

RHINOCÉROS

D'APRÈS RHINOCÉROS DE IONESCO

EUGÈNE IONESCO

mise en scène

ÉRIC VIGNER

Avec JEAN-DAMIEN BARBIN, NATHALIE LACROIX, FRANCIS LEPLAY,
JEAN-FRANÇOIS PERRIER, THOMAS ROUX, JEAN-BAPTISTE SASTRE,
JUTTA JOHANNA WEISS.

Mise en scène et scénographie ÉRIC VIGNER
Assistant à la scénographie BRUNO GRAZIANI
Assistante à mise en scène NATHALIE LACROIX
Costumes PAUL QUENSON
Maquillages SOIZIC SIDOIT
Son XAVIER JACQUOT
Lumière CHRISTOPHE DELARUE
Régisseur lumière SOPHIE GUÉGAN
Régisseur son FRÉDÉRIC LAÜGT
Régie plateau OLIVIER LE GOURRIEREC, BRUNO ROBIN
Construction décor BRUNO GRAZIANI, DIDIER CADOU
. FRÉDÉRIC LAÜGT, FRANCOIS LE SAINT, JOSEPH LE SAINT
. URIELL OLLIVIER, ÉRIC RAOUL, BRUNO ROBIN
Photographe ALAIN FONTERAY

Création le 11 novembre 2000
au CDDB-Théâtre de Lorient

Production: CDDB-Théâtre de Lorient, Compagnie Suzanne M

A propos de RHINOCÉROS

Le 31 décembre 2000 à Lausanne (Suisse), Éric VIGNER créera son premier opéra: LA DIDONE de CAVALLI, sous la direction musicale de Christophe ROUSSET.

Plasticien de formation, Éric VIGNER a souhaité réaliser la scénographie, et confier la construction du décor à l'équipe technique du Centre Dramatique de Bretagne, l'été dernier. Amené à intégrer dans cet espace un animal comme le rhinocéros, il a été naturel de relire la célèbre pièce d'Eugène IONESCO.

Cette écriture a rejoint les préoccupations d'Éric VIGNER sur le travail de l'opéra, et plus généralement sur le théâtre et l'acte artistique :

la difficulté à créer autre chose dans d'autres espaces et par d'autres formes... Dans RHINOCÉROS de Ionesco il est en effet question de métamorphose, contagion humaine, déconstruction, normalisation... Avec cette pièce, Ionesco avait été à la fois reconnu en tant qu'auteur par le plus grand nombre, et critiqué par ses premiers défenseurs pour sa forme littéraire plus conventionnelle. Pour traiter le fond, ces histoires profondes qui traversent les personnages de la pièce, Ionesco a certainement du choisir une autre forme, et éviter le piège du tout avant-garde : faire de l'anti-théâtre. «Finalement, dira-t-il, je suis dans le classicisme: c'est cela l'avant-garde».

Créer à Lorient RHINOCÉROS (et à Lausanne LA DIDONE) est apparu comme une évidence pour Éric VIGNER: réunir une famille d'acteurs rencontrés depuis ses débuts (Jean-Damien BARBIN, Jean-François PERRIER, Nathalie LACROIX, Jean-Baptiste SASTRE) avec les acteurs découverts plus récemment (Jutta Johanna WEISS, Thomas ROUX et Francis LEPLAY). Ce spectacle réalisé en six semaines de répétitions - comme une première étape de travail - a lieu ici et maintenant à Lorient, et aura peut-être une suite la saison prochaine.

Philippe ARRETZ
secrétaire général

CLAUDE BONNEFOY: QU'EST-CE QUE LE THÉÂTRE?

EUGÈNE IONESCO: Qu'est-ce que c'est le théâtre? Est-ce l'exposition d'un conflit? Peut-être. Mais le théâtre épique n'est pas spécialement l'exposition d'un conflit, et on veut aujourd'hui que le théâtre soit épique. Un conflit, est-ce cela le théâtre? Un match de football aussi est un conflit, est-ce du théâtre? C'est un spectacle, comme la corrida où il y a aussi conflit. Il peut tout aussi bien y avoir théâtre sans qu'il y ait conflit... Tout est possible au théâtre. On peut nous montrer quelque chose qui se passe sur scène, ou simplement quelqu'un qui avance sur le plateau, qui s'arrête et qui regarde. On peut montrer des changements de lumière, des éléments de décor, une silhouette, des animaux... On peut aussi montrer un plateau nu. Tout cela, malgré tout, c'est du théâtre. Le théâtre c'est ce qu'on nous montre sur une scène. Voilà la définition la plus simple, mais la moins injuste, la plus vague...mais qui risque difficilement d'être contredite. En somme, nous savons tous plus ou moins ce qu'est le théâtre, autrement nous ne pourrions en parler: peut-être pourrait-on le définir comme une architecture mouvante, une construction vivante, dynamique, d'antagonismes. Pour en revenir à ce que je fais, le théâtre c'est pour moi l'exposition de quelque chose d'assez rare, d'assez étrange, d'assez monstrueux. C'est quelque chose de terrible qui se révèle petit à petit à mesure que progresse non pas l'action, ou alors il faut mettre ce terme d'action entre parenthèses, mais une série d'événements ou l'états plus ou moins complexes. Le théâtre est une sorte de succession d'états et de situations allant vers une densification de plus en plus grande.

(...)

CLAUDE BONNEFOY: QUELLES SONT LES MOTIVATIONS QUI VOUS POUSSENT À ÉCRIRE ?

E.I.: Il y a des moments où l'on pense d'une façon peu cohérente, desserrée, où j'ai des associations d'images plus libres, où j'éprouve des impulsions diverses qui peuvent coexister ou s'opposer. Quand je suis dans cet état quasi chaotique, c'est souvent («souvent», non pas «toujours», car il n'y a pas de règle absolue) le moment où je dois écrire une pièce de théâtre: le chaos doit prendre corps; un univers clair, cohérent doit en surgir. Au contraire, lorsque j'écris des essais, des articles, des études, ce sont des moments où j'ai l'impression d'être beaucoup plus maître de moi, plus sûr de ce que je crois savoir. Je sais, ne cherche plus à savoir. Alors je ne puis

pas écrire de pièce.

Au moment où je réfléchis sur mon théâtre, sur le théâtre des autres ou bien sur la peinture ou sur n'importe quoi, je ne suis pas dans une époque créatrice. L'époque créatrice, c'est celle où j'ai un métabolisme mental bizarre, un fonctionnement déréglé ou second. C'est le moment où je pourrais écrire des poèmes si j'écrivais des poèmes. Il y a dans ces moments toutes sortes de choses qui surgissent, comme de la nuit. Je ne sais pas bien d'où elles proviennent. Je les attrape comme je peux. Je les mets les unes en face des autres, etc. Un fois que ces choses-là sont écrites, se sont solidifiées, qu'une sorte de cohérence leur est donnée par le fait qu'elles sont gelées, liées les unes aux autres, à ce moment-là je peux «penser» comme l'on dit, bien que, pour moi, penser soi-disant clairement, ce ne soit très souvent que penser d'une façon tout à fait ou conventionnelle ou insuffisante, selon des clichés établis, des mécanismes de la rationalité apparente, c'est donc «ne pas penser».

(...)

C.B.: C'EST DONC AVEC DU DÉSEQUILIBRE QUE VOUS CRÉEZ VOTRE ÉQUILIBRE?

E.I.: Oui. À un moment donné les choses me paraissent claires. Je peux discourir plus facilement mais je n'écris pas. À d'autres moments, c'est comme s'il y avait un tremblement de terre dans mon microcosme, comme si tout s'effondrait, et c'est une sorte de nuit, ou plutôt un mélange de lumière et d'ombre, un monde chaotique. C'est de là que surgit la création comme pour le grand macrocosme... Sur le plan de la création artistique, c'est une genèse aussi.

(...)

C.B.: VOTRE THÉÂTRE ÉTANT TRÈS ONIRIQUE, N'Y RENCONTRE-T-ON PAS DES RÊVES QUI FURENT VOS RÊVES D'ENFANT ?

E.I.: Des rêves d'enfant? Non. J'ai des souvenirs d'enfance, des images d'enfance, des lumières et des couleurs d'enfance. Si la matière de mes pièces est souvent faite de rêves, ces rêves doivent être assez récents pour que je m'en souvienne avec précision. J'accorde beaucoup d'importance au rêve parce qu'il me donne une vision un peu plus aigüe, plus pénétrante de moi-même. Rêver c'est penser et c'est penser d'une façon beaucoup plus profonde, plus vraie, plus authentique parce que l'on est comme replié sur soi-même. Le rêve est une sorte de méditation, de recueillement. Il est une pensée en images. Quelquefois il est extrêmement révélateur, cruel. Il est d'une évidence lumineuse. Pour quelqu'un qui fait du théâtre, le rêve peut être considéré comme un événement essentiellement dramatique. Le rêve, c'est le drame même. En rêve, on est toujours en situation. Bref, je crois que le rêve est à la fois un pen-

sée lucide, plus lucide qu'à l'état de veille, une pensée en images et qu'il est déjà du théâtre, qu'il est toujours un drame puisqu'on y est toujours en situation.

(...)

C.B.: DANS PRINTEMPS 1939, VOUS RACONTEZ QUE VOUS ÊTES ALLÉ À L'ÉCOLE AVEC LES ENFANTS DU VILLAGE. AVIEZ-VOUS L'IMPRESION QUE L'ÉCOLE, À LA CHAPELLE-ANTHENAISE, C'ÉTAIT AUTRE CHOSE QU'À PARIS?

E.I.: La campagne, c'était à la fois l'espace et le nid(...) au village, l'école n'était pas une caserne. C'était une toute petite maison. Le village était tout petit, un village de quelques centaines d'habitants. Nous étions, à l'école des garçons, quarante-cinq ou cinquante. Il y avait une seule classe et trois divisions; le maître passait tantôt dans une division, tantôt dans l'autre.

Là, tout était plus petit, plus à l'échelle humaine. Le village était un cosmos, à la fois le nid et l'espace, la solitude nécessaire et la communauté. Ce n'était pas un monde limité, c'était un monde complet. Tout le monde, toutes choses avaient un visage. La religion avait un visage, c'était le curé. L'autorité avait un visage, c'était le maire, c'était le garde champêtre. La science avait un visage, c'était le maître d'école. L'artisanat avait un visage, c'était le forgeron. Tout était personnalisé, concret. (...)

C.B.: DANS CES CONDITIONS, N'AVIEZ-VOUS PAS LA TENTATION DE PROJETER SUR LES INSTITUTIONS OU LES VALEURS QU'ILS REPRÉSENTAIENT LES SENTIMENTS QUE VOUS AVIEZ POUR LE CURÉ, LE GARDE CHAMPÊTRE, L'INSTITUTEUR, ETC.?

E.I.: Non. La fonction devenait visible, concrète, cependant l'on dissociait très bien la fonction de la personne. On dissociait très bien, par exemple, la fonction de prêtre et le curé, ivrogne dont tout le monde riait. Cela ne nous empêchait pas d'être croyants, d'aller à l'église, d'apprendre le catéchisme. De même pour le maître d'école. C'était M. Guéné qui avait ses histoires de famille, ses ennuis, etc., et qui, en même temps, nous apprenait à lire et à écrire, nous enseignait l'histoire et la géographie, y compris l'histoire de la Mayenne, puisque à l'époque on apprenait aussi l'histoire du département. Bref, tous étaient des personnes qui s'étaient réparti des fonctions. Maintenant, ce qui est ennuyeux dans la société, c'est que la personne se confond avec la fonction, ou plutôt, la personne est tentée de s'identifier totalement à la fonction; ce n'est pas la fonction qui prend un visage, c'est un

homme qui se déshumanise, qui perd son visage. C'est ce qui se passe surtout dans les sociétés totalitaires. Je me suis souvent dit que ce qui était embêtant, déshumanisant, c'est le fait qu'un adjudant dorme avec son uniforme. Il est adjudant totalement, métaphysiquement. Sans doute est-ce parce que la «fonction» a pris tant d'importance qu'on parle tellement de sociologie actuellement. Il y a là une aliénation certaine. La fonction sociale ne doit pas absorber l'homme totalement, totalitairement. Jamais, nous le savons, l'homme n'a été autant aliéné, notamment dans les sociétés socialistes qui parlent de le désaliéner. Il l'était auparavant aussi, bien sûr, pas autant. Or, au village, l'homme n'était pas confondu avec sa fonction. C'était le père Durand qui faisait le curé, le père Untel qui faisait le garde champêtre, comme des acteurs jouant des rôles, alors que dans notre monde même un «gens de lettres» est «gens de lettres» presque jusque dans ses rêves; il a une cravate «gens de lettres», une femme «gens de lettres», des amis «gens de lettres», il est aboli par sa fonction, il n'est plus que sa fonction aliénante, il n'est plus. Il est bouffé par la machinerie sociale. La machinerie sociale, c'est la société devenue monstrueuse, ogresse.

(...)

C.B.: EST-CE QUE, DANS VOTRE ENFANCE, DANS VOTRE JEUNESSE, IL Y A EU DES GENS, PROFESSEURS OU AMIS, DES ÉVÉNEMENTS QUI VOUS ONT PROFONDEMENT INFLUENCÉ OU MARQUÉ ?

E.I.: Les événements et les professeurs sont le hasard, mais nous, nous faisons quelque chose de ce hasard, à notre manière. Ainsi j'ai été marqué par des professeurs de faculté en Roumanie. Souvent, j'ai été influencé par eux d'une façon très curieuse, par opposition: je ne pensais pas comme eux. (...) En tout cas, je ne les admettais pas. Mon attitude constante, enfin ma tendance, mon penchant était de m'opposer à eux.

Ainsi j'avais un professeur d'esthétique littéraire qui avait l'ambition de mesurer exactement la poésie. Nous savons tous que la critique semble impossible, que les critères varient, que les critères ne couvrent pas l'oeuvre, que, parlant d'une oeuvre littéraire, les critiques font, en réalité, de la psychologie ou de la sociologie ou de l'histoire ou de l'histoire littéraire, et ainsi de suite. C'est-à-dire, ils sont toujours à côté de l'oeuvre, dans le contexte; le texte ne les touche guère alors qu'il est la chose la plus importante; c'est le texte qu'il faut voir, c'est-à-dire l'unicité de l'oeuvre qui est un organisme vivant, création créaturée; non pas le contexte, c'est-à-dire la généralité, c'est-à-dire l'extérieur, l'impersonnel: ce n'est pas ce qui, dans cette oeuvre-ci, est comme dans d'autres oeuvres qui m'importe, ce qui importe, c'est ce qui

ne ressemble à nulle autre: c'est-à-dire ni la sociologie ni l'histoire, mais dans l'histoire, dans la société, son irréductibilité, cette histoire-ci, celle de l'oeuvre, pas une autre. Ce que voulait obtenir ce professeur, c'était un critère approprié et très précis. Il prétendait mesurer exactement, quantitativement, la qualité spécifique, la valeur de chaque oeuvre, entreprise qui était un peu la recherche de l'absolu, qui était un peu primaire aussi. Il disait qu'il y avait des oeuvres de virtuosité, de talent et de génie. Il voulait savoir dans quelle mesure il y avait de la virtuosité, du talent et du génie dans une oeuvre.

Il voulait peser cela. C'était une tentative très intéressante et maintenant, quand j'y pense, je trouve qu'on devrait la reprendre, justement parce que c'est une entreprise impossible. À l'époque, j'étais contre ce professeur tout simplement parce que j'avais tendance à m'opposer à quelqu'un. Lui défendait son système; moi, je lui jetais à la figure Croce, que je lisais à l'époque.

(...)

Quelque chose m'est resté de Croce: que la valeur et l'originalité se confondent c'est-à-dire que toute l'histoire de l'art est l'histoire de son expression. Chaque fois qu'il y a une expression nouvelle, il y a événement, quelque chose arrive, quelque chose de neuf. Ceci donc m'est resté: l'expression est fond et forme à la fois. Et l'oeuvre est comme l'enfant, né de ses parents, autre que ses parents, irremplaçable, c'est un individu, un être. Une oeuvre est unique, en d'autres termes une oeuvre est grande quand elle est originale, inattendue et, en même temps, l'aboutissement de l'histoire; à la fois ce qui l'a produite et à la fois quelque chose d'autre.

(...)

Ce n'est pas l'histoire qui compte, mais surtout comment c'est écrit, c'est-à-dire comment n'importe quelle histoire doit révéler une signification plus profonde. Aimer davantage comment une histoire est racontée plutôt que ce qu'elle raconte, c'est cela le signe de la vocation littéraire.

(...)

C.B.: POURQUOI, UN JOUR, L'AUTEUR DRAMATIQUE IONESCO A-T-IL EU BESOIN DE L'EXPRESSION ROMANESQUE ?

E.I.: Quand on écrit des pièces de théâtre, on écrit pour un tas de gens, pour un public. Quand on écrit un roman, du moins comme je l'ai fait, on l'écrit pour une seule personne, tout en espérant, évidemment, qu'il y aura beaucoup, beaucoup de «une seule personne». Chacun est solitaire, quand il écrit ou quand il lit.

(...)

C.B.: ON A DIT QUE VOS PERSONNAGES ÉTAIENT SOLITAIRES, COUPÉS DU MONDE, LA SOLITUDE ÉTANT LE COMPLÉMENT DE L'INCOMMUNICABILITÉ. EXISTE-T-IL POUR EUX UN DRAME DE LA SOLITUDE?

E.I.: Les gens ont un besoin profond de solitude. Ce dont souffre le monde moderne, c'est de l'absence de solitude. (...) La vraie solitude est moins isolement que recueillement. C'est dans la solitude que je suis vraiment et avec moi-même et avec les autres.

(...) Chacun a besoin d'un espace vital personnel. Toutes ces choses-là sont simples; si je les dis, c'est pour bien préciser que je n'ai jamais déploré la solitude. Au contraire, elle est indispensable, et mes personnages, justement, ce sont des gens qui ne savent pas être solitaires. Le recueillement, la méditation leur manque. En effet, c'est un manque, c'est un vide. Ainsi dans certaines de mes pièces, les personnages sont tout le temps ensemble et bavardent. Ils font du bruit, cela parce qu'ils ont oublié la signification, la valeur de la solitude. C'est pour cette raison qu'ils sont seuls, seuls d'une toute autre manière.

(...)

C.B.: ENTRE LE SCÉNARIO ÉCRIT DANS L'ENFANCE ET LE ROMAN, VOUS ÊTES DEVENUS AUTEUR DRAMATIQUE. EST-CE QU'AU THÉÂTRE, GRÂCE À LA MÉDIATION DES PERSONNAGES, ON NE PORTE PAS TOUJOURS UN MASQUE, MÊME SI ON PARLE DE SOI?

E.I.: Je m'aperçois de plus en plus - chaque jour davantage - que mon théâtre peut sembler être une série de confessions, que j'ai l'air d'avouer dans mes pièces des choses inavouables. Je reçois des thèses de doctorat, je reçois des livres sur moi non encore édités, je suis absolument effrayé. Ai-je dit des choses cachées? Avais-je espéré qu'on ne les comprendrait pas ou qu'on les mettrait sur le dos des personnages? Je m'aperçois aussi que j'ai dit certaines choses sans vouloir

les dire. Or, toutes ces choses, je n'en avais pas claire conscience, les autres les découvrent: c'est insensé. Pour être exact, il faut dire aussi que mes personnages ne sont pas toujours des «alter ego»; ils sont d'autres personnes, aussi, ils sont imaginés, aussi; ils sont aussi ma caricature, ce que j'ai eu peur de devenir, ce que j'aurais pu être et que je ne suis heureusement pas devenu; ou bien ils ne sont qu'une partie grossie de moi-même; ou encore, je le répète, ils sont d'autres, que je plains, dont je ris, que je déteste, que j'aime; ils sont aussi parfois ce que je voudrais être. C'est plus rare. Ils sont aussi les personnalités d'une angoisse. Des personnages de rêve, aussi, bien souvent.

(...)

C.B.: ON VOUS A SOUVENT COMPARÉ À FEYDEAU. A-T-IL EU OU NON UNE INFLUENCE SUR VOUS?

E.I.: Je suis beaucoup plus influencé par les poètes ou les romanciers que par les dramaturges. Cela a l'air de n'être pas vrai. Pourtant, c'est ce qu'il y a de plus vrai. On m'avait dit que j'étais influencé par Strindberg. Alors j'ai lu le théâtre de STRINDBERG et j'ai dit: «en effet, je suis influencé par Strindberg.» On m'avait dit que j'étais influencé par VITRAC.» Alors j'ai lu Vitrac et j'ai dit: «En effet, je suis influencé par Vitrac. On m'avait dit que j'étais influencé par FEYDEAU et LABICHE. Alors j'ai lu Feydeau et Labiche et j'ai dit: «En effet, je suis influencé par Feydeau et Labiche.» C'est ainsi que j'ai fait ma culture théâtrale. Pourtant, si j'ai été «influencé» par ces auteurs sans les avoir connus, cela veut dire tout simplement qu'un individu n'est pas seul. On croit à tort que, consciemment, délibérément, les gens décident de faire ou de ne pas faire certaines choses. En réalité, les préoccupations, les obsessions, les problèmes universels sont en nous et tous nous les retrouvons les uns après les autres. La grande erreur de la littérature comparée - du moins telle qu'elle était pratiquée il y a vingt ans - était de penser que les influences sont conscientes et même de penser que les influences existent. Or très souvent les influences n'existent pas. Les choses simplement sont là. Nous sommes plusieurs à réagir d'une même façon. Nous sommes à la fois libres et déterminés.

C.B.: SI LES SPECTATEURS N'AVAIENT PAS SOMMEIL, ON POURRAIT IMAGINER UN THÉÂTRE PERMANENT ?

E.I.: (...) On lève le rideau sur quelque chose qui a commencé depuis longtemps, on le ferme parce qu'on doit s'en aller, mais derrière le rideau, cela continue indéfiniment. La construction d'une pièce est artificielle avec un commencement et une fin. En réalité, il faudrait une construction beaucoup plus complexe permettant qu'il n'y ait pas de fin, ou pas de construction, pas de cette sorte de construction, une transposition des événements. Quelque chose devrait rester ouvert. C'est vrai pour l'existence. Pourquoi devrait-il en être autrement pour l'oeuvre artistique?

carnet de memoire à partir du texte ENTRE LA VIE ET LE RÊVE
ENTRETIENS D'EUGÈNE IONESCO AVEC CLAUDE BONNEFOY.

En 1933 l'écrivain DENIS DE ROUGEMONT se trouvait en Allemagne à Nuremberg au moment d'une manifestation nazie. Il nous raconte qu'il se trouvait au milieu d'une foule compacte attendant l'arrivée de Hitler. Les gens donnaient des signes d'impatience lorsqu'on vit apparaître, tout au bout d'une avenue et tout petits dans le lointain, le Führer et sa suite. De loin, le narrateur vit la foule qui était prise progressivement d'une sorte d'hystérie, acclamant frénétiquement l'homme sinistre. L'hystérie se répandait, avançait, avec Hitler, comme une marée. Le narrateur était d'abord étonné par ce délire. Mais lorsque le Führer arriva tout près et que les gens, à ses côtés, furent contaminés par l'hystérie générale, DENIS DE ROUGEMONT sentit, en lui-même, cette rage qui tentait de l'envahir, ce délire qui " l'électrisait ".

Il était tout prêt à succomber à cette magie, lorsque quelque chose monta des profondeurs de son être et résista à l'orage collectif. DENIS DE ROUGEMONT nous raconte qu'il se sentait mal à l'aise, affreusement seul, dans la foule, à la fois résistant et hésitant. Puis ses cheveux se hérissant, " littéralement " dit-il, sur sa tête, il comprit ce que voulait dire l'HORREUR SACRÉE. A ce moment-là, ce n'était pas sa pensée qui résistait, ce n'était pas des arguments qui lui venaient à l'esprit, mais c'était tout son être, toute " sa personnalité " qui se rebiffait. Là est peut-être le point de départ de Rhinocéros ;

Il est impossible, sans doute, lorsqu'on est assailli par des arguments, des doctrines, des slogans " intellectuels ", des propagandes de toutes sortes, de donner sur place une explication de ce refus. La pensée discursive viendra, mais vraisemblablement plus tard, pour appuyer ce refus, cette résistance naturelle, intérieure, cette réponse d'une âme.

Bérenger ne sait donc pas très bien, sur le moment, pourquoi il résiste à la rhinocérite et c'est la preuve que cette résistance est authentique et profonde. Bérenger est peut-être celui qui, comme DENIS DE ROUGEMONT, est allergique aux mouvements des foules et aux marches, militaires ou autres. 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 qui n'en sont pas moins des graves maladies collectives dont les idéologies ne sont que les alibis : si l'on s'aperçoit que l'histoire déraisonne, que les mensonges 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 principal 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 les formules clés, les slogans des dogmes divers cachant sous le masque de la froideur objective, les impulsions les plus irrationnelles et véhémentes. Rhinocéros aussi est une tentative de "démystification".

EUGÈNE IONESCO - Novembre 1960

EUGÈNE IONESCO (Slatina, Roumanie 1909 - Paris 1994)
Écrivain et auteur dramatique français, chef de file du "Théâtre de l'absurde". Il a inventé une nouvelle sorte de théâtre avec «la cantatrice chauve», pièce qui se joue sans interruption depuis 20 ans. Grand prix littéraire de Monaco en 1969, Ionesco a été élu à l'Académie française en 1970.
RHINOCÉROS a été créé le 22 janvier 1960 à l'Odéon/Théâtre de France par JEAN-LOUIS BARRAULT.

PARCOURS

De père roumain et de mère française, quoique né en Roumanie, c'est en France qu'il passe son enfance. Il vit des moments difficiles lorsque, séparé de sa mère, il est envoyé en pension, mais c'est néanmoins un séjour avec sa sœur en Mayenne, en 1921, qui lui laissera les plus forts souvenirs de bonheur. Alors âgé de dix ans, il lit des livres religieux et des biographies de maréchaux comme Turenne et Condé. Son rêve de devenir un grand homme rencontrant la fascination qu'il éprouve pour le guignol des jardins du Luxembourg, il écrit dès sa prime enfance une pièce de théâtre: PRO PATRIA. En 1928, il suit son père en Roumanie où il doit, lors des premiers temps de sa vie à Bucarest, faire face à une double expérience: celle de la métamorphose de son corps, et celle de l'apprentissage d'une langue étrangère. Il dira en effet qu'il s'est vu aussitôt devenir laid, et qu'on lui a présenté la langue roumaine comme la plus belle du monde. En 1930, à l'âge de vingt et un ans, il publie son premier article de critique littéraire dans la revue Zodiac. Sa collaboration à de nombreuses revues roumaines sera intense et constante jusqu'à ce qu'il se consacre à son œuvre dramatique. Professeur, il enseignera le français dans un lycée de Bucarest tout en s'initiant au futurisme et au surréalisme ainsi qu'à l'esthétique de BENEDETTO CROCE. Il est de nouveau en France en 1938. La guerre le renvoie en Roumanie, mais il n'a qu'un désir, revenir à Paris. Une fois installé en France, dès 1940, il travaille dans l'édition jusqu'à ce que, entre 1948 et 1949, il se lance, plus par jeu que par volonté de devenir auteur dramatique, dans l'écriture de LA CANTATRICE CHAUVÉ qui inaugure son œuvre. Pendant plus de vingt ans, il sera l'auteur à la fois le plus contesté et le plus joué du théâtre de l'absurde. À l'époque, seul le théâtre bourgeois triomphe.

DICTIONNAIRE ENCYCLOPÉDIQUE DU THÉÂTRE LAROUSSE-BORDAS 1999 -
MICHEL CORVIN -

RHINOCÉROS
MISE EN SCÈNE ÉRIC VIGNER

REPRÉSENTATIONS

samedi 11 novembre à 20h30
lundi 13 novembre à 20h30
mardi 14 novembre à 19h00
mercredi 15 novembre à 20h30
jeudi 16 novembre à 19h00
vendredi 17 novembre à 20h30
samedi 18 novembre à 20h30

RENCONTRE AVEC L'ÉQUIPE ARTISTIQUE

jeudi 16 novembre à l'issue de la représentation.

RÉSERVATIONS

du lundi au vendredi de 15h00 à 18h00.

contact: SOPHIE KENNY: 02-97-83-01-01

PROCHAIN SPECTACLE

COPI, UN PORTRAIT

mise en scène: MARTIAL DI FONZO BO

mardi 28 novembre à 19h00

mercredi 29 novembre à 20h30