

Il disparaît dans le camion.

BÉRENGER, *au même endroit* : Ça c'est trop fort !

LE DEUXIÈME AGENT, *aux autres militaires qui sont supposés être dans les camions ; peut-être devrait-on les voir sous forme de poupées ou peints sur des banquettes également peintes, dans les camions* : Vous embarrassez la circulation ! Vous nous embêtez avec vos camions !

BÉRENGER, *à part, au même endroit* : Je considère qu'un pays est perdu, dans lequel la police a le pas... et la main sur l'armée.

Page 526.

a. (*Il se retourne.*) Ils sont déjà loin leurs camions... Dépêchons-nous. *orig.* ++ b. (*en silence.*) Je frissonne. C'est le vent, le froid, la cause. On dirait *orig.* ++ c. prononcer. Enfin, je cours des dangers peut-être, pour elle... et pour Dany, aussi. Des dangers ? L'administration me défendra. Chère *orig.*

Page 527.

a. ce n'est pas Édouard ! Une fois qu'il sera arrêté, ligoté, mis hors d'état de nuire, le printemps reviendra pour toujours, toutes les cités seront radieuses... Je serai récompensé. Ce n'est pas cela que je cherche. Avoir fait mon devoir suffit. Pourvu *orig.* ++ b. *précaution* : On ne peut plus voir s'il vient ou non. Peut-être est-il tout près. Allons. (*Reprenant sa route avec beaucoup de précaution.*) Ça *orig.* ++ c. (*Il reprend sa marche.*) Il n'y a personne, voyons... Et là, qui est-ce ? là, derrière cet arbre ! (*Il se précipite derrière un arbre dépouillé qui a pu apparaître dans le décor en mouvement.*) Mais non, personne... (*Une feuille d'un vieux journal tombe de l'arbre.*) Aah... J'ai peur d'un journal maintenant. Je suis bête ! (*Il éclate de rire ; L'Écho répète : « e... suis... bête... », ainsi que l'éclat de rire déformé.*) Il faut que j'avance. *orig.* ++ d. *La fin du paragraphe se présentait ainsi dans orig.* : trop tard. Ce n'est pas ma faute, c'est la faute de... c'est la faute de... de la circulation, l'embouteillage m'a retardé... Et surtout la faute d'Édouard... il oublie tout, il oublie tout celui-là... L'assassin va tuer peut-être cette nuit... (*Sursaut.*) Je dois absolument empêcher cela. Je dois y aller. J'y vais. (*Encore deux ou trois pas en direction de la Préfecture supprimée.*) Dans le fond, cela revient au même, puisqu'il est trop tard. Quelques victimes de plus, ce n'est pas grand-chose, au point où nous en sommes !... Nous irons demain, nous irons demain Édouard et moi, c'est bien plus simple, ce soir les bureaux seront fermés, ils le sont peut-être déjà... À quoi cela servirait de... (*Il crie vers la droite, en coulisse.*) Édouard ! Édouard ! !

Page 533.

a. *Dans la version originale du monologue de Bérenger, le Tueur ricanait et haussait les épaules. Les ricanements, jugés trop nombreux dans ce long monologue ont été ramenés à un nombre plus raisonnable.*
++ b. que des soucis... Peut-être ne devez-vous pas le faire. Je ne sais plus du tout, moi, je ne sais plus du tout. Peut-être vous êtes dans l'erreur, peut-être l'erreur n'existe pas, peut-être c'est nous qui sommes dans l'erreur de vouloir exister... Expliquez-vous. Qu'en pensez-vous ? je ne sais, je ne sais. (*Ricanement du Tueur.*) L'existence est, selon certains une aberration. (*Ricanement du Tueur.*) Les motifs que vous invoquez ne font-ils peut-être que masquer les raisons réelles que vous cachez à vous-même inconsciemment. (*Ricanement orig.*)

RHINOCÉROS

NOTICE

Historique de la pièce.

À la demande de Geneviève Serreau, secrétaire de rédaction des *Lettres nouvelles* et épouse du metteur en scène Jean-Marie Serreau, Ionesco rédigea *Rhinocéros*. Ce récit, dédié à André Frédérique, fut publié en 1957¹, puis repris dans *Les Cahiers Renaud-Barrault*² et dans *L'Avant-Scène*³, avant d'être inséré dans le recueil intitulé *La Photo du colonel*⁴.

Comme pour « Oriflamme », « La Photo du colonel » et « Une victime du devoir », Ionesco transposa son texte pour la scène. Dès le 28 novembre 1958, il donna, au Vieux-Colombier, une lecture de l'acte III. Humoriste, un tantinet provocant, il remarquait à cette occasion : « Une pièce est faite pour être jouée, non pour être lue ; si j'étais vous, je ne serais pas venu⁵. »

Le 20 août 1959, la B.B.C. diffusa *Rhinocéros* dans la traduction de Derek Prouse. Toutefois, la première mondiale

1. *Les Lettres nouvelles*, n° 52, septembre 1957.

2. Dans le numéro 29, intitulé « Eugène Ionesco et son œuvre ».

3. *L'Avant-Scène*, n° 215, mars 1960. Le récit est illustré de sept photos. L'une d'entre elles représente Ionesco posant devant un rhinocéros, les six autres illustrent différents moments de la pièce montée et jouée par Barrault.

4. Gallimard, 1962.

5. Claude Abastado, *Rhinocéros*, Bordas, 1985, p. 42.

eut lieu en allemand au Schauspielhaus de Düsseldorf le 6 novembre. Le maître d'œuvre, Karl-Heinz Stroux, avait confié le rôle principal à Karl Maria Schley.

En France, la création fut assurée par Jean-Louis Barrault le 22 janvier 1960, à l'Odéon-Théâtre de France. Très satisfait de ce succès, le dramaturge confiait à Paul-Louis Mignon : « Mon souvenir le plus marquant est celui des *Misérables* à l'Odéon. Une scène qui s'achevait par une exclamation de Jean Valjean : " Je suis un misérable ! " De ce jour, l'Odéon m'a paru le seul vrai théâtre, celui où je voudrais être joué¹. »

Trois mois après sa création², la pièce fut montée au Royal Court Theatre par l'Américain Orson Welles qui avait confié le rôle principal à Laurence Olivier. Cette revanche, outre-Manche, où le célèbre critique de l'*Observer*, Kenneth Tynan, avait brocardé l'auteur des *Chaises*, est symptomatique d'un phénomène général. En effet, *Rhinocéros* constitue l'un des plus grands succès de l'après-guerre, au même titre qu'*En attendant Godot* de Samuel Beckett³ ou *La Souricière* d'Agatha Christie⁴. La consécration d'Ionesco, comme celle de Genet, de Beckett et de Brecht qui, eux aussi, s'imposèrent dans les années 50, possède donc une dimension internationale. Elle reflète un courant de pensée ou une sensibilité qui transcende les particularismes nationaux.

De l'ébauche à l'œuvre dramatique.

Agence comme une « tétralogie », la nouvelle repose sur l'alternance du mode narratif et de saynètes dialoguées. La première partie présente successivement le protagoniste, une passante dont un rhinocéros écrase le chat, et un logicien loufoque.

1. *L'Avant-Scène*, n° 373. En témoignage de reconnaissance, Ionesco dédia la pièce à Barrault et à deux autres personnalités dont il dit : « Geneviève Serreau, romancière, auteur dramatique, secrétaire de direction des *Lettres nouvelles*, m'avait demandé à plusieurs reprises d'écrire une nouvelle et m'a fortement encouragé à le faire. La nouvelle s'appelait " Rhinocéros ", que suit très fidèlement la pièce. Le docteur Fraenkel, ami d'André Breton, de Philippe Soupault et d'autres surréalistes, est le médecin qui m'a soigné, souffrant à cette époque, et qui m'a mis en état de composer la nouvelle " Rhinocéros ". » (Cité par R. Ellison, S. Goding et Albert Raffanel dans leur édition scolaire de *Rhinocéros*, New York, Holt, Rhinehart et Winston, 1976, p. 28.) Sur J.-L. Barrault, voir n. 2, p. 666.

2. Au mois de mai 1960.

3. La pièce fut publiée en 1952 par les Éditions de Minuit et jouée à partir de janvier 1953, au théâtre de Babylone dans la mise en scène de Roger Blin. La distribution était la suivante : Pierre Latour (Estragon), Lucien Raimbourg (Vladimir), Jean Martin (Lucky), Roger Blin (Pozzo), Serge Leconte (le jeune garçon).

4. *The Mousetrap*, qui date de 1952, fut représentée à Londres, à l'Ambassadors Theatre, pendant vingt et un ans. Agatha Christie (1890-1976) est, on le sait, l'auteur de nombreux romans policiers à succès.

La seconde partie met en scène le chef de bureau, ses subordonnés (Daisy, Dudard et Botard) puis Mme Bœuf.

La troisième évoque la visite du narrateur à son ami Jean, malade, qui le reçoit de façon ahurissante. Possédé par « une fureur aveugle » il fonce sur son visiteur et s'écrie : « Je te piétinerai ! Je te piétinerai ! » Le protagoniste s'enfuit précipitamment mais, déjà, la rue grouille de périssodactyles.

Mal remis de ses émotions, le narrateur reçoit Daisy qui lui fait une révélation : le chef Botard et le Logicien ont tous deux succombé à la rhinocérite. Après un bref duo d'amour interrompu par la sonnerie du téléphone², le couple écoute la radio : on ne diffuse que des barrissements. Le protagoniste s'exclame alors : « Ils sont tous devenus fous. Le monde est malade³. »

Tremblante mais fascinée, Daisy a « un peu honte de [...] l'amour, cette chose morbide » qui « ne peut se comparer avec l'énergie extraordinaire que dégagent ces êtres⁴ ». La nuit tombée, sans mot dire, elle abandonne son amant. Resté seul, celui-ci achève son récit en des termes qui reflètent un sentiment de culpabilité mêlé à l'impossibilité de renoncer à ses convictions : « Je me sentais un monstre. Hélas, jamais je ne deviendrai un rhinocéros [...]. J'avais honte. Et pourtant, je ne pouvais pas, non, je ne pouvais pas⁵. »

Un réseau d'analogies unit la nouvelle et la pièce par le biais de l'agencement, des thèmes, des noms⁶, de l'atmosphère insolite, et des dialogues repris à la lettre. Aucun doute n'est permis, le conte a donc servi d'ébauche.

Certes, les exigences propres à chaque genre engendrent des différences. C'est ainsi que des personnages mineurs et le long entretien de Bérenger avec Dudard n'existent que dans l'œuvre dramatique. Mais c'est surtout le monologue final, porteur d'un message, qui s'écarte de l'original. Alors que le protagoniste de la nouvelle veut « convaincre » les rhinocéros⁷, Bérenger, plus réaliste et plus incisif, saisit sa carabine et, dans un sursaut s'exclame : « Je ne capitule pas⁸ ! »

1. *La Photo du colonel*, p. 118.

2. Mais à l'autre bout du fil on n'entend que des « barrissements sauvages » (*La Photo du colonel*, p. 124).

3. *Ibid.*

4. *La Photo du colonel*, p. 125-126.

5. *Ibid.*, p. 128.

6. Cependant, dans le récit, le protagoniste ne porte pas de nom.

7. En ce sens, dans la nouvelle, le protagoniste ressemble encore à celui de la pièce précédente. En effet, dans *Tueur sans gages*, lors du dénouement, Bérenger (celui-ci, notons-le, porte le même nom que le héros de *Rhinocéros*) tente par tous les moyens dont il dispose de comprendre et de convaincre le Tueur. Toutefois, au terme de son long soliloque, force lui est de constater la vanité de ses efforts : « Mon Dieu, on ne peut rien faire ! » (p. 535).

8. P. 638. Deux autres différences méritent d'être relevées : dans la nouvelle, Jean ne renie pas explicitement l'amitié ; d'autre part, les idiosyn-

Enfin et surtout, les deux éléments essentiels au spectacle font défaut : d'une part, l'accélération du mouvement dramatique — qui contribuera à créer l'impression d'encerclement — et, d'autre part, la dimension comique — elle émane de l'absurdité des raisonnements du logicien et des contradictions entre la morale que Jean affiche et la conduite opposée qu'il adopte. Si Ionesco prend soin de souligner le comique à l'acte I, c'est certes dans le dessein de divertir, mais aussi de placer le spectateur dans un état de réceptivité qui, par contraste, rendra angoissante l'évolution vers le tragique. Évolution d'autant plus angoissante que l'accélération du tempo intensifie l'émotion. On éprouve alors le sentiment d'un encerclement progressif qui nous achemine vers la catastrophe.

Genèse de la pièce¹.

La nouvelle et, par conséquent, la version théâtrale qui en découle, portent la trace d'une expérience vécue. Soigneusement distanciée par l'humour et un souci littéraire et dramaturgique, celle-ci reflète les remous politiques et sociaux auxquels Ionesco fut confronté dans les années 30, alors que la Roumanie, l'Allemagne, l'Italie et l'Espagne tournaient leurs regards vers le fascisme :

« [...] le propos de la pièce a bien été de décrire le processus de nazification d'un pays ainsi que le désarroi de celui qui, naturellement allergique à la contagion, assiste à la métamorphose mentale de sa collectivité [...]. Le nazisme a été, en grande partie, entre les deux guerres, une invention des intellectuels, idéologues et demi-intellectuels à la page qui l'ont propagé. Ils étaient des rhinocéros. Ils ont, plus que la foule, une mentalité de foule. Ils ne pensent pas, ils récitent des slogans " intellectuels " ».

Dans *Présent passé. Passé présent*, Ionesco consacre nombre de pages aux conflits qui l'opposèrent à ses anciens amis devenus fascistes ou gardes de Fer. Témoin du raz-de-marée

crasies de Botard (sa jalousie, sa mauvaise foi et ses discours truffés de clichés) ne sont pas encore manifestes.

1. C'est en raison d'une erreur que le titre de la pièce comporte parfois l'article défini. Nous renvoyons au dialogue suivant : « Abastado : Dans certaines éditions, la pièce est intitulée *Le Rhinocéros* ; dans l'édition du théâtre complet, le titre est *Rhinocéros*. Que faut-il dire (ou écrire) ? Le mot " Rhinocéros " est-il au singulier ou au pluriel ? Ionesco : *Rhinocéros* est peut-être au singulier, peut-être au pluriel. Je joue sur l'équivoque orthographique. Finalement, à mon avis, ce serait plutôt singulier : il s'agirait de la totalité rhinocérique. On dit *Rhinocéros* et non *Le Rhinocéros*. Dans la collection du Manteau d'Arlequin, le correcteur a cru bien faire en mettant l'article » (Claude Abastado, *Rhinocéros*, Bordas, 1985, p. 48).

2. *Notes et contre-notes*, Gallimard, 1986, p. 286-287. Ionesco réplique ici au critique Pierre Marcabru.

auquel succombent son entourage et son père, il sent peser sur lui la menace et l'isolement :

« Retourner en France, c'est mon seul but, désespéré [...]. Affreux exil. Seul, seul je suis, entouré de ces gens qui sont pour moi durs comme pierre, aussi dangereux que les serpents, aussi implacables que les tigres. Comment peut-on communiquer avec un tigre, avec un cobra, comment convaincre un loup ou un rhinocéros de vous comprendre, de vous épargner, quelle langue leur parler ? Comment leur faire admettre mes valeurs, le monde intérieur que je porte ? En fait, étant comme le dernier homme dans cette île monstrueuse, je ne représente plus rien, sauf une anomalie, un monstre¹. »

Son refus, voire son horreur du fascisme ne se fonde pas sur une idéologie. La réaction est instinctive. Le cœur a ses raisons que la raison fasciste ne peut comprendre. Devenus impossibles, l'amitié, la compréhension et le dialogue cèdent le pas à la déréliction et à la peur. Il faut fuir la Roumanie, possibilité qui s'offre en 1938.

Rhinocéros doit également son existence à une expérience vécue par Denis de Rougemont. Cet auteur qu'Eugène Ionesco tient en haute estime, assistait en 1936 à une manifestation nazie à Nuremberg. 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 près de succomber à cette magie, lorsque quelque chose monta des profondeurs de son être et résista à l'orage collectif [...] 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. À 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*² [...] ».

Ainsi, un témoignage renforce l'expérience que le dramaturge connut en Roumanie, et lui confère une généralité

1. *Présent passé. Passé présent*, Gallimard, coll. « Idées », 1968, p. 168-169. Ionesco quitta la Roumanie en 1938, revint à Bucarest en 1940 et en repartit en 1942.

2. *Notes et contre-notes*, p. 277-278.

accrue. Il fournit en outre deux éléments fondamentaux : d'une part, l'image du « délire », de « l'hystérie » qui, telle une « marée » se répand « progressivement » ; d'autre part, le dénouement, la victoire de l'individualisme et du bon sens sur l'instinct grégaire. Victoire certes, mais qui se solde par un sentiment d'exil : « Je suis seul et ils sont ensemble¹. »

Si les sources révèlent l'image du « rhinocéros », elles n'indiquent pas la manière dont celle-ci s'est imposée à Ionesco. Un entretien accordé au *Figaro littéraire* nous éclaire sur ce point : « J'ai fait, il y a longtemps déjà, l'expérience du fanatisme... C'était terrible... le fanatisme défigure les gens... les déshumanise. J'avais l'impression physique que j'avais affaire à des êtres qui n'étaient plus des humains, qu'il n'était plus possible de s'entendre avec eux... J'ai eu l'idée de peindre sous les traits d'un animal ces hommes déçus dans l'animalité, ces bonnes fois abusées, ces mauvaises fois qui abusent². »

Désireux de proposer un mythe moderne présentant l'animalité comme symbole du fanatisme, Ionesco compulse son dictionnaire et fait un choix dont il rend compte avec humour : « Le taureau ? Non : trop noble. L'hippopotame ? Non : trop mou. Le buffle ? Non : les buffles sont américains, pas d'allusions politiques... Le rhinocéros ! Enfin, je voyais mon rêve se matérialiser, se concrétiser, devenir réalité, masse. Le rhinocéros ! Mon rêve³ ! »

Le symbole est donc choisi et l'idée de la contagion retenue. Restait la métamorphose. C'est ici qu'Ionesco s'inspire d'un texte de Kafka — auteur qu'il lisait beaucoup à l'époque — ayant précisément pour titre *La Métamorphose*. Qu'en retient-il ? Le récit de Kafka s'ouvre sur ces lignes :

« Un matin, au sortir d'un rêve agité, Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une véritable vermine. Il était couché sur le dos, un dos dur comme une cuirasse, et, en levant un peu la tête, il s'aperçut qu'il avait un ventre brun en forme de voûte, divisé par des nervures arquées. La couverture, à peine retenue par le sommet de cet édifice, était près de tomber complètement, et les pattes de Grégoire, pitoyablement minces pour son gros corps, papillotaient devant ses yeux.

« Que m'est-il arrivé ? » pensa-t-il. Ce n'était pourtant pas un rêve⁴ [...] ».

1. Tels sont les termes sur lesquels s'achève chez Denis de Rougemont le passage intitulé « Une cérémonie sacrée » (*Journal d'une époque: 1926-1946*, Gallimard, 1968, p. 319-320).

2. *Le Figaro littéraire*, 23 janvier 1960, p. 9. Dans la tradition de la mythologie grecque avec son Minotaure et ses cyclopes, le rhinocéros représente ici l'archétype de l'instinct, de la force brutale, l'ensemble des forces passionnelles et instinctuelles qui habitent l'individu.

3. *Ibid.*, p. 9.

4. *La Métamorphose*, trad. A. Vialatte, Gallimard, Livre de poche, 1955, p. 7.

L'analogie majeure entre le texte de Kafka et *Rhinocéros* réside dans le caractère *inexplicable* et insolite de la métamorphose. Comme dans certains mythes, on constate une régression de l'humain à l'animalité, un retour tératologique de la culture à la nature. Il y a donc inversion du processus de civilisation qui, lui, se fonde sur la maîtrise des instincts destructeurs et sur la mise à profit de la rationalité et de la sociabilité.

Au caractère irrationnel de la métamorphose s'ajoutent d'autres éléments : Grégoire a la démarche altérée, « un dos dur comme une cuirasse », une voix à laquelle se mêle « un pialement douloureux, impossible à réprimer, qui semblait sortir du tréfonds de son être ». Découvrant la monstruosité de son fils, la mère pousse un cri et s'évanouit. Grégoire reste alors cloîtré dans sa chambre, coupé du monde. Sa sœur, à laquelle il est très attaché, l'a, elle aussi, abandonné. Il désespère de « trouver aucun moyen de restaurer la paix et l'ordre dans cette société despotique¹ » dont il est exilé.

Dans *Rhinocéros*, au tableau 11 de l'acte II, Jean, alité comme Grégoire, a la voix rauque, « de plus en plus rauque », et sa peau « verdit » puis « durcit² ». Autre élément digne d'intérêt : au tableau précédent, Mme Bœuf, observant l'animal qui tourne en rond, « pousse brusquement un cri terrible », s'exclame : « C'est mon mari ! » et s'évanouit³. Enfin, dernière analogie, c'est la femme aimée, Daisy, qui abandonne Bérenger. Aussi celui-ci a-t-il, comme Grégoire, profondément conscience de sa déréliction et de l'absence de communication entre les êtres. Ici Ionesco rencontre donc Kafka.

Il lui arrive aussi d'aller à contre-courant. Si, d'entrée de jeu, le héros de Kafka se découvre métamorphosé en vermine géante, dans *Rhinocéros* seuls les comparses subissent une transformation qui, notons-le, est progressive. Tout au long du récit, Grégoire lutte pour communiquer avec les autres, pour rester membre de la société, alors que Bérenger lutte pour préserver son humanité en s'opposant à la société.

Si Grégoire a conscience de sa déshumanisation, ce sentiment n'effleure jamais les « rhinocéros ». L'animalité du héros de Kafka — vermine géante et gluante — inspire la répulsion à ceux qui l'entourent, alors que la « rhinocérite » séduit. Aussi les barrissements sont-ils « musicalisés⁴ ». De même, en rejoignant les monstres, Daisy s'exclame, émue : « Ils sont beaux [...]. Ce sont des dieux⁵. »

1. *La Métamorphose*, voir respectivement les pages 7, 11, 14 et 55.

2. P. 595-602.

3. P. 584.

4. Déjà dans *Le Nouveau Locataire*, les éléments extérieurs, d'abord désagréables, subissaient une métamorphose : « les bruits du dehors, déjà transformés, [étaient] devenus musique » (p. 362).

5. P. 636.

Ajoutons, pour achever le parallèle, que le récit de Kafka baigne dans une atmosphère d'angoisse, de souffrance et de culpabilité, alors que *Rhinocéros*, œuvre polytonale, s'en distingue par ses éléments dramaturgiques — éléments sur lesquels se greffent la fantaisie¹, la caricature, la satire et l'engagement contre l'idéologie devenue idolâtrique.

En résumé, *Rhinocéros* s'inspire à la fois de Kafka, de Denis de Rougemont et de l'expérience roumaine du fascisme. L'œuvre est en outre la réponse d'Eugène Ionesco aux critiques français et anglais qui le taxaient de nihilisme. Alors que *Le Nouveau Locataire* et *Tueur sans gages* s'achevaient sur une note pessimiste, le monologue final de Bérenger se clôt de façon positive : « Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout ! Je ne capitule pas ! »

Accueil réservé à la pièce.

À Düsseldorf, *Rhinocéros* reçut un accueil triomphal. Alain Clément, qui avait assisté à la première, constata que des applaudissements frénétiques interrompirent à plusieurs reprises la représentation. Une fois le rideau tombé, auteur, acteurs et metteur en scène furent rappelés pendant une demi-heure². Aussi Poirot-Delpech pouvait-il affirmer dans *Le Monde* : « La dernière œuvre d'Eugène Ionesco était faite pour être jouée en allemand, en Allemagne, et dans le ton [d'un drame] où l'a montée le Schauspielhaus³. »

En France, le public qui se souvenait, lui aussi, et du fascisme et du stalinisme, lui réserva un accueil chaleureux. Chaque soir, la salle était comble, d'autant que la distribution était impressionnante. Elle comptait Jean-Louis Barrault, Marie-Hélène Dasté, Jean Martin, Jean Parédès et Simone Valère⁴, comédiens talentueux dont la drôlerie et la virtuosité n'étaient plus à démontrer.

La critique fut dans l'ensemble favorable. Nous donnons ici quelques réactions; Jacques Lemarchand, fervent défenseur d'Ionesco depuis la première heure, écrivait : « *Rhinocéros* dit les choses si limpide — encore que ce soit sous forme de l'allégorie — qu'il faudrait vraiment s'avouer

1. Tel un illusionniste, Jean sort de sa poche une cravate, une glace et un peigne. Remarquons en outre, que les noms des personnages prêtent à sourire : M. et Mme Bœuf, M. Papillon, Botard, Dudard.

2. Acte III, p. 638. Une telle remarque, un tel dénouement, apparente Ionesco à un auteur comme Camus dont le décès survint alors que Barrault répétait *Rhinocéros*.

3. *Le Monde*, 6 novembre 1959.

4. *Ibid.*, 2 avril 1960, p. 12.

5. Les décors étaient de Jacques Noël, la musique de Michèle Philippot, et la mise en scène de Jean-Louis Barrault. La pièce fut représentée à la télévision cinq ans plus tard, le 27 avril 1965, par le réalisateur Roger Iglésis.

bien benêt pour ne pas les entendre. Et il me paraît, les ayant entendues, qu'elles ne peuvent qu'intéresser la sensibilité¹. »

De son côté, Jean Vigneron remarquait : « Cette fois, plus d'erreur possible, Ionesco écrit en français ! Et son *Rhinocéros* est une œuvre tout à fait claire, d'un symbolisme limpide, d'autant plus forte qu'elle est plus accessible et d'une portée d'autant plus grande que tous peuvent en saisir la signification². »

Plus circonspect, Alfred Simon constatait : « Ionesco a beaucoup d'humour et autant de bonne volonté. Contrairement aux apparences, il n'a jamais cherché à déplaire. Au contraire. Et pour remercier ces messieurs-dames (le beau monde officiel d'un théâtre de pourpre et d'or) de l'avoir arraché aux théâtres-caves, il fait semblant de se prendre au sérieux, de les prendre au sérieux; il fait dans l'humanisme intégral, dans les bons sentiments et les grandes idées³. »

Quant à Poirot-Delpech, il regrettait l'auteur d'avant-garde qui avait découvert « l'insolite de la banalité » mais qui, aujourd'hui, se cantonnait dans la « banalité de l'insolite » et dans un symbolisme didactique qu'il avait précédemment condamné. Ce faisant, ajoutait-il, Ionesco « rejoint en quelque sorte l'académisme des "rhinocéros" du théâtre⁴. »

Ceci étant, un événement remarquable permit de comparer les interprétations que deux cultures et deux metteurs en scène donnaient de *Rhinocéros*. En effet, le 1^{er} avril, deux représentations eurent lieu à Paris, la française à l'Odéon, l'allemande au théâtre des Nations, par le Schauspielhaus.

À l'étranger, et particulièrement à Londres, à Zurich et à New York, *Rhinocéros* obtint la faveur du public. Toutefois, l'influent critique du *New York Herald Tribune*, Walter Kerr, émit quelques réserves. Américain pragmatique, il eût souhaité que le dramaturge proposât une solution positive, viable, qu'il ne se contentât pas de dénoncer le mal. Agacé, Ionesco lui répondit vertement :

« Il me paraît ridicule de demander à un auteur de pièces de théâtre, une bible; la voie du salut; il est ridicule de penser pour tout un monde et de donner à tout ce monde une philosophie automatique; l'auteur dramatique pose des problèmes⁵. »

À chacun de trouver sa solution, seul, en dehors des systèmes. Et Ionesco d'ajouter :

« Je me méfie des intellectuels qui, depuis une trentaine

1. *Le Figaro littéraire*, 30 janvier 1960.

2. *La Croix*, février 1960.

3. *Esprit*, n° 283, avril 1960, p. 119.

4. *Le Monde*, 23 janvier 1960.

5. « À propos de *Rhinocéros* aux États-Unis », dans *Notes et contre-notes*, p. 292. Article originellement publié dans *Arts* en 1961.

d'années, ne font que propager les rhinocéros et [...] soutenir philosophiquement les hystéries collectives dont les peuples deviennent périodiquement la proie¹. »

Ionesco et les interprétations de sa pièce.

Œuvre « postmoderne² », *Rhinocéros* sort des cadres établis par la tradition et enjambe la barrière qui sépare les genres. Le tragique et le comique s'interpénètrent selon des modalités variables :

« Les Allemands, précise Ionesco, en avaient fait une tragédie, Jean-Louis Barrault une farce terrible et une fable fantastique. Les deux interprétations sont valables, elles constituent les deux mises en scène-types de la pièce³. »

Mais il ajoute après avoir lu des critiques américaines : « [...] tout le monde s'accordait à dire que la pièce était drôle. Or elle n'est pas drôle; bien qu'elle soit une farce, elle est surtout une tragédie⁴. »

Il dénonce à la fois le désir de susciter le rire à tout prix et un double contresens :

« J'ai cru comprendre qu'on avait fait d'un personnage dur, féroce, angoissant, un personnage comique, un faible rhinocéros : Jean, l'ami de Bérenger. Il m'a semblé également que la mise en scène avait fait d'un personnage indécis, héros malgré lui, allergique à l'épidémie rhinocérique, de Bérenger, une sorte d'intellectuel lucide, dur, une sorte d'insoumis ou de révolutionnaire sachant bien ce qu'il faisait (le sachant, peut-être, mais ne voulant pas nous expliquer les raisons de son attitude⁵). »

Ionesco refuse donc toute approche réductrice. Il admet cependant plusieurs interprétations : *Rhinocéros* est soit un « drame touchant et douloureux », soit une « tragédie nue, sans concessions, à peine teintée d'une ironie mortelle », soit encore « une pièce grave⁶ ». Ces propos reflètent les tonalités selon lesquelles l'œuvre fut jouée en Italie, en Allemagne et en Pologne.

En France, Barrault « rythmait le défilé des rhinocéros par des chants de marche et de parade de la Wehrmacht⁷ »,

1. *Notes et contre-notes*, p. 291.

2. Le postmodernisme fait appel à des critères tels que la discontinuité, l'hétérogénéité, la fragmentation, la multiplicité des solutions, le caractère indécidable des phénomènes, la polysémie et le paradoxe. Voir également Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Éd. de Minuit, 1979.

3. *Notes et contre-notes*, p. 288 ; « Note sur *Rhinocéros* », originellement publiée dans *Arts*, janvier 1961.

4. « À propos de *Rhinocéros* aux États-Unis », *Notes et contre-notes*, p. 289.

5. *Ibid.*, p. 288.

6. *Ibid.*, p. 290.

7. Claude Abastado, *Eugène Ionesco*, p. 151. Faisant état de la venue du Führer à Nuremberg, Denis de Rougemont signale que le public chanta le *Horst Wessel Lied* (voir *Journal d'une époque: 1926-1946*, p. 320).

soulignant ainsi le référent historique. Certes, la signification de *Rhinocéros* ne se limite pas au nazisme; elle englobe tous les totalitarismes contemporains, qu'ils soient « de droite » ou « de gauche », européens ou sud-américains, comme le suggère Ionesco :

« *Rhinocéros* est sans doute 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 de graves maladies collectives dont les idéologies ne sont que les alibis¹ [...]. »

Les rhinocéros sont la représentation caricaturale des « intellectuels idéologues ». Obéissant à l'instinct du troupeau, dévoué à leur chef, ils mettent leur raison égarée au service de leurs pulsions.

Logique de l'élan créateur.

La nouvelle, comme le journal intime ou le roman à la première personne, s'organise autour du protagoniste. C'est son regard qui perçoit et juge, même si les comparses incarnent des points de vue différents ou divergents. Appliquée à la pièce, une telle technique confère unité et cohérence, et permet au dramaturge d'exploiter ses souvenirs. L'apathie et le goût de l'alcool manifestés par Bérenger ne ressemblent-ils aux siens²? De même, au tableau 1 de l'acte II, « le bureau d'une administration [...], une grande maison de publications juridiques par exemple³ » évoque la maison Durieu éditeur de *Juris classeur* et de *La Semaine juridique* où Ionesco a exercé le métier de correcteur d'épreuves.

L'évolution du protagoniste est fonction des événements. D'abord « spectateur » désabusé, Bérenger se trouve confronté à des situations de plus en plus graves qui se multiplient à un rythme croissant. Va-t-il succomber ou se protéger? Menacé dans sa liberté et son intégrité physique, il sort de sa léthargie et de son mal existentiel. La méta-physique cède le pas au physique, à l'instinct de conservation.

Parallèlement à l'évolution du protagoniste, la métamorphose des habitants d'une ville de province, leur mutation psycho-somatique, s'explique par la fascination qu'exerce le mal : la contagion idéologique repose sur la séduction⁴.

1. *Notes et contre-notes*, p. 278.

2. « J'ai toujours eu une mauvaise cénesthésie : mal à l'aise dans ma peau. D'où la nécessité des euphorisants ou de la boisson... » (*Journal en miettes*, p. 48).

3. Acte II, p. 572.

4. Il se peut que le dramaturge se soit inspiré de la peinture que Camus fait de la peste, elle-même inspirée par l'ouvrage de Daniel Defoe, *Journal de l'année de la peste* (1722).

L'atmosphère qui accompagne les événements glisse du comique au tragi-comique, de la loufoquerie à la folie, du rire initial à l'angoisse finale face à la tyrannie et à la perspective de l'anéantissement.

À son tour, la thématique participe à l'élan créateur. Le mal existentiel et son symptôme, la léthargie dépressive, apparaissent en contrepoint, accompagnés par la première incarnation de la rhinocérite : le logicien — caricature de la déraison — préfigure dans le registre absurde celle, tout idéologique, de Botard et de Jean¹. Détachée du « réel », non tempérée par le bon sens, la logique mène droit au tématologique.

Un second réseau de thèmes révèle la fragilité et l'inadéquation de l'attitude incarnée par Dudard. Excessive, loin d'un pragmatisme et d'un empirisme de bon aloi, sa tolérance intellectuelle se solde par un échec. Certes il convient, comme le préconisait Socrate, de comprendre autrui, mais sans outrepasser certaines limites, car tolérer l'intolérable aboutit à la suppression de la liberté collective. Faux et caricatural, l'humanisme de Dudard doit être dénoncé. Aussi Bérenger et le spectateur sont-ils amenés à le rejeter, comme dans *Les Mouches* Oreste avait rejeté les leçons naïves du Pédagogue². Semblable à Oreste, Bérenger se voit condamné à la solitude de celui qui refuse les conformismes sociaux et idéologiques.

À l'évidence, la logique créatrice et la thématique qui la sous-tend s'inscrivent dans le contexte général de l'écriture. Ici, la connaissance des « sources », et les témoignages de l'auteur permettent de mieux cerner le processus de la création. Ionesco se « raconte » et se transpose. Il fait vivre ses phantasmes et revivre son passé, ses expériences et ses angoisses. Son alter ego réalise ce que lui n'a pu réaliser. Alors qu'Eugène Ionesco a dû fuir l'ennemi, dans la fiction dramatique, Bérenger saisit son arme, reproduisant à sa

1. Ce casuiste ressemble étrangement aux quatre logiciens panglossiens que, *candidement*, le jeune auteur mettait en scène dans *Non* (1934).

2. Le Pédagogue imaginé par Sartre a voulu enseigner à Oreste la liberté, une liberté qui refuse toute entrave, tout engagement et toute responsabilité. Aussi est-ce avec quelque fierté qu'il constate à l'intention de son interlocuteur : « À présent vous voilà jeune, riche et beau, avisé comme un vieillard, affranchi de toutes les servitudes et de toutes les croyances, sans famille, sans patrie, sans religion, sans métier, libre pour tous les engagements et sachant qu'il ne faut jamais s'engager, un homme supérieur [...] ». Mais Oreste rétorque sans ambages : « Il y a des hommes qui naissent engagés : ils n'ont pas le choix, on les a jetés sur un chemin, au bout du chemin il y a un acte qui les attend, leur acte [...]. Mais moi [...] Moi, je suis libre, Dieu merci. Ah ! comme je suis libre. Et quelle superbe absence que mon âme. » Quelques instants plus tôt, en deux répliques incisives il avait rejeté un humanisme académique qu'il jugeait erroné : « Laisse ta philosophie. Elle m'a fait trop de mal » (Jean-Paul Sartre, *Huis-Clos suivi de Les Mouches*, Gallimard, coll. « Folio », 1947, respectivement p. 120-121 et p. 118).

manière le geste du héros de Hemingway dans *Pour qui sonne le glas*¹. Ainsi, l'écriture, revanche de la littérature sur la vie, constitue, conformément aux théories de Jung et d'Adler, un phénomène compensatoire ; phénomène qui s'inspire des valeurs profondes de l'auteur, mais n'exclut nullement le jeu de l'imagination.

Tout ceci ne rend pas intégralement compte de la logique créatrice. L'écrivain, et plus encore le dramaturge — ce magicien qui donne à voir — est contraint de songer aux effets qu'il va produire. Aussi ne sous-estime-t-il ni les reproches que lui ont adressés les critiques² ni les désirs du public qui exige qu'on le divertisse et l'éclaire. L'art — longue et belle hésitation entre le sens et les sens — doit amener le spectateur à « sentir » la pièce, à sympathiser avec le héros, à passer de l'étonnement amusé devant l'insolite et l'absurde, à l'angoisse qu'inspire la perspective de l'asservissement ou de l'anéantissement. En cela, Ionesco se conforme à l'un de ses principes : « L'art et la littérature ne peuvent être qu'affectivité et connaissance des choses par le cœur³ ».

Comique et tragique.

En 1960, lors d'une interview, Ionesco affirma : « Le comique dans mes pièces n'est qu'une étape de la construction dramatique, et même un moyen de construire ma pièce. Il devient de plus en plus un outil, pour faire contrepoint avec le drame. » Et d'ajouter : « le comique est une autre face du tragique⁴ ».

De cette déclaration qui éclaire sa conception du théâtre, trois points sont à retenir : le comique, élément stratégique privilégié, donne l'impulsion à la création ; faisant contrepoint au drame, il est nécessairement dans un rapport d'opposition avec lui ; enfin, curieusement, Ionesco a recours à deux termes — « drame » et « tragique » — qui, dans le domaine théâtral, ne possèdent pas la même signification. Ses pièces sont-elles des tragédies au sens traditionnel où l'on définit ce

1. Ernest Hemingway (1899-1961) est l'auteur de romans, de nouvelles et de récits lyriques tels que *L'Adieu aux armes* (1929), *Les Neiges du Kilimandjaro* (1927) et *Le Vieil Homme et la Mer* (1952). Lauréat du prix Nobel de littérature en 1954, il obtint son plus grand succès avec *Pour qui sonne le glas* (1940).

2. Plus qu'il ne le croit ou qu'il ne le dit, Ionesco a tiré la leçon de ses démêlés avec les chroniqueurs français. Il s'est également souvenu de la « controverse londonienne » qui l'avait opposé à Kenneth Tynan, Toynece et Orson Welles.

3. Claude Bonnefoy, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Pierre Belfond, 1966, p. 177. Il affirme en outre à propos de la poésie et du théâtre : « Il faut empêcher la pensée discursive d'intervenir » (p. 82).

4. Cité par Étienne Frois, *Rhinocéros*, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », 1970, p. 59.

genre en France¹ ? Évidemment, non. Ionesco attribue au terme « tragique » un sens plus large et plus vague, proche de l'acception quotidienne.

Les œuvres auxquelles il se réfère implicitement relèvent d'un genre dont il fut l'un des fondateurs : la farce tragique qui fait coexister deux tonalités longtemps jugées antinomiques. C'est ainsi que *Rhinocéros* appartient à l'univers de la dérision et de l'absurde, mais aussi à la sphère tragique puisque cette pièce met en jeu le monde occidental des années 30 et 40. La montée du fascisme, le mécanisme de la contagion et ses conséquences catastrophiques sont, pour qui a quelque mémoire ou quelque imagination, propres à inspirer l'angoisse, si ce n'est la terreur : la « rhinocérisme » détruit l'amitié, l'amour, la morale « humaniste » et les institutions démocratiques, bref, l'apport de la civilisation. Le spectateur, qui s'identifie à Béranger, voit le monde se désagréger. Il peut donc pressentir, sinon ressentir, l'émotion tragique.

C'est toutefois dans le registre comique que s'ouvre *Rhinocéros*². Inconditionnel de l'insolite, Ionesco joue à maintes reprises sur l'incongruité. Tel un illusionniste, Jean extrait de sa poche une cravate, un peigne et une glace. Un rhinocéros venu d'on ne sait où surgit au cours d'une scène dont le tempo s'accélère comme dans les films de Charlie Chaplin ou des Frères Marx. À la grande surprise des passants qui manifestent leur ébahissement par un concert d'exclamations, il apparaît, disparaît puis réparaît, écrasant au passage un chat dont la propriétaire éplorée portera le deuil !

Ce comique qui jaillit de l'insolite imprègne également la leçon de logique dispensée par le Logicien qui, de curieuse façon, reprend un syllogisme séculaire :

« LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur* : [...] « Le chat a quatre pattes. Isidore et Fricot ont chacun quatre pattes. Donc Isidore et Fricot sont chats. »

« LE VIEUX MONSIEUR, *au Logicien* : Mon chien aussi a quatre pattes.

« LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur* : Alors, c'est un chat [...].

« LE VIEUX MONSIEUR, *au Logicien après avoir longuement réfléchi* : Donc, logiquement, mon chien serait un chat.

« LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur* : Logiquement, oui. Mais le contraire est aussi vrai³. »

Sur sa lancée Ionesco propose une variante :

« LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur* : [...] « Tous les chats

1. Sujet inspirant la pitié ou la terreur ; spectacle de passions aboutissant à la catastrophe ; héros nobles plus grands que nature ; langage châtié proscrivant toute vulgarité et toute distanciation comique.

2. Voir l'acte I (p. 539-571) et le tableau 1 de l'acte II (p. 572-591).

3. P. 553-554.

sont mortels. Socrate est mortel. Donc Socrate est un chat. »

« LE VIEUX MONSIEUR : Et il a quatre pattes. C'est vrai, j'ai un chat qui s'appelle Socrate.

« LE LOGICIEN : Vous voyez [...]

« LE VIEUX MONSIEUR, *au Logicien* : Socrate était un chat !

« LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur* : La logique vient de nous le révéler⁴. »

L'insolite a un impact d'autant plus marqué que ce dialogue drolatique et une discussion très sérieuse entre Jean et Béranger s'entrecroisent : une conversation fait écho à l'autre, l'éclabousse, ridiculise à la fois la fausse culture et la fausse raison. Le comique n'a donc pas pour unique fonction de distraire le public. L'excessive bizarrerie du Logicien qui, avec délectation, ergote sur l'unicornerie et la bicornerie des rhinocéros, préfigure, dans le registre absurde, la « rhinocérisme » idéologique dont Jean, Botard, Dudard, et autres idéologues bornés seront les victimes.

Créateur de marionnettes, Ionesco plaque du mécanique sur du vivant⁵. Ce principe bergsonien qui sous-tend également l'accumulation ou la répétition des clichés, tire parti des ressources de l'incongruité. Ainsi, les réflexes psittaciques de Botard — ancien instituteur, obtus et suffisant qui « *sait tout, comprend tout*⁶ » aboutissent à des conclusions ahurissantes. Des témoins ont aperçu un rhinocéros dans la ville mais, suffisant et stupide, Botard niera l'évidence : « Psychose collective, monsieur Dudard, psychose collective ! C'est comme la religion qui est l'opium des peuples⁴ ! » Robotisé, il réagit aux impulsions qu'il reçoit par des formules apprises par cœur.

La volonté de dérision et de caricature s'accompagne d'un climat farcesque. Verdâtres, corne au front, les créatures atteintes de « rhinocérisme » foncent tête baissée, et Mme Bœuf quitte la scène en amazone sur le dos de son mari. Quant à Daisy, elle s'adresse affectueusement à un périssodactyle comme s'il s'agissait d'un simple chaton : « Minou, minou, minou ». Le plus sérieusement du monde Dudard lui conseille alors : « Vous n'allez pas le caresser, il n'est sans doute pas apprivoisé⁵. » Enfin, pour couronner le tout, l'acte s'achève sur une note cocasse : emmenés par la Ménagère « *en grand deuil*⁶ » (sur les conseils de la Serveuse,

1. P. 554.

2. Voir Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, P.U.F., 233^e édition, 1967, p. 29.

3. P. 573.

4. P. 578.

5. P. 583.

6. P. 571.

elle se fait un devoir de ...« mettre en boîte¹ » la dépouille de son chat !) les personnages sortent en file indienne.

Toutefois, le va-et-vient entre la farce et le tragique vise à créer un malaise. La transformation de Jean nous permet d'en saisir le mécanisme. C'est en effet le même individu qui venait « exprès en retard² », dispensait éloquemment des leçons de morale mais se gardait de les respecter, et celui qui, à l'issue de l'acte II proférera des menaces de mort. Le comique n'est donc pas une fin en soi.

Tout compte fait, lorsque se joue le destin de l'humanité, lorsque remonte en nous le souvenir des millions de morts, de déportés et de torturés, victimes du fascisme, Ionesco supprime la farce. Nous sommes alors plongés dans un monde en folie. L'enfer est à notre portée. Rétrospectivement, le pouvoir phantasmatique du logicien — ne fait-il pas accroître n'importe quoi à ceux qui l'écoutent ? — paraît effrayant. Dorénavant, il n'est plus question d'anesthésier l'angoisse. L'ultime décision de Bérenger — résister aux rhinocéros — est partagée par le spectateur. Le destin qui est allé à l'encontre de la vie nous a donc amené au seuil du tragique. La marée noire a submergé les vagues du rire.

Les personnages.

L'univers de *Rhinocéros* — dix-sept personnages, dont six femmes, les rôles prépondérants étant dévolus aux hommes — s'organise autour du protagoniste. Bérenger apparaît entouré d'un ami (Jean), de sa petite amie (Daisy, superficielle et malléable à souhait), de ses collègues de travail et des gens du voisinage. La plupart de ces êtres sont des types représentés par leur fonction : chef de service, sous-chef, employés, ménagère, épicière, serveuse et patron de café.

L'engagement d'Ionesco dans une pièce aux connotations politiques exclut cependant le réalisme. Nulle allusion aux déportés, aux juifs, aux millions de morts qui endeuillèrent les années 30 et 40. Son art recherche l'universalité sans toutefois bannir tout référent puisque l'idéologie totalitaire et les formules qui la trahissent évoquent soit le fascisme, soit le stalinisme.

Comme on l'a précédemment signalé, le personnage-pivot ressemble étrangement à son créateur dont il partage le mal-être, le goût de l'alcool-euphorie, l'individualisme et la nostalgie de l'amitié et de l'amour. Homme de bonne volonté à ses heures, résolu à « couper le mal à la racine³ », il est,



Rhinocéros, Odéon-Théâtre de France, janvier 1960. William Sabatier (Jean), Jean-Louis Barrault (Bérenger) et Simone Valère (Daisy). Mise en scène de Jean-Louis Barrault, décor de Jacques Noël.

© Cliché Lipnitzki-Viollet.

1. P. 566.
2. P. 540.
3. P. 613.

comme Ionesco, obsédé par ses « peurs », ses « idées noires », les regrets et les remords.

Face à lui : Jean, son faire-valoir. Tâtillon, intolérant, impatient, il accable Bérenger de reproches, allant jusqu'à lui déclarer : « J'ai honte d'être votre ami » ou « je vaudrais mieux que vous¹ ». Représentant de la caste supérieure, il se considère au-dessus du commun des mortels². Hédoniste et de mauvaise foi, il adopte une conduite incompatible avec celle qu'il préconise.

Jean apparaît vite comme l'incarnation de la pensée totalitaire qui écrase toute opposition. Quoi qu'il soit d'abord scandalisé par l'apparition d'un rhinocéros, il se transforme physiquement, intellectuellement et moralement en rhinocéros : sa voix devient rauque, son souffle bruyant, sa peau verdit, une corne lui pousse sur le front. Désormais, sa psychologie s'inspirera de pensées nietzschéennes que le nazisme déforma et exploita. Ainsi, l'exclamation « La morale ! Parlons-en de la morale³ » fait naturellement écho au titre d'un ouvrage de Nietzsche : *Par-delà le Bien et le Mal*. Semblable à l'auteur du *Crépuscule des idoles*, essai sous-titré *Comment philosopher avec un marteau*, Jean veut démolir « des siècles de civilisation », abandonner « la morale [car elle] est antinaturelle. » Brute fanatique, il préconise le retour à la nature, « à l'intégrité primordiale⁴ ».

Si Jean apparaît d'emblée comme un homme d'extrême droite qui croit à l'ordre, à la force, à « l'homme supérieur » et à l'hérédité, Botard est conçu comme la caricature du communiste traditionnel. Il « méprise les religions », car la religion « est l'opium des peuples⁵ » — il décèle partout mystification et « propagande » et vit dans la hantise des « traîtres⁶ » qu'il faut démasquer. Il croit à la valeur didactique des événements historiques, méprise les universitaires en raison de leur esprit abstrait, étranger au pragmatisme, et prétend posséder « la clé des événements, un système d'interprétation infaillible⁷ ».

Fou de politique comme les personnages de Caragiale⁸,

1. P. 542.

2. « L'homme supérieur est celui qui remplit son devoir » (*ibid.*). Ionesco fait ici écho à la notion de « race supérieure » à laquelle le nazisme a donné sa notoriété...

3. P. 600. Jean fait en outre une déclaration de type sartrien : « Il faut être dans le coup » (p. 557).

4. P. 600-601.

5. Acte II, 1^{er} tableau, respectivement p. 575 et 578.

6. Respectivement p. 580 et 588.

7. P. 589.

8. Issu d'une famille de comédiens, Ion Luca Caragiale devint directeur du Théâtre national de Bucarest. Il écrivit plusieurs pièces dont *Une nuit orangeuse* (1879), *Monsieur Léonidas face à la réaction* (1880), *La Calomnie* (1890) et

Botard vaut, sur le plan théâtral, par son caractère outrancier et ridicule qui lui confère force et piquant. Sur le plan du message autorial, il apparaît comme le type du communiste borné susceptible de devenir stalinien.

Moins caricatural que Jean et Botard, Dudard tend cependant à être unidimensionnel. Intellectuel, en apparence neutre, volontiers sceptique, il préconise l'humour pour « prendre les choses à la légère, avec détachement », avec « sagesse ». « Peut-on savoir où est le mal, où est le bien¹ ? » Il faut donc « toujours essayer de comprendre ». Mais il franchit un seuil dangereux en période d'hystérie collective lorsqu'il soutient que « comprendre, c'est justifier² ». Se payant de mots, il vit dans un état psychologique que Sartre baptise « mauvaise foi ». Aussi lorsque les rhinocéros deviennent majoritaires abandonne-t-il ses principes : « Mon

La Lettre égarée (1884) qui, en 1955, fut représentée au théâtre de Poche dans une mise en scène de Marcel Cuvelier.

Ionesco présente ce dramaturge et conteur roumain dans un article intitulé « Portrait de Caragiale. 1852-1912 » (publié dans *Notes et contre-notes*, p. 199-204). Il y affirme que les personnages pris à partie par Caragiale sont les commérçants, l'administration, les politiciens. « En réalité, partant des hommes de son temps, Caragiale est une critique de l'homme et de toute société. Ce qui lui est particulier, c'est la virulence exceptionnelle de sa critique. En effet, l'humanité, telle qu'elle nous est présentée par cet auteur, semble ne pas mériter d'exister. Ses personnages sont des exemplaires humains à tel point dégradés qu'ils ne nous laissent aucun espoir. Dans un monde où tout n'est que dérision, bassesse, seul le comique pur, le plus impitoyable, peut se manifester. / La principale originalité de Caragiale c'est que tous ses personnages sont des imbéciles [...] Ces anthropoïdes sociaux sont cupides et vaniteux : sans intelligence, ils sont, par contre, étonnamment rusés ; ils veulent parvenir [...] Esprit naturaliste, c'est dans le monde quotidien qu'il a choisi ses personnages, mais il nous les a révélés dans leur essence profonde. Il en a fait des types, des modèles : on fut bien obligé d'admettre leur existence [...] / Les héros de Caragiale sont fous de politique. Ce sont des crétiens politiques. A tel point qu'ils ont déformé leur langage le plus quotidien. Les journaux sont l'aliment de toute la population : écrits par des idiots, ils sont lus par d'autres idiots. La déformation du langage, l'obsession politique, sont si grandes que tous les actes de la vie baignent dans une bizarre éloquence, faite d'expressions aussi sonores que merveilleusement impropres, où les pires non-sens s'accablent avec une richesse inépuisable et servent à justifier, noblement, les actions inqualifiables : on trahit des amis, « dans l'intérêt du parti » ; trompée par son amant, une femme lui jette du vitriol à la figure parce qu'« elle a un tempérament républicain » ; on « signe avec courage » une délation anonyme, que l'on envoie au ministre conservateur ; on est faussaire pour le bien de la patrie ; on veut être député pour l'amour de la « chère petite patrie » ; on fait partie de tous les régimes parce qu'on est « impartial » [...] / Un critique roumain relève des similitudes entre l'œuvre de Caragiale et celle d'Eugène Ionesco : « L'atmosphère bourgeoise, les discours de la Mère Pipe ou du Maître, l'incongruité de *La Jeune Fille à marier* peuvent constituer un répertoire de « rencontres » ou d'emprunts. La fabuleuse mémoire des mots, des lieux communs et des idées reçues est le trait essentiel, commun à ces deux écrivains. » Toutefois, ce trait les apparente à l'auteur de *Bouvard et Pécuchet* (Gelu Ionesco, *Les Débuts littéraires roumains d'Eugène Ionesco (1926-1940)*, Heidelberg, Carl Winter, Universitätsverlag, 1989, p. 141).

1. Acte III, p. 611-613.

2. P. 616.

devoir m'impose de suivre mes chefs et mes camarades, pour le meilleur et pour le pire¹. » Certes Dudard est une fiction — sorte de prototype de l'Intellectuel mais il est également, dans une moindre mesure, un personnage composite². Comme Eugen Ionesco dont son fils brossa le portrait politique dans *Présent passé. Passé présent*³, c'est par « devoir » envers ses « chefs » qu'il rejoint l'idéologie dominante. En réalité, il cède à la fascination qu'exerce l'autorité, à l'appel charismatique du nombre, au désir de vivre dans le sens de l'histoire.

Quant aux personnages de troisième plan — la Ménagère, l'Épicier et l'Épicière, le Patron du café, la Serveuse et le Vieux Monsieur —, ils ont une double fonction : commenter l'action et créer une atmosphère qui confère vie, pittoresque et crédibilité à la pièce. Tels M. Papillon et Mme Bœuf, ce sont des marionnettes que l'auteur manœuvre selon ses besoins.

L'écriture scénique.

Elle est la matérialisation, dans l'espace et le temps, par des moyens audio-visuels, du monde intérieur que l'auteur projette selon les potentialités et la résistance qu'offrent ses matériaux.

L'élément le plus apparent de la mise en scène est ici le décor qui évolue suivant un découpage quadripartite⁴. L'acte I évoque la place d'une bourgade provinciale, avec son église, son épicerie et son café. Le second nous installe dans le bureau d'une maison d'édition⁵. Ici, selon un procédé shakespearien adapté par Brecht, le dramaturge signale ses référents au moyen d'écriteaux : « ÉPICERIE », « CHEF DE SERVICE », « JURISPRUDENCE », « LE JOURNAL OFFICIEL⁶ ». Cette technique simple mais efficace appliquée dès l'acte I est

1. Dans *L'Être et le Néant*, ce concept donne lieu à un développement dont nous citons un bref extrait : « Le véritable problème de la mauvaise foi vient évidemment de ce que la mauvaise foi est *foi*. Elle ne saurait être ni mensonge cynique ni évidence, si l'évidence est la possession intuitive de l'objet. Mais si l'on nomme croyance l'adhésion de l'être à son objet, lorsque l'objet n'est pas donné ou est donné indistinctement, alors la mauvaise foi est croyance et le problème essentiel de la mauvaise foi est un problème de croyance. Comment peut-on croire de mauvaise foi aux concepts qu'on forge tout exprès pour se persuader ? » (Gallimard, coll. « Tel », p. 104.)

2. Ionesco rapproche Dudard d'un critique avec qui il eut maille à partir : « Bernard Dort, dans son livre sur Brecht, constate que les théories brechtianistes s'étendent aussi au cinéma. Ce brechtianisme est, dit-il, une épidémie mais qui est hygiénique. Ce jeune critique délirant parle exactement comme mon personnage Dudard qui à propos du rhinocérisme déclarait qu'il y a des maladies qui sont saines » (*Notes et contre-notes*, p. 311).

3. P. 190-192.

4. La pièce est découpée en trois actes, le second présentant deux tableaux.

5. Voir la didascalie, p. 572.

6. *Ibid.*

reprise au tableau II : une porte vitrée, visible de l'appartement de Jean, est surmontée de l'inscription « CONCIERGE ». Quant au dernier acte, il modifie très peu les données : à quelques détails près, la chambre de Bérenger « ressemble étonnamment à celle de Jean¹ ».

Ce décor traditionnel s'accompagne d'accessoires tout aussi traditionnels — pendule, lits, tableaux, téléphone — à l'exception des tables et des chaises qui, par différenciation, symbolisent la hiérarchie du pouvoir parmi les employés. L'impression de réalisme visuel qui, en 1960, semblait prévaloir fut modifiée lors de la reprise en 1977. Le metteur en scène et le décorateur étaient les mêmes, mais la stylisation fut accentuée.

Pour l'auteur, l'une des difficultés techniques majeures consistait à représenter la transformation physique de Jean. Ionesco trouva une solution en dotant la chambre de Jean d'un cabinet de toilette où l'acteur allongeait sa corne et accentuait la couleur verte de son maquillage.

Mais, l'élément de poids dans une pièce fondée sur la métamorphose et la prolifération repose sur le *jeu des variations*. D'une part, celui-ci rythme l'écriture scénique et, d'autre part, il modifie les significations. Ainsi, selon les exigences du texte, le comportement et l'apparence des personnages se transforment, les voix deviennent rauques, et les bruits vont crescendo ou descrescendo, les barrissements sont musicalisés et les têtes de rhinocéros, de plus en plus nombreuses, sont stylisées, « de plus en plus belles malgré leur monstruosité² ». Un tel ensemble chorégraphique montre à quel point Ionesco valorise le rythme. D'ailleurs, l'accélération du tempo et le phénomène de prolifération doivent nécessairement renforcer l'impression d'encerclement qu'éprouve Bérenger³. Ainsi, loin d'être purement intellectuelle, la création se double d'une dimension sensorielle. Ionesco affirme d'ailleurs sans ambages : « Il est donc non seulement permis, mais recommandé de faire jouer les accessoires, faire vivre les objets, animer les décors, concrétiser les symboles⁴. » En 1960, le dramaturge, qui possède déjà une solide expérience théâtrale, se montre parfaitement à l'aise dans l'exploitation des ressources qu'offre la scène.

Aidé de Jean-Louis Barrault, il a systématiquement recours à la *technique de l'écho*, qui exploite soit l'analogie, soit le contraste. Ainsi, à l'acte I, le Logicien et Jean font tous deux

1. P. 604.

2. P. 627.

3. En effet, l'escalier s'est effondré — bloquant toute issue — et les rhinocéros pullulent dans la rue. Le protagoniste est donc traqué.

4. *Notes et contre-notes*, p. 63.

une promenade — il y a symétrie par rapport à leur table respective —, puis « le Logicien se promène comme un instituteur » et Jean « comme un démonstrateur-mannequin ». Plus tard, tous deux « sont penchés sur leurs "patients" respectifs », puis ils « déambulent raides et doctes », « se croisent distraitement et disent leur réplique ensemble en se trompant de partenaire ». « Le Logicien se renverse sur sa chaise¹ » et se balance, attitude qui sera reprise par Jean². À un autre moment « Jean tape fortement sur sa table » et, à la réplique suivante, le Logicien en fait de même³. Ce parallélisme des jeux de scène renforce évidemment la correspondance entre le comportement « rhinocérique » de Jean et celui du Logicien. De même, à l'acte III, Bérenger reprend quelques attitudes adoptées par Jean à l'acte II, alors qu'il était en pleine métamorphose.

En résumé, la technique de l'écho a trois fonctions principales : suggérer par une réaction en chaîne les symptômes du mal, rythmer le jeu et, en début de pièce, faire naître le comique.

On a reproché à Ionesco de proposer une philosophie à courte vue. Certes, pris à la lettre, l'ultime sursaut de Bérenger paraît dérisoire face à l'horrible efficacité des totalitarismes. Mais ce théâtre ne propose ni système ni solution. De façon simplifiée, mais *dramatique*, indispensable lors d'un dénouement, il impose une image ou une idée, en l'occurrence l'impérieuse nécessité de résister à toutes les barbaries. Le grand public ne s'y est pas trompé, *Rhinocéros* est apprécié dans le monde entier.

Cependant, il eût été intéressant dans une pièce fondée sur un mythe, qui joue sur sa valeur littéraire et sur le danger idéologique qu'il présente, d'accorder une attention plus soutenue aux expédients dont usent les régimes totalitaires. N'ont-ils pas besoin, pour se maintenir et s'affermir, de « l'ennemi », intérieur ou extérieur, qui menace, corrompt ou complot — et qu'il faut donc écraser... ? Il suffit pour s'en convaincre d'évoquer, au fil des siècles, les boucs-émissaires qui ont pour noms « hérétiques », « capitalistes », « bourgeois réactionnaires » ou, à rebours, « agitateurs communistes ». À notre sens, passer sous silence ce facteur majeur dans la naissance et la prolifération des « rhinocérites », constituerait une lacune.

Quoi qu'il en soit, l'instinct grégaire relève non seulement de la politique et de la morale, mais également de

la sociologie et de l'anthropologie. Le retour à la nature, à la loi de la jungle (phénomène inverse de celui qu'envisage Freud dans *Malaise dans la civilisation*¹) par le biais sournois de l'idéologie et de ses métastases linguistiques, est le signe d'une épidémie qui, périodiquement, frappe l'humanité. Le plaisir pervers des tortures et des massacres va au-delà de l'animalité qui, elle, ne connaît point le sadisme. Est-ce par pudeur que le dramaturge a fermé les yeux sur cette question ou n'était-elle pas théâtralement représentable ?

Ionesco et l'univers de la métamorphose.

Les religions, les mythologies et les arts font souvent appel à la métamorphose. Les dieux se transforment ou transforment les créatures en animaux, en arbres, en fleurs ou en rochers. Dieu — celui de la Genèse, crée l'homme à partir d'une poignée de poussière et Ève à partir d'une côte enlevée à Adam². Ailleurs — dans le domaine esthétique — sculpteurs, architectes et écrivains empruntent leur matériau, sinon leur inspiration, à la mythologie. Celle-ci est donc un élément fondamental issu des profondeurs de l'imaginaire et du besoin impérieux qu'éprouve l'homme d'expliquer ou de se représenter le monde, donc d'en déchiffrer la signification. Elle appartient au vaste domaine de l'anthropologie dont les composantes psychologiques, sociales et ludiques ont partie liée avec les exigences propres au genre théâtral : la nécessité d'étonner, de susciter l'illusion, le rire ou la crainte, de *matérialiser* les fantasmes et les hallucinations.

Conformément à la logique manichéenne de la perception et de l'affectivité, la métamorphose peut se dévoiler sous un jour favorable — voire euphorisant — ou, au contraire, défavorable — voire intolérable ou monstrueux. Cette bipolarisation s'harmonise parfaitement avec les lignes de force selon lesquelles s'oriente l'œuvre d'Eugène Ionesco, marquée à la fois par l'aspiration au spirituel et par l'engluement dans la matérialité ou, si l'on préfère, par l'euphorie et par la dépression.

1. Les aspects négatifs de la métamorphose :

Ils traduisent une régression puisque de l'état de culture on glisse à celui de nature, de l'humanité à la bestialité. Déjà dans *La Métamorphose (Die Verwandlung, 1915)* — récit de Kafka que le dramaturge affectionne — Gregor Samsa s'éveillait un beau matin transformé en une énorme vermine. De même, chez Ionesco, nombre de personnages rejoignent

1. Voir dans la section intitulée *Documents* les notes de mise en scène de Jean-Louis Barrault, p. 1409-1420. Ces notes sont extraites de l'ouvrage de Simone Benmussa, *Ionesco*, Seghers, 1966, p. 119-121.

2. *Ibid.*, p. 1417.

3. *Ibid.*, p. 1418.

1. Cet ouvrage, qui date de 1930, est actuellement publié aux Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de la psychanalyse », 1986.

2. Genèse, II, 7, 22.

le royaume de l'animalité. Cette transformation correspond à une découverte que le dramaturge fit en lisant Kafka, à savoir que « chacun peut devenir un monstre¹ » — ce que les pogroms, les crimes collectifs et les tyrannies qui ensanglantent l'histoire prouvent amplement. Aussi n'est-il pas étonnant, dans un tel contexte, d'assister au réveil et à la prolifération des pachydermes dans *Rhinocéros*.

Certes, la métamorphose n'engendre point nécessairement le monstre cruel, assoiffé de pouvoir. Parfois, plus simplement, le principe de plaisir, l'élan de la chair, le déterminisme biologique terrassent la créature. Ainsi, dans *Jacques ou la Soumission*, Roberte, qui cède à l'exultation érotique, évoque l'image d'un étalon hennissant, la crinière enflammée, puis la faune insolite — mouches grasses, cafards, cloportes et crapauds — qui peuple les marécages de son ventre². Au terme de la pièce, encerclant Jacques et Roberte, les familles des futurs époux miaulent, croassent et poussent des « gémissements de bêtes » tandis que la promise — séductrice et monstre à trois nez — se dandeline et révèle « ses neuf doigts [qui] s'agite[nt] comme des reptiles³ ». Suite de *Jacques ou la Soumission*, *L'avenir est dans les œufs* propose d'autres images thériomorphes : les nouveaux mariés ronronnent, tout à leurs « chatteries », en pleine félicité ; ultérieurement, Roberte pondra des corbeilles pleines d'œufs et poussera des « cot-cot-codac ».

D'autres volatiles, plus inquiétants, apparaissent fréquemment dans l'œuvre d'Ionesco. Ainsi, à l'acte III de *Tueur sans gages*, la Mère Pipe qui, symboliquement, brandit « un drapeau vert avec une oie au milieu » est adulée par une foule qui l'acclame, mais qu'elle « pipe » (mystifie). Démagogue, elle élève les « oies publiques » et les endoctrine pour qu'elles traînent « le chariot de l'État⁴ ».

Ainsi, notre étude le montre, le théâtre d'Ionesco opère le retour à l'animalité par le biais de trois animaux principaux : le rhinocéros, la poule et l'oie, à quoi s'ajoutent ici et là diverses créatures thériomorphes dont quelques-unes émanent du patronyme de certains personnages comiques, tels Mme Bœuf et M. Papillon dans *Rhinocéros*. Par le biais des représentations animales, Ionesco étonne, amuse et dénonce les abus idéologiques, les crimes contre la nation ou contre l'humanité, crimes qui nous renvoient à ceux perpétrés par les nazis, les staliniens, les fanatiques de tout poil. De près ou de loin, la métamorphose met donc en jeu les convictions de

l'auteur, de son moi intime qui puise dans ses souvenirs, prompt à faire resurgir l'expérience vécue et traumatisante de la montée du nazisme en Roumanie, puis l'installation d'un régime stalinien. Ici, le matériau biographique structure et valorise la fiction, passe au travers du filtre de l'imagination et des fantasmes, tout en s'appuyant sur la tradition des métamorphoses et sur la vision théâtrale et humoristique que privilégie l'auteur. Celui-ci crée une écriture régie par la logique d'un modèle « comportemental », en l'occurrence celui de la régression au stade instinctuel marqué par la *libido dominandi*, le grégairisme ou le principe de plaisir. La métamorphose suppose donc un procès et un verdict : on juge en montrant du doigt.

2. Les aspects positifs de la métamorphose :

Ils reflètent l'aspiration au spirituel, le refus de toute contrainte — qu'elle soit politique, sociale ou familiale — la soif de liberté et le désir d'épanouissement. Tout naturellement, le protagoniste fuit la géole, le labyrinthe de l'existence en empruntant la seule direction où il ne rencontre pas d'obstacle : celle du haut. L'envol — acte étonnant et efficace au théâtre — nous rappelle celui d'Icare et caractérise la tentation éprouvée par le double de l'auteur : « Voler — le piéton de l'air l'affirme — est un besoin indispensable à l'homme¹. » Un autre double, Amédée, dans la pièce qui porte son nom, parvient à quitter l'univers étouffant et culpabilisant du couple, à se débarrasser du cadavre insolite qui grandit et envahit sa vie, et à échapper aux policiers qui le poursuivent. Ailleurs, dans *Le Piéton de l'air*, un autre *alter ego* — Bérenger — fuit tout ce qui le tracasse : son nihilisme fondamental, la déraison de l'histoire, l'impuissance de la littérature, la hantise de la mort, bref une existence nullement conforme à celle qu'il désire. Il rejoint alors l'anti-monde, *a priori* porteur d'espoir, mais qui, bientôt, offre une vision d'apocalypse². Aussi, Bérenger redescend-il sur terre où il retrouve le... cocon familial.

Les deux pôles — le positif et le négatif — de la métamorphose sont traduits en langage théâtral selon les lois du genre. D'où le recours à des *matérialisations scéniques*, le mouvement vertical correspondant à la fuite hors du monde social et le mouvement circulaire à un automatisme répétitif et névrotique illustré par les mouvements concentriques des fanatiques dans *Rhinocéros*³.

1. P. 707.

2. P. 733-734.

3. Sur les schèmes de la polarisation, voir Paul Vernois, *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Klincksieck, 1972 et Marie-Ange Daveluy, *Métamorphoses et monstruosités dans l'œuvre d'Eugène Ionesco*, thèse de troisième cycle, Bordeaux, 1987.

1. Cl. Bonnefoy, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, p. 45.

2. P. 111.

3. P. 113.

4. P. 519.

3. Les représentants des institutions :

Ils n'échappent pas non plus au phénomène pervers de la métamorphose. Incarnations de l'autorité abusive et du pouvoir judiciaire, ecclésiastique, médical ou psychanalytique, avec ses rites, ses règlements, ses protocoles et ses sanctions, ils projettent une image inquiétante, démesurément majorée par le gigantisme. Dans *Le Piéton de l'air*, le juge, le Grand Homme blanc et le bourreau portant cagoule, postés près d'un gibet dans un décor représentant un « ciel crépusculaire, un soleil rouge¹ », sont des figures énormes — imposées par le surmoi — qui terrifient Joséphine. Dans *La Soif et la Faim*, le Frère Supérieur qui régenté une sorte de monastère-caserne-prison est « anormalement grand² ». De même, dans *L'Homme aux valises*, l'énorme seringue de l'infirmière-tortionnaire épouvante les vieillards grabataires que le docteur n'hésite pas à abattre à coups de revolver. Déjà dans *Le roi se meurt*, le médecin tenait de l'hybride puisqu'il exerçait également la fonction de bourreau matérialisée par le port d'une cagoule et d'un vêtement pourpre. Toutefois, notons-le au passage, jamais dans les œuvres auxquelles nous renvoyons, le spectateur n'assiste au processus de métamorphose des personnages institutionnels dont l'anormalité symbolise sur scène le pouvoir qu'ils exercent soit sur la société, soit dans la conscience — ou l'inconscient — de l'individu sur qui pèse la menace.

4. Les personnages-pantins :

Nombreux, ils sont mécanisés comme l'étaient ceux d'*Ubu roi*. Cette caractéristique est sensible dans *La Cantatrice chauve*, mais plus marquée dans *Les Salutations*, *Le Maître et Scène à quatre* où elle est l'auxiliaire du rire, alors que dans *Jeux de massacre* elle se manifeste dans une atmosphère à la fois grotesque et tragique.

À propos d'une guignolade — *Le Tableau* — qui traite explicitement et de façon parodique du thème de la métamorphose³, nous signalerons le point de vue de l'auteur qui affirme qu'elle « pourrait être un conte de fées et de vieilles sorcières⁴ ». Ailleurs, et dans une optique plus générale, il souligne le besoin qu'éprouve l'être humain de façonner son existence à l'image de ses désirs : « Nous sommes comme Cendrillon qui vit dans l'attente d'une transfiguration du monde, qui vit dans l'attente de quelques heures de fête fastueuse, glorieuse, le reste du temps, nous sommes là, en

haillons, dans les cabanes de la réalité¹. » En créateur et prestidigitateur, le dramaturge a recours à la métamorphose comme le poète a recours à la métaphore. Mais, tandis que l'une est un trope qui requiert du lecteur une interprétation, l'autre est un procédé du récit. Ici, le comparant recouvre complètement le comparé, d'où un changement de catégorie ontologique. Il va sans dire que la mise en scène de la métamorphose présuppose, de la part de l'écrivain, un mode de pensée et une stratégie — plus ou moins consciente — visant à l'efficacité de la communication artistique qui, selon Roman Jakobson, emprunte l'un des deux axes du psychisme, l'autre mettant en jeu la métonymie².

Chez Ionesco, comme dans les mythes, les rêves et les contes de fées, l'individu devient un autre : pantin, rhinocéros, volaille, figure habitée par la mégalomanie ou le sadisme. Incarnation du mal, du grégarisme, de la bêtise, du conformisme ou du déterminisme biologique, il perd son individualité, rejoignant ainsi les nombreux Bobby Watson de *La Cantatrice chauve* et les Jacques et les Roberte de *Jacques ou la Soumission*. Instrument et victime de sa mutation, prisonnier plus ou moins volontaire d'automatismes, il se métamorphose en monstre³.

1. *Présent passé. Passé présent*, p. 234.

2. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, trad. Nicolas Ruwet, t. I, Éditions de Minuit, 1963, p. 61-67.

3. En appendice à ces réflexions sur la métamorphose, signalons l'existence de précurseurs notoires, parmi lesquels figurent Kafka et Sartre. L'auteur de *La Nausée* (1938) accomplit dans cet ouvrage un effort pour se libérer de la vision anthropomorphique des choses afin de saisir la contingence, l'existence brute, hors de la nomination et des catégories rationnelles et traditionnelles. Il s'agit de l'appréhender par la phénoménologie qui a pour objectif d'étudier l'apparition du monde dans une conscience sans présupposer une essence. Ainsi, dans un passage célèbre de *La Nausée*, la banquette d'autobus que perçoit Roquentin subit une véritable métamorphose : « Je murmure : c'est une banquette, un peu comme un exorcisme, mais le mot reste sur mes lèvres : il refuse d'aller se poser sur la chose. Elle reste ce qu'elle est, avec sa peluche rouge, milliers de petites pattes rouges, en l'air, toutes raides, de petites pattes mortes. Cet énorme ventre tourné en l'air, sanglant, ballonné — boursoufflé avec toutes ses pattes mortes, ventre qui flotte dans cette boîte, dans ce ciel gris, ce n'est pas une banquette. Ça pourrait tout aussi bien être un âne mort, par exemple, ballonné par l'eau et qui flotte à la dérive, le ventre en l'air dans un grand fleuve gris, un fleuve d'inondation ; et moi je serais assis sur le ventre de l'âne et mes pieds tremperaient dans l'eau claire. Les choses sont délivrées de leurs noms. Elles sont là, grotesques, têtues, géantes et ça paraît imbécile de les appeler des banquettes ou de dire quoi que ce soit sur elles : je suis au milieu des Choses, les innommables. » (*La Nausée*, éd. Georges Raillard, Gallimard, « Le Livre de poche université », 1966, p. 177.)

1. P. 727.

2. Quatrième épisode, p. 852.

3. P. 381-421.

4. *Notes et contre-notes*, p. 272.