont visés (les Russes ont renoncé à monter la pièce sur le refus d'Ionesco de la retoucher). Bérenger demeure, à la fin, seul humain, après des flottements et le dit, dans un finale peu rhétorique, où chancelle un humanisme mal assu-

ré (il subsiste une distance entre ce qu'est le personnage et son langage: plaisant reproche!). Cependant, grâce à l'extraordinaire transposition concrète de tout totalitarisme montant, aux parodies de la logique, à la découverte angoissante de la solitude, c'est-à-dire à tout ce qui fait le meilleur d'Ionesco, la pièce demeure..,

• résurrection de la tragédie

Le succès même de *Rhinocéros* gêna Ionesco, qui constatait en lui-même la progression dangereuse de l'esprit de sérieux. Continuer dans la voie ouverte par cette pièce risquait fort de conduire à l'abîme. Après plusieurs années de réflexion, il se décide à reprendre son ancienne voie, qu'il va maintenant élargir de façon étonnante. Il écrit d'abord, au cours de l'été de 1962, *Le Piéton de l'air*, pièce qui se situe entre sa première manière, celle des pièces courtes (1950-1955), et la seconde, celle des pièces longues (de 1957 à 1980) ; souvent proche de *La Cantatrice Chauve* et *d'Amédée*, elle est plus immédiatement tragique.

La même année, Ionesco donne sa forme définitive à l'admirable *Le roi se meurt*, « un essai d'apprentissage de la mort » (dont l'obsession se fera encore sentir en 1970 avec *Jeux de massacre*). Dans un royaume vaguement médiéval, tout va mal, tout se lézarde; les frontières se rétrécissent... On annonce au roi qu'il lui reste une heure et demie à vivre (le temps de la représentation, dit quelqu'un au public). Le roi refuse d'abord cette vérité, mais peu à peu, de cris en cocasseries ou en méditations lyriques, il va accepter l'inacceptable. « *Pourquoi est-il roi? Eh bien!* dit Ionesco, *parce que l'homme est roi, le roi d'un univers. Chacun de nous est là comme au coeur du monde, et chaque fois qu'un homme meurt, qu'un roi meurt, il a le sentiment que le monde entier s'écroule, disparaît avec lui. La mort de ce roi se présente comme une suite de cérémonies à la fois dérisoires et fastueuses - fastueuses parce que tragiques. En fait, ce sont les étapes d'une agonie ou, si l'on préfère, celles de la renonciation: peur, désir de survivre, tristesse, nostalgie, souvenirs et puis résignation. Enfin, dépouillé de tout, et seulement à ce moment-là, il s'en va. »*

L'angoisse, déjà latente dans les pièces du début, n'a cessé de prendre plus de place dans le théâtre ionescien. *La Soif et la Faim*, grand drame baroque, plein de manifestations oniriques, de souvenirs du surréalisme, fait entendre la « *plainte d'un homme perdu qui regarde tout autour avec des yeux désespérés* ». Robert Hirsch jouait cela comme un enfant qui siffle dans la nuit pour dompter sa peur (Pierre Marcabru). La soif et la faim d'un ailleurs sont toujours déçues. On est tout proche ici de la tragédie de Beckett, qui est non de mourir, mais de vivre. Pourtant, l'univers d'Ionesco est loin d'être aussi sombre que celui de l'écrivain irlandais. Dans cette pièce même, l'apparition d'une mystérieuse échelle d'argent qui s'élève au-dessus d'un jardin en fleurs (très différente peut-être du rêve ionescien de lévitation, de fuite vers le haut: *Amédée, Victimes du devoir, Le Piéton de l'air*) brille comme l'espérance.

Pourtant, l'oeuvre va désormais s'assombrir de plus en plus: la mort prolifère dans *Jeux de massacre* (1970) ; les folies meurtrières de la volonté de puissance sont dénoncées dans *Macbett* (1972), que son auteur situe « *entre Shakespeare et Jarry, assez proche d'Ubu roi* ». L'année suivante, *Ce Formidable Bordel - la vie -* fait contempler les futilités minables de l'existence humaine par un personnage muet, muré: du Kafka interprété par Buster Keaton. En 1975, *L'Homme aux valises*, dans un climat onirique, médite sur l'épuisement de tout être, encombré des lourds bagages de son passé. Enfin, *Voyages chez les morts* (première représentation en 1980) rassemble un groupe de « *variations* » sur les thèmes de l'oubli, de l'errance, de la mort: l'oeuvre oscille entre l'autobiographie, l'onirisme et la mythologie des « *descentes aux enfers* ». Depuis la décennie de 1960, Ionesco n'a cessé d'élargir le champ de ses explorations: petits récits, scénarios de films, textes de critique (*Notes et contre-notes*, 1962), confidences (*Journal en miettes*, 1967; *La Quête intermittente*, 1987), contes pour enfants, entretiens (en 1962, en 1966, en 1970), articles (une centaine), roman (*Le Solitaire*, 1973), opéra (*Maximilien Kolbe*,

1988). À partir de 1970, l'écrivain révèle aussi des talents de peintre; il se consacre même la plupart du temps à cet art, depuis la publication de **Voyages chez les morts** en 1981.

- **L'univers ionescien**

La richesse, la diversité de son oeuvre ont souvent déconcerté les lecteurs d'Ionesco. Les fervents de **La Cantatrice Chauve** n'ont pas toujours admis **Rhinocéros**. On lui a reproché ce qu'on croyait être des zigzags. En fait, sous la variété se révèle une profonde continuité: il existe un univers ionescien, dans ces cryptes de l'âme où se conjuguent l'observation du monde et l'imagination. Ionesco l'évoque dans certaines pages de **Notes et contre-notes**.

« Il y a peut-être une possibilité de faire de la critique: appréhender l'oeuvre selon son langage, sa mythologie, son univers, l'écouter. Pour moi, tout théâtre qui s'attache à des problèmes secondaires (sociaux, histoires des autres, adultères) est un théâtre de diversion. C'est un nouveau surréalisme qu'il nous faudrait peut-être. »

« Je peux croire que tout n'est qu'illusion, vide. Cependant, je n'arrive pas à me convaincre que la douleur n'est pas ».

« Le comique étant l'intuition de l'absurde, il me semble plus désespérant que le tragique. Le comique est tragique, et la tragédie de l'homme dérisoire ».

« Le trop de présence des objets exprime l'absence spirituelle. Le monde me semble tantôt lourd, encombrant, tantôt vide de toute substance, trop léger, évanescent, impondérable. »

« Mon théâtre est très simple [...], visuel, primitif, enfantin. »

« In Ionesco, Eugène, Encyclopaedia Universalis, 1997

Éléments de bibliographie

Éditions commentées

- *Rhinocéros*, édition Reuben Ellison, Stowell Goding et Albert Raffanel, Holt, Rinehart and Winston, 1976
- *Rhinocéros*, édition annotée par Emmanuel Jacquart, collection Folio Théâtre, éditions Gallimard, 1959 pour *Rhinocéros*, 1999 pour la préface et le dossier

Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud- Jean-Louis Barrault

- Les Rhinocéros au Théâtre, n°29, 1960 TOUCHARD, Pierre-Aimé, *Un nouveau fabuliste*, p 3-13
- Ionesco : *Rhinocéros*, n°97, 1978
BARRAULT, Jean-Louis, *Rhinocéros : un cauchemar burlesque*, p 41-46
IONESCO, Eugène, *Ce qu'il y a au-delà des murs : à propos de la thèse consacrée par Ahmad Kamyabi Mask à Rhinocéros*, p 57-60
IONESCO, Eugène, Les Faces et préfaces de Rhinocéros, p 67-92
KAMYAB MASK, Ahmad, Entretien avec Jean-Louis Barault, p 63-65
SCHULZE-VELLINGHAUSEN, Albert, *Fables pour aujourd'hui*, i p 49-54 Entretiens
- BONNEFOY, Claude, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, éditions P.Belfond, 1966
- IONESCO, Eugène, *Interview du transcendant satrape Ionesco par lui-même*, Notes et contre-notes, collection Pratique du Théâtre, éditions Gallimard, 1962, p178-182
- WEBER, Jean-Paul, *Rhinocéros : portrait-interview de l'écrivain*, le Figaro Littéraire, 23 janvier 1960

Ouvrages

- IONESCO, Eugène, *Expérience du théâtre*, Notes et contre-notes, collection Pratique du Théâtre, éditions Gallimard, 1962, p 3-22

Divers

- FROIS, Etienne, *Rhinocéros*, collection Profil d'une oeuvre, éditions Hatier, 1972

Rhinocéros

EUGENE IONESCO

mise en scène **Emmanuel Demarcy-Mota**



Rhinocéros

Eugène Ionesco

création

mise en scène Emmanuel Demarcy-Mota

assistant à la mise en scène>Christophe **Lemaire**

scénographie >**Yves Collet** avec ta collaboration de **Michel Bruguière** lumières >**Yves Collet** avec la collaboration de **Sebastien Marrey** musique >**Jefferson Lembeye** avec la collaboration de **Walter N'Guyen** et **Arnaud Laurens**

travail corporel >**Marion Levy** avec **Anne Mousselet**

costumes >**Corinne Baudelot**

masques > **Mirjam Fruttiger** avec

Matilde Meignan et **Audrey Duflot** pour la réalisation

maquillages >**Catherine Nicolas**

accessoires >**Laurent Marquès-Pastor**

collaborateur artistique>François **Regnault** conseillère littéraire > **Marie-Amélie Robillard**

construction du décor> **Espace et compagnie**

Musiciens >**Jefferson Lembeye, Walter N'Guyen, Arnaud Laurens**

avec>

Jean >**Hugues Quester**

Bérenger>**Serge Maggiani**

Daisy>**Valerie Dashwood**

Le patron de café >**Charles-Roger Bour**

La serveuse>**Sandra Faure**

La ménagère>**Gaëlle Guillou**

L'épicier>**Stephane Krâhenbühl** L'épicière >**Céline Carrère**

Le vieux monsieur>**Jauris Casanova**

Le logicien /Monsieur Jean >**Philippe Demarle**

Monsieur Papillon >**Cyril Anrep**

Dudard > **Pascal Vuillemot**

Botard >**Benjamin Egner**

Madame Boeuf >**Sarah Karbasnikoff** Un pompier' **Olivier Ieborgne**

Colette Godard : Propos autour de la création

Pirandello, Melquiot, Ionesco... Débarrassant de leur folklore les *Six Personnages en quête d'auteur* Emmanuel Demarcy-Mota, en octobre 2001, mettait en lumière la mystérieuse mécanique du théâtre, de la représentation, du jeu. En mars 2004, avec *Ma vie de chandelle*, de Fabrice Melquiot, il continuait d'explorer la fuyante frontière entre vie privée et vie publique, entre celle que l'on garde pour soi, en soi, et celle qui s'affiche, à travers laquelle on est vu et jugé, et qui finit par dévorer l'autre. Celle qui se propose aux adeptes de la télé-réalité ou simplement à l'entourage. Ainsi étaient abordés les mystères du voyeurisme ordinaire qui fragilise tant les rapports humains et conduit presque naturellement à des comportements standards.

D'où, pour sa nouvelle mise en scène, le choix de *Rhinocéros*, ou les mésaventures de Bérenger, antihéros porte-parole d'Ionesco, sorte de Candide alcoolisé et débraillé, confronté à un étrange phénomène : la métamorphose progressive de toute une population en "bêtes immondes", en rhinocéros. Ionesco fonce à coups de sarcasmes rageurs dans la soumission fataliste aux idéologies majoritaires qu'engendrent les totalitarismes, fascistes ou communistes, puisque aussi bien il venait de Roumanie. Alors aujourd'hui, pourquoi un trentenaire éprouve-t-il le besoin de plonger dans cet univers ? Pourquoi revenir aux racines du Théâtre de l'Absurde ? Pourquoi affronter des problèmes qui ne se posent plus de la même manière ?

« Justement parce que j'étais débarrassé du contexte historique, j'ai pu lire Ionesco avec autant de curiosité que du Melquiot par exemple. Je l'avais en quelque sorte découvert il y a un peu plus de dix ans. Déjà j'avais été frappé par son invention d'écriture, en totale rupture avec les modèles de son époque, comme a pu l'être Pirandello. La rupture, c'est ce qui m'intéresse au premier chef.

*« Quand je me suis replongé dans l'oeuvre d'Ionesco, je l'ai redécouvert comme si je ne le connaissais pas. Bizarrement, on continue de monter Beckett, et lui, presque plus, à l'exception de *La Cantatrice chauve* et *La Leçon* qui poursuivent leur inébranlable carrière. Pourtant il demeure un auteur gigantesque. Et *Rhinocéros* est une oeuvre essentielle. Elle dévoile quelque chose d'extrêmement fort : l'obsession de l'image, de sa propre image que l'on a de l'autre. Et cette tendance à l'uniformisation qui nous menace tous, qui existe en chacun, qui concerne chaque individu. C'est vrai, tout le monde finit par se ressembler, et jusqu'à dire les mêmes choses. Notre temps est celui du formatage, ce n'est pas seulement une histoire de société de consommation. « Le danger est aujourd'hui plus secret, insidieux, pernicieux, qu'au temps de la guerre froide. On a du mal à détecter là où il se terre. Comment y échapper, comment trouver en soi le lieu du débat, de la contradiction ? Que proposer d'autre, même au risque de se tromper ? Jour après jour la question se pose. « Ionesco joue avec le fantasme de destruction de notre monde bien organisé qui en un instant peut exploser. *Rhinocéros* se crispe autour d'une immense angoisse intérieure. Mais le plus étonnant, le plus passionnant, est la façon évidente dont cette angoisse se mêle aux glissades délirantes de l'écriture, à la loufoquerie d'Ionesco, à son génie du syllogisme, à la virtuosité des répétitions, des dérapages...*

« Cet homme est un grand dramaturge. La construction de ses pièces offre de l'espace à l'invention, installe un climat d'étrangeté qui empêche de se laisser couler dans les habitudes. Et derrière la drôlerie, la folie, les égarements de l'absurde, existe une vraie tension, une vérité indéniable, dérangeante, quelque chose de profondément humain. »

RHINOCEROS

Emmanuel Demarcy-Mota

Ionesco nous propose un cauchemar obsédant: la métamorphose progressive de toute une population en rhinocéros. Un seul homme se pose comme résistant à cette étrange épidémie: Bérenger, l'antihéros rongé par son mal-être, déchiré entre son envie d'« être au monde » et sa difficulté à s'inscrire dans une société où l'apparence est reine, la performance obligatoire et le conformisme de rigueur. La loi du plus fort, du plus endurant et du plus ambitieux. La jungle n'est pas loin.

S'inscrivant dans la filiation des grands récits de fiction relatant la transformation et la disparition d'un monde, la fable de *Rhinocéros* se crispe autour d'une immense angoisse intérieure. Il y a dans cette oeuvre où le monde s'écroule, une puissance apocalyptique. Et dans cette destruction la démonstration de la vanité et de la fragilité de tout ce que l'homme érige en principe: l'ordre et la hiérarchie, la liberté et l'amitié, l'amour même de son prochain... Tout ce qui constitue la morale et l'humanité est ici réduit en cendre.



On sait le contexte dans lequel Ionesco écrit sa pièce, et les résonances que cette allégorie pouvait avoir en 1958 quant aux exemples récents de totalitarisme et de barbarie. On voit également comment l'auteur des *Chaises* et de *La Leçon* politise sa parabole, faisant avec *Rhinocéros* déborder la menace hors du cadre de l'intimité bourgeoise. À nous aujourd'hui de continuer à faire résonner son propos, en repensant autant à d'autres auteurs d'Europe centrale, de Witkiewicz à Kafka qu'à tout ce que la littérature peut comporter de métamorphoses fantastiques, d'Ovide à Hoffmann.

« Dans notre monde occidental, ce qui peut nous faire devenir Rhinocéros, c'est la mode. On ne vous force plus à penser tous de la même façon, vous le faites. » (Ionesco, 1990)

Si de nos jours la norme s'érige en loi, s'il est vrai que le formatage est de rigueur et que l'image de soi tourne à l'obsession dévorante, alors à coup sûr, cette fable qui porte en puissance une méfiance à l'égard de l'identification de tout un chacun doit résonner fortement. Et avec humour. Tant il est vrai que cette épidémie généralisée de Rhinocérisme est aussi une fantaisie, une extravagance poétique. S'il porte un regard virulent sur le monde et sur l'individu, il ne fait pas un théâtre désespéré mais résolument du côté de l'objection créative, de la fantaisie inventive et de la liberté.



Quel est pour vous le point de départ de la fable de Rhinocéros?

L'histoire peut se résumer simplement: une ville dont tous les habitants se métamorphosent en rhinocéros. Tous sauf un, le dernier homme: Béranger. Mais la simplicité apparente de cette fable masque une opacité diabolique. En grattant le vernis de ce monde tranquille et civilisé apparaît une humanité sourdement rongée par le catastrophisme: tous les animaux y ont été décimés par la peste, la chaleur y est accablante, les paysages désertiques, les nomades interdits de séjour... même les cirques y sont bannis depuis longtemps. Chacun semble ici dominé par la méfiance que lui inspire l'autre, et le surveille, l'épie. Cause ou conséquence de cette déshumanité, l'apparition des rhinocéros, vient réveiller ou libérer le monstre de chacun. Bien sûr, Ionesco parlait de la propagation et de l'adhésion aux totalitarismes —Nazisme comme Stalinisme— mais il pensait également l'homme capable de révéler sa monstruosité en d'autres circonstances, comme il l'évoquait dans son entretien avec Yves Bonnefoy: "j'ai l'impression de me trouver devant des gens d'une politesse extrême, dans un monde plus ou moins confortable et tout d'un coup quelque chose se défait, se déchire, et le caractère monstrueux des hommes apparaît. C'est cela, je crois, le point de départ de rhinocéros". Un monde —le nôtre?— qui réunit les conditions favorables à l'implosion de l'individu, à la révélation du monstre qui est en lui. Chacun ici est étouffé par la surveillance des autres, obsédé par son image, terrifié à l'idée de ne pas correspondre aux critères en vigueur. Chacun sauf Béranger, que joue Serge Maggiani. Cela d'ailleurs évoque la question très actuelle de la surveillance civile, des caméras qui s'installent un peu partout dans les villes, dont le Monde Diplomatique faisait cet été un article passionnant: la surveillance y était décrite par les autorités comme une "formalité inévitable", une mesure indolore, contre laquelle je ne peux me révolter puisqu'elle est pour mon bien, ma sécurité et mon confort,



La pièce, très architecturée, fonctionne beaucoup par paires, par duos de personnages, sans qu'on puisse appeler cela des couples, tant l'incommunicabilité entre les êtres y est fondamentale.

Dans la pièce, il est à la fois difficile aux personnages de vivre ensemble et terrible d'être seul: "la solitude me pèse, la société aussi" dit Bérenger dès la première partie. La vie en société mécanise les êtres, les conformise et d'une certaine façon révèle leurs pulsions animales, leur égocentrisme: personne ici ne se soucie de la dignité de l'autre. Si Jean corrige Bérenger et lui demande d'arrêter de boire, de mettre une cravate, un costume élégant, ce n'est que pour mieux le dissoudre dans le monde, au mépris de son identité. Δ cette difficulté à être ensemble, se superpose l'impossibilité à être seul: un personnage seul est incomplet, d'où l'importance des doubles dans la pièce "Jean-Bérenger, Logicien-vieux monsieur, épicier-épicière...



Mais comme les hérissons de Schopenhauer, les personnages de Rhinocéros se piquent lorsqu'ils s'approchent les uns des autres et meurent de froid quand ils s'en éloignent. Ils ont tous un grand besoin d'amour, sont en demande, et ce besoin d'amour mène à une forme de culpabilité: Bérenger se reproche de n'avoir pas été plus compréhensif avec Jean; Daisy quitte Bérenger parce que son amour n'est pas à la hauteur de son désir. Le seul couple de la pièce, porteur de tous les espoirs alors que par ailleurs la question du désir et de la sexualité est toujours comme recouverte d'une chape de plomb— échoue en quelques pages après avoir été attendu toute la pièce.

Bérenger avoue son amour mais semble incapable d'accorder son désir à celui de Daisy. Il rate l'occasion de l'héroïsme, refuse de désobéir, de sacrifier la consigne et l'interdit, et se retrouve seul, d'une solitude encore pire que la vie en société puisqu'absolue: il est le dernier homme.

Emmanuel Demarcy-Mota

La Compagnie Théâtre des Millefontaines est née en **1989** du désir d'un groupe d'élèves du lycée Rodin (Paris 13^e), réunis par Emmanuel Demarcy-Mota.

De **1989** à **1993**, au lycée Rodin, puis à [Université René Descartes, où Emmanuel Demarcy-Mota étudie la philosophie, ce premier cercle présentera des travaux sur Ionesco (*Rhinocéros*), Pirandello (*L'Imbécile*), Wedekind (*L'Éveil du printemps*), Erdman (*Le Suicidé*).

En **1994**, à 23 ans, Emmanuel Demarcy-Mota et son équipe créent au Théâtre de la Commune-CDN d'Aubervilliers, *L'Histoire du soldat*, d'après Chartes-Ferdinand Ramuz (sans la musique de Stravinsky).

Ce spectacle tournera pendant deux ans, avant d'être repris en **1995** au Théâtre de la Commune.

En **1996**, création de *Léonce et Lénade* Georg Büchner, dans une nouvelle traduction de François Regnault et Emmanuel Demarcy-Mota (publiée à l'Avant-Scène Théâtre n°993). Créé au Théâtre de la Commune, ce spectacle tournera pendant deux années, avant d'être repris à nouveau en **1997** au Théâtre de la Commune. Déjà, l'équipe s'est élargie puisque, outre la collaboration avec François Regnault, plusieurs acteurs, dont Fabrice Melquiot, ta rejoignent à l'occasion de ce spectacle.

En **1997**, la compagnie entame une collaboration avec le Forum Culturel du Blanc-Mesnil où, parallèlement à un travail sur la ville, elle présente plusieurs lectures et mises en espaces d'auteurs contemporains (*Copi, Elsa Solal*), ainsi qu'une reprise de *L'Histoire du soldat*.

En **1998**, *Peine d'amour perdue* de Shakespeare, retraduit pour l'occasion par François Regnault, est créé au Théâtre de la Commune sous la nouvelle direction de Didier Bezace. Avec ce spectacle, regroupant dix-huit comédiens, la compagnie s'enrichit de sa rencontre avec un scénographe Yves Collet, un jeune compositeur Jefferson Lembeye, et plusieurs acteurs d'horizons différents.

En **1999**, au terme de sa tournée, *Peine d'amour perdue* est repris à Paris au Théâtre de la Ville tout le mois de décembre.

Emmanuel Demarcy-Mota a reçu le Prix de la révélation théâtrale de l'année 1999 par le Syndicat national de la Critique pour sa mise en scène de *Peine d'amour perdue*. Suite à ce spectacle, Emmanuel Demarcy-Mota crée avec la même équipe *Un Conte d'amour*, version jeune public de *Peine d'amour perdue* dont il signe l'adaptation avec François Regnault. *Un Conte d'amour* sera présenté aux Rencontres Internationales de Théâtre de Dijon puis au TJS, CDN de Montreuil, au Théâtre de la Commune, et au Forum culturel de Blanc Mesnil.

Peine d'amour perdue a été repris pour la troisième saison consécutive, d'avril à mai 2001, au théâtre de Sartrouville, au CDN de Montpellier, à la Scène nationale de Saint-Brieuc, à la Scène nationale de Dunkerque et à celle de Douai.

En octobre **2000**, nouvelle création de la compagnie, au Théâtre de la Commune: *Marat-Sade* de Peter Weiss qui sera également présenté au Forum Culturel de Blanc-Mesnil avant de partir en tournée sur toute la saison 2000-2001.

En octobre **2001**, Emmanuel Demarcy-Mota met en scène *Six personnages en quête d'auteur*,

de Pirandello, dans une nouvelle traduction de François Regnault, au Théâtre de la Vite (Paris).

Depuis janvier **2002**, Emmanuel Demarcy-Mota est directeur de la Comédie de Reims, Centre dramatique national. Il y met en place un collectif artistique permanent constitué de: Fabrice Melquiot (auteur), Jefferson Lembeye (musicien), Yves Collet (scénographe), ainsi qu'une dizaine d'acteurs associés dont Valérie Dashwood et Alain Libolt.

En octobre 2002, il crée ***Le Diable en partage*** et ***L'Inattendu*** de Fabrice Melquiot, au Théâtre de la Bastille, puis à la Comédie de Reims.

En janvier **2003**, reprise de *Six personnages en quête d'auteur* au Théâtre de la Ville, puis en tournée en France et en Europe.

En février **2004**, création de *Ma Vie de chandelle* de Fabrice Melquiot à la Comédie de Reims puis au Théâtre de la Ville-Les Abbesses en mars.

L'équipe

Hugues Quester

Ce comédien a joué au théâtre, à la télévision, au cinéma, sous la direction des plus grands [Chéreau, Lassalle, Strehler, Régy, Lavelli, Planchon, Sobet, Braunschweig, Tanner, Ruiz, Demy, Gainsbourg, Rohmer, Kiestowski, Monteiro...].

Lauréat du grand prix Gérard Philipe de la Ville de Paris pour son interprétation du rôle de Treplev dans *La Mouette* de Tchekhov mise en scène par Lucian Pintilie au Théâtre de la Ville.

Avec Emmanuel Demarcy-Mota, il a joué le Père dans *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello, pour lequel Hugues Quester a reçu le grand prix de la critique 2002 du meilleur comédien pour son interprétation.

Serge Maggiani

Au Théâtre, il a travaillé notamment avec: Claude Régy, Catherine Dasté, Antoine Vitez, *Le soulier de satin*, Daniel Mesguish *Titus Andronicus*, Richard Demarcy, Jacques Kraemer, Anne-marie Lazarini, Christian Schiavetti *Le laboureur de Bohème*, Claudia Stavisky, Vincent Cotin, René Luyon, Jerzy Klesyk, Charles Tordjman. *Je pouvais donc le temps avec l'épaule temps* et // d'après Marcel Proust.

Valérie Dashwood

Avec Emmanuel Demarcy-Mota, elle a joué La belle fille dans *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello, Rosaline dans *Peine d'amour perdue* et dans *Un Conte d'amour* de Shakespeare, Charlotte Corday dans *Marat-Sade* de Peter Weiss, la Femme dans *Ma Vie de chandelle* de Fabrice Melquiot. Formation : Conservatoire national supérieur d'Art Dramatique de Paris.

Au théâtre elle a travaillé sous la direction de Ludovic Lagarde, Daniel Jeanneteau, Jean Luc Revot, Jean-Luc Palliés, Serge Brincat, Eric Ruf, Stuart Seide, Anatoli Vassiliev, Carole Thibault.

Au cinéma elle a tourné avec Frédéric Jardin et Pascale Baillie.

Philippe Démarle

Après le Conservatoire de Paris, il travaille avec: Brigitte Caracache, Marcel Maréchal, François Rancillac, Daniel Mesguish *Hamlet*, François Kergoulay, Catherine Anne, Renaud Mouillac, Jaques Lassalle *La bonne mère*, Joël Jouanneau, Brigitte Jaques *La Place Royale*, Stuart Seide, Lluis Pasqual *Les estivants*, Georges Lavaudant *Le roi Lear*, Michel Raskine.

Avec Emmanuel Demarcy-Mota, il a joué dans *Le diable en partage* et *Ma Vie de chandelle* de Fabrice Melquiot.

Benjamin Egner

Avec Emmanuel Demarcy-Mota, il a joué Biron dans *Peine d'amour perdue*, dans *Un Conte d'amour*, Marat dans *Marat-Sade* et le Fils dans *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello. Au théâtre il a notamment travaillé sous la direction de Jean-Luc Borras, Michel Abécassis, Nicolas Bataille, Xavier Lemaire. À la télévision, il a travaillé avec Patrick Jamin, Roger Vadim...

REVUE

DE

PRESSE

Ionesco, un enfant éperdu

Eugène Ionesco tremble dans le noir. Autour, ce ne sont que fantômes. L'angoisse l'accompagne, et, toute sa vie, cette angoisse, que l'on peut dire existentielle, le poussera à écrire pour mieux la dénoncer et la combattre, l'exorciser. Ni l'alcool, ni la gloire, ni l'humour n'y changeront rien, seule la foi des derniers jours l'apaisera. Et encore ! Mais Ionesco restera à jamais un solitaire, un anxieux, un inquiet. Il sait qu'il n'est jeté au monde que pour y mourir. Dès ses premiers textes, où il s'amuse à casser le langage, à changer les signes, à brouiller le sens, on sent sous la cocasserie une intime désolation. Son burlesque est funèbre, mais il reste burlesque, ce qu'on a tendance parfois à oublier. Chez Ionesco, le tragique naît de la farce. Et c'est par la farce qu'il échappe à la convention, qu'il s'affirme, qu'il s'impose.

Le roi se meurt, au Théâtre Hébertot, et *Rhinocéros*, au Théâtre de la Ville, appartiennent à la période, pourrait-on dire, humaniste de l'auteur. Sa carrière est assez singulière, il commence par étonner, exaspérer ou réjouir par de courtes pochades, *La Cantatrice chauve*, *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, où la logique est mise à mal, où l'absurde commande et règne, et dont l'onirisme déconcerte les esprits forts. C'est le loup dans la bergerie cartésienne. Il sera alors critiqué féroce­ment par ceux-là mêmes qui, lorsque après *Tueur sans gages* il aura changé son fusil d'épaule, le porteront au pinacle, cependant que les admirateurs de ses débuts, ne retrouvant plus l'avant-gardiste contestataire dans ces grandes allégories politiques ou ontologiques dont il fit des triomphes, s'éloigneront, désolés, de lui.

Quant à Ionesco, il ne faisait pas de différence, et avec raison, entre, par exemple, *Les Chaises*, chef-d'oeuvre de la première manière, et *Le roi se meurt*, chef-d'oeuvre de la seconde, comme si la même peur et le même malaise, le même intime sentiment de la situation catastrophique qui était faite à lui, Ionesco, et à tous les hommes, l'obligeaient à dire et à répéter sur différents tons le scandale que sont la vie, la vieillesse et la mort. Révolté timoré, individualiste forcené en quête d'une communion impossible, Ionesco ne cessera de porter sur notre condition un regard triste et narquois dont l'intensité tragique rappelle celle de son ami Cioran. Les malentendus vont suivre.

Prenons *Rhinocéros*. On y vit d'abord une fable brechtienne, donc politique, qui dénonçait le totalitarisme hitlérien ou stalinien. Il est vrai qu'ici la critique du totalitarisme existe, mais ces hommes et ces femmes qui sous les yeux de Bérenger, alias Ionesco, se transforment en rhinocéros ne sont poussés ni par la terreur, ni par le fanatisme, ni même par l'intérêt, mais par la fascination, le vertige de la conformité. Ils se ruent vers la similitude comme les Romains, dit Tacite, se ruèrent vers la servitude. C'est une contagion. Ce clonage universel, cette mutation généralisée se font sans violence, et presque dans l'allégresse moutonnaire. Chacun se dépouille de soi pour être comme tous. Il y a là une fatalité plus génétique que sociale.

Emmanuel Demarcy-Mota, avec une intelligence extrême des ruptures, des séismes, éclaire, comme nul ne l'avait fait avant lui, ce renversement cataclysmique où un petit homme effrayé, éperdu, impuissant, se retrouve seul avec lui-même au coeur d'un monde où personne ne le reflète, où tout le désavoue et le repousse, l'enferme dans la prison de sa solitude. Serge Maggiani, dans la banalité voulue, presque l'insignifiance, donne une éloquence grise, malheureuse, quasi plaintive à ce combat à jamais perdu. La mise en scène de Demarcy-Mota, avec une précision extrême, presque chorégraphique, soutenue par une troupe d'une impeccable cohésion, rend visuellement compte dans un tohu-bohu maîtrisé de ce basculement, de cet éclatement, de cette dislocation d'un univers à la fois physique et mentale.

Dans la scène où, devant Bérenger, Jean, son tourmenteur et ami, se transforme en rhinocéros, Hugues Quester atteint, sans jamais céder à la caricature, à un intime déchirement, à une étrangeté violente et souffrante qui touche au fantastique. Cette atmosphère de mauvais rêve qu'ont su créer, par la musique, les stridences, les lumières, les masques, la déstructuration du décor, et, bien entendu, sa direction d'acteurs, Emmanuel Demarcy-Mota réveille jusque dans leurs profondeurs les éternels cauchemars qui berçaient Ionesco, vieil enfant éperdu que nul ne venait consoler. On ne saurait mieux tendre la main à un auteur. Ce sont les miracles du théâtre.

« Rhinocéros », allégorie sobre et féroce de la contagion idéologique

NAISSANCE et affirmation d'une opinion publique : c'est le propos, fondamental, universel, qu'Eugène Ionesco aborde avec sa pièce *Rhinocéros*.

Un dimanche matin, les habitants d'une petite ville voient passer dans les rues un rhinocéros. Frayeur, stupéfaction. Des discussions s'engagent. Les réactions des uns, des autres, différent, surtout celles d'un homme sûr de lui, Jean, et d'un autre, plus falot, Bérenger, qui se quittent fâchés.

Le lendemain, le journal annonce ce passage d'un pachyderme. A la rédaction d'une revue d'informations juridiques, c'est le tollé. Les journalistes sont des menteurs. On ne travaille pas, la colère gagne. L'une des employées, Daisy, était là, hier, au passage du rhinocéros. Elle témoigne. Personne ne veut l'entendre. Elle a rêvé. Bérenger, qui travaille là aussi, arrive en retard et témoigne aussi. On se moque de lui. A la rédaction de la revue, l'épouse d'un employé absent, bouleversée, fait irruption : elle a été suivie, dans la rue, par un rhinocéros. Elle le regarde sur le trottoir : elle découvre que ce rhinocéros est son mari. Il ne va pas être le seul. Des rhinocéros apparaissent, ici et là.

LA PESTE BRUNE

Bérenger vient rendre visite à Jean, malade, pour se réconcilier avec lui. Discussion sur le rhinocéros. Jean se montre hésitant, fatigué. Peu à peu vont apparaître chez lui la peau squameuse et la corne de l'animal. Bérenger va retrouver la jeune fille du bureau, Daisy, qui ne sait pas trop ce qu'elle pense des rhinocéros qui à présent défilent dans les avenues et sur les places en meuglant. Non, ils ne meuglent pas, dit Daisy, ils chantent.

Bientôt les sondages vont montrer que les rhinocéros, organisés, qui défilent dans les avenues ont la majorité. Bérenger reste seul. Il a vu ses amis le quitter, il a entendu leurs troubles, puis leurs interrogations, puis leurs retournements. Mais lui ne sera jamais un rhinocéros. Simplement cela lui est impossible, il n'en est pas capable.

L'allégorie d'Ionesco est sans ornements. Elle avance, inexorable. Elle ne dit pas pourquoi et comment, au juste, chaque habitant de la ville passe personnellement aux rhinocéros, mais c'est d'autant plus fort : la peste brune gagne d'elle-même, elle est contagieuse, et Bérenger n'est pas particulièrement armé contre, il n'a pas une volonté spéciale, une intelligence ou une culture spéciales : il est autre, il échappe à la contagion.

La mise en scène d'Emmanuel Demarcy-Mota est un chef-d'oeuvre.

La pièce n'est certes pas simple, et grâce à lui tout est clair, tout va d'un seul trait. Il a simplifié tout ce qui est décors et costumes, c'est comme si nous étions dans les consciences mêmes plutôt que dans les dehors. C'est un véritable tour de force de la part de ce metteur en scène, qui rend sensible la moindre parcelle du sens des paroles et de l'action. Il délivre un tout, un ensemble de pensées et d'émotions, comme si la pièce était, avec nous, en orbite, et nous sommes tous emportés sur le chemin alors que - Ionesco le montre - nous sommes tous individuels.

Il y a une étreinte magique entre la pièce et le spectateur. C'est dû, entre autres choses, à une implacable interprétation de tous les acteurs, dont se détachent les trois grands rôles, Hugues Quester (Jean), Serge Maggiani (Bérenger), Valérie Dashwood (Daisy).

Théâtre Avec une ou deux cornes : RHINOCÉROS

d'Eugène Ionesco. Mise en scène d'Emmanuel Demarcy-Mota. Avec Hugues Quester, Serge Maggiani, Valérie Dashwood, Charles-Roger Sour, Sandra Faure, Gaëlle Guillou...

On l'avait un peu oublié, Ionesco: il nous revient, il nous remord, avec sa marotte et son bonnet à clochettes. Tandis que Michel Bouquet triomphe dans «Le roi se meurt» à Hébertot, revoici «Rhinocéros» dans une version moderne, décapée des oripeaux de l'absurde. Evidemment, jouer la pièce en 1958 à l'Odéon, ou a fortiori de l'autre côté du rideau de fer, cela n'avait pas le même sens qu'aujourd'hui. Mais en a-t-on jamais fini avec le totalitarisme ? Quelles sont, à l'heure de l'Internet, les formes contemporaines du fascisme, avec une ou deux cornes, avec ou sans voile ? Ionesco avait une bête noire : la contamination sociale par le langage — les stéréotypes, la langue de bois, les catéchismes, qu'ils soient rouges, verts ou noirs — qui uniformise les comportements et se propage comme une épidémie. Aujourd'hui chacun se croit maître de soi, affranchi de toutes les servitudes, mais on finit par vivre, manger, s'habiller, rêver même, comme le voisin. Message : il n'y a pas de pire esclave que celui qui se croit libre. On se croit émeutier et frondeur, on est des «veaux ». C'est vrai en France plus qu'ailleurs. Car la scène se passe dans un joli petit village, chez nous. D'un côté, il y a Bérenger, un soiffard, un naïf, un mal rasé, qui est le double hirsute de l'auteur. De l'autre, il y a Jean, très comme il faut, toujours prêt, toujours à l'heure. On devine lequel résistera le mieux à la contagion. Emmanuel Demarcy-Mota, qui n'a que 30 ans, aborde Ionesco avec une fraîcheur et une pertinence qui, au-delà des symboles un peu lourds, transforme le pamphlet antitotalitaire en éternelle allégorie de l'effroi. Ce n'était pas gagné ■

Frédéric Ferney, *Le Point*, 30/09/2004

Un bestiaire revivifié

Près de cinquante ans. Guerre froide. Lendemain de catastrophe. Ionesco pense aux totalitarismes en écrivant *Rhinocéros*. Il pense fascination pour l'ordre, aussi âpre soit-il, il pense faiblesse de l'homme. Il est tendre. Il s'amuse parfois et l'on rit beaucoup, aujourd'hui encore, de cette fausse désinvolture, de ces remarques impromptues, saillies, coq-à-l'âne et autres enfantillages que n'a jamais craints Ionesco. Cette malice couleur de *berlingot*, corrosive mais sans méchanceté, Emmanuel Demarcy-Mota la comprend, la met en valeur. Il prend *Rhinocéros* comme une oeuvre fraîche. Il ne se pose pas la question du temps, de la distance - et c'est très difficile à manier, cet espace-là : 1957-2004 - il s'engouffre ici comme s'il ne se posait aucune question. Il est de plain-pied avec la pensée de ce mélancolique, cet homme qui a l'humour grinçant de l'Europe de l'Est, mais le soleil de la mer Noire... La troupe le suit. Et toute son équipe artistique avec. Nul n'oublie et à aucun moment le monde d'aujourd'hui et ses cruautés, ses absurdités. Il est là le talent premier d'Emmanuel Demarcy-Mota. Il sait lire. Il n'a pas peur. C'est un meneur. Un chef. Sa lucidité est magnifique. C'est bien plus que l'intelligence des textes, la maîtrise du plateau. C'est un don qui ruisselle sur la scène en mouvements harmonieux. On dirait que chacun ici est danseur, toute grâce et élégance. La mise en scène est chorégraphie, acrobatie (Marion Levy). Elle est burlesque et poétique. Lumières sublimes en un espace qui ne cesse de se transformer et n'oublie jamais le lieu même, la cage de scène... (Yves Collet). De même eau, gouttes qui s'iriseraient, flots ou filets, cascades, est la musique jouée en direct par le compositeur Jefferson Lembeye et Walter N'Guyen et Arnaud Laurens, tous trois installés dans la fosse comme pour nous rappeler le caractère choral de la pièce, un opéra avec chœurs en quelque sorte. Revivifié, ce *Rhinocéros*. Et l'on se félicite qu'un jeune metteur en scène d'une radieuse acuité, suivi par une quinzaine d'acteurs intrépides et disciplinés à la fois, s'engage ainsi et défende haut et audacieusement Ionesco. On ne peut citer chacun et pourtant chacun est au plus haut. Voyons le trio fondateur : Hugues Quester, Jean, douillet et douloureux, Valérie Dashwood, Daisy, épatante de vaillance, Bérenger enfin en sombre séducteur puisque c'est Serge Maggiani qui l'incarne, mais en plainte aussi - et le comédien s'amuse qui rappelle la voix grêle de l'académicien, parfois... Et que dire de Philippe Demarle, Pascal Vuillemot, Sarah Karbasnikoff et leurs camarades ! Le comédie n'étouffe jamais te tragique.

Armelle Héliot, *Le Figaro*, 23/09/2004

**Actuellement à l'affiche du Théâtre de la Ville,
la pièce de Ionesco « Rhinocéros »,
dans la mise en scène d'Emmanuel Demarcy-Motat et de son équipe est passionnante.**

Les bêtes humaines

Dans *Rhinocéros*, la pièce de Ionesco, quelques expressions reviennent, comme ça, dans la bouche des personnages, au cours des premières minutes. Syllogisme, par exemple, ce raisonnement déductif terrible du genre « *le chien aboie. j'aboie, donc je suis un chien* ». Comme si l'auteur rappelait que n'importe quel quidam manipulé peut avaler des couleuvres, que le conditionnement des cerveaux n'est pas un leurre. On entend aussi des « *ça alors !* », cette façon d'accepter l'incroyable comme par instinct grégaire. Ecrite vers la fin des années 1950 et créée par les Barrault-Renaud il y a une quarantaine d'années, le Roumain de naissance Ionesco brandissait alors l'arme théâtrale de l'absurde pour dénoncer les totalitarismes du XX^e siècle transformant la population en bétail (ici des rhinocéros bien qu'il trouvait les moutons plus signifiants).

Aujourd'hui, le jeune metteur en scène Emmanuel Demarcy-Mota retrouve – de belle manière – la fable pour mieux épinglez « *ce monde sous surveillance... cette importance malade accordée à l'image de soi... ces phénomènes de contamination sociale... ces peurs omniprésentes...* ».

Trois tableaux.

Rhinocéros est construit en trois tableaux.

D'abord, un espace urbain : petite place d'une ville avec son bistrot, ses tables, ses chaises et ses façades qui renvoient des ombres troubles. Telle une chambre d'écho, la folie s'insinue dans l'esprit de tout un petit monde où se croisent Bérenger (Serge Maggiani) déjà débraillé, éméché, son ami Jean (Hugues Quester) le sérieux, le donneur de leçons, et bien d'autres personnages. Dans ce dialogue choral, les répliques fusent et la pression monte. Les comédiens engagent les danses d'une catastrophe annoncée quand on croit entendre et voir un rhinocéros passer.

Second acte, un bureau. Les scènes y sont désopilantes avec des planchers qui se soulèvent, des équilibres follement instables. Le dernier acte met notamment face-à-face Bérenger, le héros décalé, et celle qu'il désire d'amour, Daisy, autre rescapée pour encore peu de temps de cette « rhinocérite », maladie de la culpabilité et de la peur. Le duo se développe sous surveillance. Celle d'humains-rhinocéros, inquiétantes images brouillées comme dans des peintures de Richter. Il faut souligner le travail du toujours étonnant Yves Collet pour la scénographie et la lumière. On peut reprocher à Demarcy-Mota de ne pas avoir osé couper quelques longueurs du texte, de ne pas assez freiner les cordes vocales de ses comédiens dans les toutes premières répliques. Mais quelle équipe talentueuse !

Jean-Pierre Boursier, La Tribune, 23/09/2004

