

# RHINOCÉROS

EUGÈNE IONESCO

mise en scène

ÉRIC VIGNER

avec JEAN-DAMIEN BARBIN, NATHALIE LACROIX, FRANCIS LEPLAY, JEAN-FRANÇOIS PERRIER, THOMAS ROUX, JUTTA JOHANNA WEISS

mise en scène et scénographie . . . . . ÉRIC VIGNER  
assistant à la scénographie . . . . . BRUNO GRAZIANI  
costumes . . . . . PAUL QUENSON  
son . . . . . XAVIER JACQUOT  
lumière . . . . . CHRISTOPHE DELARUE  
régisseur son . . . . . FRÉDÉRIC LAÜGT  
Le décor a été construit par l'équipe technique du CDDB.

Création au CDDB-Théâtre de Lorient le 11 novembre 2000

## SOMMAIRE

<b>EUGÈNE IONESCO</b> . . . . .	
<b>PARCOURS</b> . . . . .	page 2
<b>ENTRETIEN DE L'AUTEUR AVEC CLAUDE BONNEFOY</b> . . . . .	page 3
<b>UN HOMME EN QUESTION</b> . . . . .	page 10
<b>LE THÉÂTRE DE L'ABSURDE</b> . . . . .	page 11
<b>THÉÂTRE D'AVANT-GARDE</b> . . . . .	page 13
<b>LE TOURNANT CLASSIQUE</b> . . . . .	page 15
<b>RHINOCÉROS</b> . . . . .	
<b>RÉSUMÉ</b> . . . . .	PAGE 16
<b>MÉTAMORPHOSE ET MONSTRUOSITÉ</b> . . . . .	page 16
<b>L'INFLUENCE DE KAFKA</b> . . . . .	page 17
<b>L'ACCUEIL DE LA PIÈCE</b> . . . . .	page 21
<b>REPÈRES BIOGRAPHIQUES DE IONESCO</b> . . . . .	page 22
<b>ÉQUIPE ARTISTIQUE</b> . . . . .	page 26
<b>RENSEIGNEMENTS PRATIQUES</b> . . . . .	page 27

ce dossier pédagogique est constitué à partir d'extraits de textes, qui ont nourri le travail dramaturgique et de mise en scène.

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 CHAUVE** 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 - MICHEL CORVIN - LAROUSSE-BORDAS 1998

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, deserrée, 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 dérégulé 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 3

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 une pensée 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'IMPRESSION 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 PROFONDÉMENT 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 un 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 COMPLÈMENT 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 personnifications 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. Nrf Gallimard

Imaginer,  
c'est construire,  
c'est faire,  
créer un monde...

«Discours bivocal», dialogue des langues, l'oeuvre d'Eugène Ionesco est aussi un dialogue du «Oui» et du «Non», du «Moi» avec «l'Autre». Dire non à la littérature, c'est avant tout - comme il le dit lui-même à propos de Brancusi - («**PORTRAIT ANECDOTIQUE DE BRANCUSI**») une réflexion sur la littérature, une méta-littérature.

« Nous savons que la poésie de Mallarmé et de Valéry était une réflexion sur la poésie. En grande partie, la sculpture de Brancusi est aussi une réflexion de la sculpture; en même temps, une méthode purement sculpturale de penser le monde, traduit en forme et lignes de forces vivantes.»

Comme paraphrase, on pourrait dire, que le théâtre d'Eugène Ionesco est une réflexion autour du théâtre et une méthode purement théâtrale de penser le monde.

#### ALEXANDRA HAMDAN IONESCU AVANT IONESCO

Portrait de l'artiste en jeune homme. Vienne: Lang 1993.

Je crains la réalisation généralisée de l'utopie. Je dois développer cette idée. J'ai peur d'une transformation de l'homme, d'une mutation de l'humanité. L'idéal égalitaire est l'une des expressions de ce danger. La généralité n'est pas l'universel. Si on n'en restait qu'à la psycho-sociologie ce serait convenable. Ce qui est à craindre, c'est la socio-biologie. Peut être sommes-nous poussés, de façon inconsciente, vers la réalisation d'êtres humains devenus biologiquement et non seulement socialement des fonctionnaires sociaux. Il faut avoir pour but non pas l'égalité, mais la différence, la particularité. L'évolution se fait peut-être, malgré nous, vers un perfectionnement de l'instinct et non pas de l'intelligence. L'intelligence hésite, tâtonne, choisit. L'instinct ne choisit pas.

UN HOMME EN QUESTION ESSAIS - Eugène Ionesco - Gallimard 79

Sous l'appellation de «théâtre de l'absurde», on désigne la plus importante génération d'auteurs dramatiques de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, au premier rang desquels BECKETT, IONESCO, ADAMOV, GENET et PINTER. A mesure que leurs oeuvres respectives se singularisaient ces auteurs ont prouvé qu'ils ne formaient - même s'il existe manifestement, quant aux thèmes et à la forme, un dénominateur commun entre eux - ni une école ni une tendance homogène de l'écriture dramatique contemporaine.

Le metteur en scène Roger Blin insiste bien sur le fait que «ce sont les critiques qui ont établi une connivence entre des auteurs qui étaient totalement seuls, une convergence qui n'existait pas» et il ne veut retenir qu'une connivence avec l'époque. «Connivence avec l'époque», c'est-à-dire reprise à leur compte par ADAMOV, BECKETT, IONESCO - ces trois exilés qui ont choisi Paris et la langue française - des thèmes existentialistes, dont celui de l'«absurde», que véhiculent la littérature et le théâtre de Sartre et de Camus et, surtout, de ce malaise, de cette angoisse d'un déracinement et d'une insécurité généralisés qui caractérisent l'Europe d'après Auschwitz.

La dramaturgie de BECKETT, de GENET, de IONESCO, d'ADAMOV en ses débuts nous montre des êtres qui ont perdu leurs attaches et leurs repères intimes aussi bien que cosmiques et qui errent, le plus souvent immobiles, à la recherche d'un introuvable refuge. Allégorie d'une humanité en souffrance dans les décombres du «Théâtre du Monde» d'où ces personnages de **LA PARODIE** (1949) et de **L'INVASION** (1950) d'ADAMOV, des **BONNES** (1947) et du **BALCON** (1957) de GENET d'**EN ATTENDANT GODOT** (1953) et **FIN DE PARTIE** (1957) de BECKETT, de **LA CANTATRICE CHAUVÉ** (1950) et de **VICTIMES DU DEVOIR** (1953) de IONESCO qui se sentent et se disent prisonniers de forces invisibles dans un univers hostile. D'où également ces couples, ces familles qui s'entredéchirent et se convulsent hystériquement dans les pièces de IONESCO et , un peu plus tard de l'anglais PINTER... Sans parler d'influence directe, on peut penser que **HUIS CLOS** (1944) de SARTRE, la pièce à la fois la plus théâtrale et la plus philosophique de l'écrivain, préside à la naissance du «théâtre de l'absurde». N'introduit-elle pas, en effet, sur la scène des principes dramatiques que partageront BECKETT, ADAMOV, GENET: une façon quasi rétrospective d'aborder la vie, en quelques sorte depuis le seuil de la mort; la réversibilité du microcosme (une chambre) et du macrocosme (l'univers); une relation interpersonnelle réduite à la trame des rapports maître-esclave ?

Parcelles de vie prises dans les tourbillons du néant, êtres repliés sur eux-mêmes, enkystés dans leur «vieux coins» (BECKETT) et/ou perdus dans le no man's land, créatures d'un langage qui prolifère de façon cancéreuse et se perd dans le «non sens», les personnages du «théâtre de l'absurde» sont des anti-héros par excellence et ils atteignent, tels les Bérenger et Choubert de IONESCO ou le Lucky et Clov de BECKETT, aux plus petites dimensions humaines possibles.

Mais le privilège d'auteurs comme ADAMOV, BECKETT, GENET, IONESCO c'est de transformer en splendeur théâtrale toute cette misère métaphysique, de sublimer ce malheur invisible en lui donnant, paradoxalement, une littéralité et une sorte d'hypervisibilité sur la scène. ADAMOV a d'ailleurs rendu compte de cette alchimie à la faveur de laquelle les questions existentielles les plus abstraites prennent des contours théâtraux fermes et concrets: «une pièce de théâtre, écrivait-il, doit être le lieu où le monde visible et le monde invisible se touchent et se heurtent, autrement dit la mise en évidence, la manifestation du contenu caché, latent, qui recèle les germes du drame. Ce que je veux au théâtre(...) c'est que la manifestation de ce contenu coïncide littéralement, concrètement, corporellement avec le drame lui-même. Ainsi, par exemple, si le drame d'un individu consiste dans une mutilation quelconque de sa personne, je ne vois pas de meilleur moyen pour rendre dramatiquement la vérité d'une telle mutilation que de la représenter corporellement sur la scène.»

(...) Théâtre de l' «inquiétante étrangeté», a-t-on pu dire, en parlant d'un concept freudien cette dramaturgie des années cinquantes. Le sentiment d'inquiétante étrangeté procéderait, d'après Freud, de l'exagération de la réalité psychique par rapport à la réalité matérielle. Or cette exagération est bien une tendance clé du «théâtre de l'absurde»: ce que nous voyons déployé sur la scène, c'est le spectre d'individus saisis par les pulsions, les hantises, les fantasmes, les rêves et les névroses d'un temps et d'un espace donnés: l'Occident au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. On a d'ailleurs reproché à ce «nouveau théâtre», d'exalter dans sa vision pessimiste et fataliste de la condition humaine, l'individu, et de négliger complètement les circonstances sociales et historiques. Bref, de montrer l'homme et le monde comme immuables et non pas, selon le précepte brechtien, comme «transformable». Cette critique brechtienne de l' «absurde», ADAMOV l'a conduite lui-même et en a tiré les conséquences dans sa production dramatique dès la fin des années cinquantes. Mais la conversion au brechtisme de l'auteur du Professeur Taranne ne fut pas pour autant un oubli de la leçon essentielle de l'avant-garde des années cinquante: donner à voir l'invisible sur la scène.

DICTIONNAIRE ENCYCLOPÉDIQUE DU THÉÂTRE - MICHEL CORVIN.

## THÉÂTRE D'AVANT GARDE

La plupart de ces dramaturges, dont on groupe commodément les oeuvres sous la rubrique «anti-théâtre» ou «avant-garde», font figure d'iconoclastes. Marginaux tant sur le plan littéraire que social, imprégnés de culture et de littératures diverses, ils apportent un souffle nouveau. Ils rejettent, avec une intransigeance d'autant plus grande qu'ils manquent d'expérience, les techniques dont usaient leurs aînés. Leur refus s'inscrit dans une logique qui fait écho à celle d'innovateurs aussi divers que JARRY, APOLLINAIRE, ARTAUD, les surréalistes, et un iconoclaste qui pourrait être leur ancêtre, l'auteur de **BOUVARD ET PÉRUCHET** et du **DICTIONNAIRE DES IDÉES REÇUES**.

À l'instar de leurs prédécesseurs, les nouveaux venus s'insurgent contre les conventions périmées, le déjà-fait, le déjà-vu. Certes, ils n'endossent pas tous le même uniforme, mais ils fréquentent le même tailleur. Ce qui les unit, c'est ce à quoi ils s'opposent. Ainsi, le didactisme et «l'engagement» qui, à leurs yeux dénaturent «l'art», leur répugnent. Aussi se démarquent-ils de penseurs comme Sartre, Camus et Simone de Beauvoir. Pour sa part, Ionesco clame son horreur des messies de tous bords car l' «oeuvre d'art n'a rien à voir avec les doctrines». «C'est précisément le conformisme, le petit-bourgeois, l'idéologue de n'importe quelle «société» qui est perdu et déshumanisé. S'il existe quelque chose qui a besoin d'être démystifié, ce sont les idéologies qui offrent des solutions toutes faites (qui sont les alibis provisoires des partis au pouvoir) et que, en plus, le langage cristallise, fige.»

Les nouveaux venus tournent également le dos au réalisme-naturalisme accusé de se présenter sous un jour manifestement inartistique. Sans caresser le rêve «flaubertien» d'aboutir à une oeuvre de pure forme - un «livre sur rien» - ils exigent la primauté de la stylisation, de la «distanciation», de la vision artistique. Aussi Ionesco peut-il déclarer en 1953: «Je voudrais pouvoir, quelquefois, pour ma part, dépouiller l'action théâtrale de tout ce qu'elle a de particulier ; son intrigue, les traits accidentels de ses personnages, leurs noms, leur appartenance sociale, leur cadre historique, les raisons apparentes du conflit dramatique, toutes justifications, toutes explications, toute la logique du conflit. Le conflit existerait, autrement il n'y aurait pas de théâtre, mais on n'en connaîtrait pas la raison.»

LA PLEIÂDE - PRÉFACE D'E. JACQUART  
PAGE XLII ET XLIII

«Je me suis aperçu, finalement, que je ne voulais pas vraiment faire de l'anti-théâtre, mais du théâtre. J'espère avoir retrouvé, intuitivement, en moi-même, les schèmes mentaux permanents du théâtre. Finalement, je suis pour le classicisme: c'est cela l'avant-garde. Découvertes d'archétypes oubliés, immuables, renouvelés dans l'expression: tout vrai créateur est classique (... )»

Eugène IONESCO  
LA PLEIÏADE  
Préface d'E. Jacquart

Ces nouveaux auteurs n'ont pas besoin de références réalistes. Leur style descriptif tend nettement à un classicisme moderne, dont les archétypes dont JARRY, JOYCE, KAFKA, ARTAUD. Ils travaillent sur le noyau d'une situation culturelle, ils analysent les valeurs que la réalité quotidienne imprègne. Ils opèrent à la pointe d'un effort intellectuel qui, par ailleurs, met en jeu l'existence même des hommes; La divinité plane sur leurs pièces, mais elle y prend une allure malséante. Leur sarcasme devient tragique. Leurs instruments premiers sont le langage et la structure, comme il adviendra plus tard dans l'analyse critique. En particulier, le monde prophétique de Kafka trouve chez eux une raison d'être qui le renouvelle et l'élargit: il donne lieu à une méthode qui peut continuellement se mettre à jour, suivant les développements de notre situation psychologique collective (dont les personnages sont les porte-paroles).

C'est à partir de TUEUR SANS GAGES (1959) et de RHINOCÉROS (1960), pièces plus étoffées et moins provocantes que les précédentes, que l'attitude des chroniqueurs change sensiblement. Quelques-uns, les inconditionnels de la contradiction, regrettent soudain l'esprit parodique et subversif des premières pièces. Certes, la manière d'Ionesco a évolué au cours des années 50, ce qui explique et les déceptions et les nouvelles adhésions. La popularité croissante du nouveau dramaturge se voit officialisée en 1960 lorsque Jean-Louis Barrault met en scène RHINOCÉROS à l'Odéon-Théâtre de France. Ce changement de cap, IONESCO semble l'avoir souhaité dès 1956 lorsque, à la surprise des admirateurs de «l'avant-garde», il déclare prendre parti pour le «classicisme».

(...) Prendre le théâtre de tradition à contrepied ne suffit plus. Ionesco se tourne donc vers ce réservoir d'images fondamentales, images issues de «l'inconscient collectif», que Jung nomme «archétypes». L'authenticité paraît alors conforme à la psychologie des profondeurs, là où l'individuel et l'universel sont censés se rejoindre. Sur un point, toutefois, l'approche de l'auteur reste inchangée: elle s'inspire de la vision que CROCE avait de l'art, vision selon laquelle l'oeuvre vaut lorsqu'elle est originale, inattendue, unique dans sa forme.

PRÉFACE D'EMMANUEL JACQUART. FOLIO THÉÂTRE 99.

## RÉSUMÉ

## ACTE I

La pièce s'ouvre sur une scène d'extérieur qui plante le décor: une petite ville de province avec son épicerie, son église et sa terrasse de café, par un beau dimanche d'été. Scène d'extérieur mais aussi scène d'atmosphère drolatique qui présente des fantoches cocasses dont un Logicien ahurissant, ainsi que deux personnages essentiels, deux types d'hommes opposés, l'un nommé Jean, prototype de l'intolérance et du prêt-à-penser de l'époque fasciste, l'autre nommé Bérenger, être inoffensif en proie au malaise existentiel, montrant un faible pour la boisson, comme Eugène Ionesco lui-même auquel il ressemble. Jean ne cesse d'admonester Bérenger à travers un discours pontifiant émaillé de préceptes ayant trait à «l'homme supérieur» qui «remplit son devoir». Soudain, le fantastique et l'absurde s'insinuent dans cet univers paisible, par le biais du logicien qui métamorphose le réel et par l'irruption d'un rhinocéros - matérialisation concrète de l'intrusion de l'Histoire et de la violence fasciste - dans le monde civilisé.

## ACTE II

## Tableau I

Changement de décor, le spectateur a sous les yeux un tableau vivant mettant en scène le personnel d'une entreprise juridique. il découvre alors le monde du travail et des rapports hiérarchiques: Dudard, le sous-chef de service, Botard, le défenseur du syndicalisme et de la lutte des classes, Daisy, la jolie dactylo, M. Papillon, Mme Boeuf et Bérenger, le protagoniste. La conversation devient polémique et tourne autour de «l'évidence rhinocérique»; en réalité, elle révèle les attitudes politiques et sociales des uns et des autres envers le totalitarisme.

## Tableau II.

Scène d'intérieur: la chambre de Jean à qui Bérenger vient rendre visite. C'est le lieu de la métamorphose visible, Jean perdant petit à petit ses attributs humains et se transformant en rhinocéros: une corne lui pousse sur le front, sa peau verdit, sa voix devient rauque. Ce retour «à la Nature» est, en fait, une régression, un retour à la barbarie. Jean fonce d'ailleurs sur Bérenger qui fuit, alors qu'à l'extérieur défile un troupeau de rhinocéros.

Scène d'intérieur: la chambre de Bérenger. Tête bandée et inquiet, le protagoniste reçoit la visite de Dudard. S'engage alors un dialogue portant sur l'attitude observée devant la rhinocérite. En intellectuel, Dudard finasse, ergote, théorise. Survient Daisy, la petite amie de Bérenger, qui annonce la mutation de Botard et de M. Papillon. Devant la généralisation de la rhinocérite, Dudard rejoint, lui aussi, le troupeau avant que Daisy n'en fasse autant. Resté seul, Bérenger s'apprête à résister à la marée des rhinocéros. Dans un geste dérisoire mais qui a valeur d'exemple pour le spectateur, il saisit sa carabine et s'exclame: «Je ne capture pas!».

FOLIO THÉÂTRE 1999

## MÉTAMORPHOSE ET MONSTRUOSITÉ

RHINOCÉROS présente donc une thématique n'ayant rien de gratuit. Face à ce qu'il ressent comme une menace, Ionesco s'engage et défend des valeurs auxquelles il croit: l'amitié, la liberté, les droits de l'homme, la démocratie. Sa démarche l'amène naturellement à s'attaquer aux valeurs des totalitarismes fondées sur une glorification du chef, de l'État, de l'autorité, de la force et du futur aux dépens du présent.

PRÉFACE D'EMMANUEL JACQUART. FOLIO T. 99 - PAGE 23

Dans un petit ouvrage intitulé Le Mythe de la métamorphose, Pierre Brunnel qui cite Gilbert Durand, auteur des Structures anthropologiques de l'imaginaire, déclare: «(...) la métamorphose est bien le type de «ce fait insolite objectivement absurde» dévoilé par le fantastique et qui apparaît comme fondamental du phénomène humain <sup>1</sup>»

<sup>1</sup>. Armand Colin,  
1974, p.494

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 Adam. Ailleurs -dans le domaine esthétique- sculpteurs, architectes et écrivains empruntent parfois leur matériau, sinon leur inspiration, à la mythologie. Celle-ci est donc un élément fondamental issue 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.

La métamorphose s'insère fréquemment dans un mythe. Celui-ci, d'après MIRCEA ELIADE, «raconte une histoire sacrée, (...) relatant les «gesta» des êtres surnaturels et la manifestation de leur puissances sacrées ; il devient le modèle de toutes les activités humaines sacrées». Mais RHINOCÉROS (pas plus que LA MÉTAMORPHOSE de KAFKA) ne se propose comme «une histoire sacrée». Toutefois, à y regarder de plus près, son contenu profane et parfois humoristique met en scène un «élément tabou» (de l'anglais «taboo» et du polynésien «tabu», «interdit, sacré»), frôlant donc l'interdit ou l'impur les êtres humains, frappés par un mal contagieux et endémique, rejettent la civilisation et ses valeurs (à savoir le contrôle des instincts, la tolérance, la liberté, l'humanisme, l'amitié, l'amour et la famille) pour le retour à l'état de nature, à la «loi de la jungle». D'une certaine façon, la métamorphose de l'homme met en oeuvre le processus inverse de la fable -récit dans lequel les animaux empruntent une conduite humaine. En fait, fable et mythe visent un objectif commun: «dégager, implicitement, une morale», donc une ligne de conduite à tenir, ou à ne pas tenir. Celle du mythe se dégage du caractère (monstrueux) de la métamorphose qui est perçue comme anormale, dangereuse pour l'ordre, la stabilité et le bonheur de l'individu ou de la société.

Dans RHINOCÉROS, il a apparition et révélation progressive de la «bête humaine» et ce, à double titre: «bête» renvoie à bestialité -donc à ce qu'il y a de monstrueux dans l'homme-, mais aussi à «bêtise», donc aux dérapages et aux défaillances de l'intelligence et de la raison. L'humain devient le lieu de l'inhumain, l'inhumain en l'homme et dans l'histoire, l'humanité produisant des rhinocérites dont l'ampleur catastrophique confine au génocide. La métamorphose aboutit donc à la monstruosité.

EMMANUEL JACQUART COMMENTE RHINOCÉROS  
FOLIO P. 59,60,61.

## L'INFLUENCE DE KAFKA

Comme nombre d'auteurs de sa génération, Ionesco fut marqué par Kafka à qui il emprunte l'idée de la transformation de l'homme en monstre. Du récit intitulé LA MÉTAMORPHOSE il retient le caractère inconcevable et insolite de la mutation, point de départ d'un retour de la culture à la nature. Cette régression tératologique inverse donc le processus de la civilisation, celle-ci étant, selon Freud, le résultat d'une suite de progrès de l'humanité grâce à la maîtrise des instincts destructeurs et la mise à profit de la rationalité.

PRÉFACE D'EMMANUEL JACQUART  
FOLIO PAGE 19

## GUSTAVE LE BON, PSYCHOLOGIE DES FOULES LA CONTAGION MENTALE

Le Bon (1841-1931), médecin et sociologue, fut le vulgarisateur de notions de psychologie collective. Dans PSYCHOLOGIE DES FOULES dont Ionesco tira profit pour concevoir RHINOCÉROS, il souligne l'importance des passions et des instincts dans les phénomènes de foule.

Lorsqu'une affirmation a été suffisamment répétée, avec unanimité dans les répétitions, comme cela arrive pour certaines entreprises financières achetant tous les concours, il se forme ce qu'on appelle un courant d'opinion et le puissant mécanisme de la contagion intervient. Dans les foules, les idées, les sentiments, les émotions, les croyances possèdent un pouvoir contagieux aussi intense que celui des microbes. Ce phénomène s'observe chez les animaux eux-mêmes dès qu'ils sont en foule. Le tic d'un cheval dans une écurie est bientôt imité par les autres chevaux de la même écurie. Une frayeur, un mouvement désordonné de quelques moutons s'étend bientôt à tout le troupeau. La contagion des émotions explique la soudaineté des paniques. Les désordres cérébraux, comme la folie, se propagent aussi par la contagion. On sait combien est fréquente l'aliénation chez les médecins aliénistes. On cite même des formes de folie, l'agoraphobie par exemple, communiquées de l'homme aux animaux.

La contagion n'exige pas la présence simultanée d'individus sur un seul point; elle peut se faire à distance sous l'influence de certains événements orientant les esprits dans le même sens et leur donnant les caractères spéciaux aux foules, surtout quand ils sont préparés par les facteurs lointains que j'ai étudiés plus haut. Ainsi, par exemple, l'explosion révolutionnaire de 1848, partie de Paris, s'étendit brusquement à une grande partie de l'Europe et ébranla plusieurs monarchies.

L'imitation, à laquelle on attribue tant d'influence dans les phénomènes sociaux, n'est en réalité qu'un simple effet de la contagion. Ayant montré ailleurs son rôle, je me bornerai à reproduire ce que j'en disais il y a longtemps et qui, depuis, a été développé par d'autres écrivains :

«Semblable aux animaux, l'homme est naturellement imitatif. L'imitation constitue un besoin pour lui, à conditions, bien entendu, que cette imitation soit facile, c'est de ce besoin que naît l'influence de la mode. Qu'il s'agisse d'opinions, d'idées, de manifestations littéraires, ou simplement de costumes, combien osent se soustraire à son empire ? Avec des modèles on guide les foules, non pas avec des arguments. A chaque époque, un petit nombre d'individualités impriment leur action que la masse inconsciente imite. Ces individualités ne doivent pas cependant s'écarter beaucoup des idées reçues. Les imiter deviendrait alors trop difficile et leur influence serait nulle. C'est précisément pour cette raison que les hommes trop supérieurs à leur époque n'ont généralement aucune influence sur elle. L'écart est trop grand. C'est pour la même raison encore que les Européens, avec tous les avantages de leur civilisation, exercent une influence insignifiante sur les peuples de l'Orient.»

EMMANUEL JACQUART  
COMMENTE «RHINOCÉROS» D'EUGÈNE IONESCO  
PAGES 112,113,114,115.

## ACCUEIL DE LA PIÈCE

En France, la création fut assurée par Jean-Louis Barrault le 22 janvier 1960, à l'Odéon-Théâtre de France.(...) Chaque soir, la salle était comble, d'autant que la distribution était impressionnante. (...) La critique fut dans l'ensemble favorable. Nous donnons ici quelques réactions; Jacques Lemarchand, fervent défenseur de 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 bien benêt pour ne pas les entendre. Et il me paraît, les ayant entendues, qu'elles ne peuvent qu'intéresser la sensibilité.» De son côté, Jean Vigneron remarquait: «cette fois, plus d'erreur possible, Ionesco écrit en français ! Et son RHINOCÉROS est une oeuvre 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 signification.

Plus circonspect, 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 théâtre-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 idées.»

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 théâtre» (...)

(...) À l'étranger, et particulièrement à Londres, à Zurich et à New York, Rhinocéros obtint la faveur du public.

EMMANUEL JACQUART  
COMMENTE «RHINOCÉROS» D'EUGÈNE IONESCO

## REPÈRES BIOGRAPHIQUES

- 1909 Le 26 novembre, naissance d'Eugen Ionescu à Slatina, en Roumanie, d'un père roumain également nommé Eugen Ionescu et d'une mère d'origine française, Thérèse Ipcar.
- 1911 La famille s'installe à Paris où le père du futur dramaturge prépare son doctorat en droit.
- 1916 L'Allemagne déclare la guerre à la Roumanie. Eugen Ionescu retourne à Bucarest, laissant sa famille à Paris, divorce à leur insu et épouse Hélène Buruiana en 1917.
- 1917-1919 Eugen et sa sœur Marilina séjournent chez des fermiers à La Chapelle-Anthemoise, en Mayenne, séjour paisible et heureux qui marqua profondément le futur écrivain.
- 1922 Eugen et sa sœur doivent rejoindre Bucarest où ils apprennent le roumain. Ultérieurement, leur mère viendra s'installer à Bucarest.
- 1926 Las des conflits qui l'opposent à un père irascible et indécis, Eugen quitte le domicile paternel. Découverte de la poésie du dadaïste Tristan Tzara et de surréalistes comme BRETON, SOUPAULT, ARAGON et CREVEL.
- 1928 Obtention du baccalauréat.
- 1929 Entrée à l'université de Bucarest où il prépare une licence de français.
- 1930 Premiers articles littéraires dans diverses revues.
- 1931 Publication, en roumain, d'une plaquette de vers intitulée **ÉLÉGIES POUR ÊTRES MINUSCULES**.
- 1929-1935 Intense activité de critique dans diverses revues.
- 1934 Obtient la capacité en français, équivalent approximatif du CAPES actuel. Publication d'un ouvrage polémique et satirique intitulé **NU** (c'est-à-dire Non), où il s'en prend à des écrivains et des critiques célèbres qu'il fréquente.
- 1936 Le 8 juillet, il épouse Rodica Burileanu. En octobre, décès de sa mère.
- 1936-1938 Il enseigne à Cernavoda, ville de garnison, et publie divers articles satiriques sur **LA VIE GROTESQUE ET TRAGIQUE DE VICTOR HUGO**. En 1938, Ionescu quitte la Roumanie, agitée par des remous politiques, pour la France.

- 1940 Mobilisé, il rentre en août à Bucarest et enseigne au Lycée Saint-Sava.
- 1942 ou 1943 Les Ionescu s'établissent à Marseille, en zone libre.
- 1944 Naissance de leur fille Marie-France.
- 1948-1955 Après avoir été manutentionnaire, Eugen devient correcteur d'épreuves dans une maison d'éditions.
- 1950 **NICOLAS BATAILLE** crée **LA CANTATRICE CHAUVÉ** au **THÉÂTRE DES NOCTAMBULES**. Ionescu se fait naturaliser français: son nom est alors transcrit en **EUGÈNE IONESCO**.
- 1951 **MARCEL CUVELIER** crée **LA LEÇON** au **THÉÂTRE DE POCHÉ**.
- 1952 **SYLVAIN DHOMME** crée **LES CHAISES** au **THÉÂTRE LANCERY**. Reprise de **LA CANTATRICE CHAUVÉ** et de **LA LEÇON**.
- 1953 **JACQUES MAUCLAIR** crée **VICTIMES DU DEVOIR** au **THÉÂTRE DU QUARTIER LATIN**. Sept petits sketches mis en scène par **JACQUES POLIÉRI** à **LA HUCHETTE**.
- 1954 Publication du **THÉÂTRE I** chez **GALLIMARD**. **JEAN-MARIE SERREAU** crée **AMÉDÉE OU COMMENT S'EN DÉBARRASSER** au **THÉÂTRE DE BABYLONE**.
- 1955 **ROBERT POSTEC** crée **JACQUES OU LA SOUMISSION** et **LE TABLEAU** au **THÉÂTRE DE LA HUCHETTE**. Création, en Finlande, du **NOUVEAU LOCATAIRE** par **VIVICA BANDLER**.
- 1956 **MAURICE JACQUEMONT** crée **L'IMPROMPTU DE L'ALMA** au **STUDIO DES CHAMPS-ÉLYSÉES**, pièce satirique où **IONESCO** s'en prend à ses critiques -**ROLAND BARTHES**, **BERNARD DORT** et **JEAN-JACQUES GAUTIER**- habillés en docteurs doctrinaires.
- 1957 Reprise de **LA CANTATRICE CHAUVÉ** et de **LA LEÇON** à **LA HUCHETTE**. Création, par **JEAN-LUC MAGNERON**, de **L'AVENIR EST DANS LES ŒUFS** au **THÉÂTRE DE LA CITÉ UNIVERSITAIRE**. **ROBERT POSTEC** crée **LE NOUVEAU LOCATAIRE** au **THÉÂTRE D'AUJOURD'HUI** (Théâtre de l'Alliance française). Publication, en septembre, dans *Les Lettres nouvelles*, d'une nouvelle intitulée **RHINOCÉROS**.
- 1959 **JOSÉ QUAGLIO** crée **TUEUR SANS GAGES** au **THÉÂTRE RÉCAMIER**. Création de **SCÈNE À QUATRE** au festival de Spolète. Création, en langue allemande, de la pièce **RHINOCÉROS** par **KARL-HEINZ STROUX** à Dusseldorf.
- 1960 **JEAN-LOUIS BARRAULT** crée **RHINOCÉROS** à l'**ODÉON THÉÂTRE DE FRANCE**.
- 1962 Création de **DÉLIRE À DEUX** au **STUDIO DES CHAMPS-ÉLYSÉES** par **ANTOINE BOURSEILLER**. Publication de **LA PHOTO DU COLONEL**, recueil comprenant six récits. **JACQUES MAUCLAIR** crée **LE ROISE MEURT** au Théâtre de l'Alliance française.

- Publication de **NOTES ET CONTRENOTES**, recueil important d'articles, de conférences et de polémiques. KARL-HEINZ STROUX crée, à Dusseldorf **LE PIÉTON DE L'AIR**.
- 1963 **LE PIÉTON DE L'AIR** à l'ODÉON, dans une mise en scène de JEAN-LOUIS BARRAULT.
- 1964 KARL-HEINZ STROUX crée **LA SOIF ET LA FAIM** à Dusseldorf.
- 1966 JEAN-MARIE SERREAU met en scène **LA SOIF ET LA FAIM** à la COMÉDIE FRANÇAISE. BARRAULT reprend **LA LACUNE** à l'ODÉON. Création de **LEÇONS DE FRANÇAIS POUR AMÉRICAINS** au THÉÂTRE DE POCHE par ANTOINE BOURSEILLER. Publication, par CLAUDE BONNEFOY, de ses **ENTRETIENS AVEC EUGÈNE IONESCO** (Belfond).
- 1967 Publication du **JOURNAL EN MIETTES**.
- 1968 Publication de **PRÉSENT PASSÉ/PASSÉ PRÉSENT**
- 1969 Publication de **DÉCOUVERTES CHEZ SKIRA**. MICHEL BENAMOU, professeur aux Etats-Unis, publie **MISE EN TRAIN**, manuel de français dont IONESCO a rédigé les dialogues.
- 1970 Élection à l'Académie française. Création de **JEUX DE MASSACRE** à Dusseldorf par KARL-HEINZ STROUX. Représentation au THÉÂTRE MONTPARNASSE par JORGE LAVELLI.
- 1972 JACQUES MAUCLAIR crée **MACBETT** au THÉÂTRE DE LA RIVE-GAUCHE.
- 1973 JACQUES MAUCLAIR crée **CE FORMIDABLE BORDEL!** au THÉÂTRE MODERNE. Publication d'un roman, **LE SOLITAIRE**.
- 1975 JACQUES MAUCLAIR crée **L'HOMME AUX VALSES** au THÉÂTRE DE L'ATELIER.
- 1977 Publication d'**ANTIDOTES**, recueil d'inédits et d'articles politiques, littéraires et culturels.
- 1979 Publication d'**UN HOMME EN QUESTION**, recueil d'articles. Création de **CONTES POUR ENFANTS** par CLAUDE CONFORTÈS au THÉÂTRE DANIEL-SORANO.
- 1980 Création de **VOYAGES CHEZ LES MORTS** au GUGGENHEIM THEATER de New York dans la mise en scène de P.BERMAN. JEAN-JACQUES DULON crée **PARLONS FRANÇAIS** au LUCERNAIRE, spectacle élaboré à partir des **EXERCICES DE CONVERSATION ET DE DICTION FRANÇAISES POUR ÉTUDIANTS AMÉRICAINS**. Succès éclatant (1 000 représentations étalées sur plus de trois années).
- 1981 Publication d'un essai sur la peinture, **LE BLANC ET LE NOIR**, illustré de quinze lithographies d'IONESCO
- 1982 Publication d'un essai datant des années trente intitulé **HUGOLIADE**.
- 1983 Spectacle IONESCO mis en scène par ROGER PLANCHON à partir de **L'HOMME AUX VALISES**, de **VOYAGE CHEZ LES MORTS** et d'éléments biographiques.
- 1985 **LE ROISE MEURT** joué en opéra à Munich. IONESCO reçoit le prix T.S. ELIOT-LNGERSOLL à CHICAGO. La revue allemande **SIGNATUR** publie une plaquette intitulée **SOUVENIRS ET DERNIÈRES RENCONTRES** (textes et gouaches de l'auteur).
- 1986 Publication de **NON**, traduit du roumain par MARIE-FRANCE IONESCO.
- 1987 Le 23 février, célébration, à la Huchette, du trentième anniversaire du Spectacle IONESCO.
- 1988 Publication d'un journal, **LA QUÊTE INTERMITTENTE**. Représentation, à Rimini, de l'**OPÉRA KOLBE**.
- 1989 En février, le jury du Pen Club présidé par IONESCO décerne le prix de la Liberté à VACLAV HAVEL.
- 1991 Le 7 mai, IONESCO reçoit un Molière. Parution du **THÉÂTRE COMPLET** dans **LA PLÉIADE**
- 1993 Publication, en traduction italienne, du **THÉÂTRE COMPLET** (Pléiade) chez Einaudi.
- 1994 Le 28 mars, décès d'IONESCO. Obsèques à l'église orthodoxe des SAINTS-ARCHANGES, à Paris.

## ÉQUIPE ARTISTIQUE

RHINOCÉROS DE IONESCO

MISE EN SCÈNE ÉRIC VIGNER

> ÉRIC VIGNER a suivi des études théâtrales au Conservatoire de Rennes et au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris. Il crée la COMPAGNIE SUZANNE M-ÉRIC VIGNER en 1990. En 1994 il est lauréat de la Villa Médicis Hors-les-murs. Il dirige le CDDB-Théâtre de Lorient depuis le 1er janvier 1996. Il a mis en scène des textes de CORNEILLE, RYCE, DUBILLARD, ALLAIS, CÉLINE, GENET, COURTELINE, MARC, DURAS, HARMS, AUDUREAU, MOTTON, RACINE, REBOTIER, HUGO et MOLIÈRE. Il signera la mise en scène de l'opéra LA DIDONE de CAVALLI, sous la direction musicale de CHRISTOPHE ROUSSET à l'Opéra de Lausanne le 31 décembre 2000.

> JEAN-DAMIEN BARBIN a suivi le conservatoire de Nantes, puis le conservatoire National d'Art Dramatique à Paris. Il a travaillé avec DENISE BONAL, MICHEL BOUQUET, DANIEL MESGUICH, JACQUES LASSALE et OLIVIER PY. Au cinéma il tourne avec B.FAVRE, P.AMBARD, J.P. RAPPENEAU, F.GIROD. Il mettra en scène NOTRE BESOIN DE CONSOLATION EST IMPOSSIBLE À RASSASIER, de STIG DAGERMAN au CDDB 19 décembre 2000.

> NATHALIE LACROIX a suivi les cours de l'École du Théâtre National de Chaillot puis du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique à Paris. Au théâtre elle a travaillé avec I.RONAYETTE, G.PARIS, P.ADRIEN... au cinéma avec C.CORSINI, B.LEROUX, S.RAILLET et C.DOYON...

> FRANCIS LEPLAY a suivi les cours du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique à Paris. Au théâtre il a travaillé avec J. BROCHEN, B. MEYER, C.CARRO, C.MARNAS, L.GUTTAMN, Y. DUFFAS... et au cinéma avec L.FERREIRA BARBOSA, R.RUIZ, B.JACQUOT, A. DE CAUNES. Il travaille aussi pour la télévision avec J.DAYAN, F.STRAUSS, D.BERTRAND...

> JEAN-FRANÇOIS PERRIER a travaillé au théâtre avec J.C.PENCHENAT, G.STREHLER, B.CARLUCCI, R.FORTUNE, J.LAVELLI, É.VIGNER (LA MAISON D'OS), J.L.MARTINELLI, J.REBOTIER, A.FROMAGER, au cinéma avec E.SCOLA, D.HAU-DEPIN, D.VIGNE, J.M.RIBES, C.CHABROL, M.DEVILLE...

> THOMAS ROUX a suivi les cours de la rue Blanche et le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique à Paris. Il jouait Saverny dans MARION DE LORME de VICTOR HUGO dans la mise en scène d'ÉRIC VIGNER. Il créera avec JEAN-DAMIEN BARBIN, NOTRE BESOIN DE CONSOLATION EST IMPOSSIBLE À RASSASIER, de STIG DAGERMAN au CDDB 19 décembre 2000.

> JUTTA YOHANNA WEISS a travaillé en Autriche aux États-Unis avec S.MEISNER, R.LEWIS, A.SERBAN, A.VASSILIEV, H.SEAGO. MARION DE LORME de VICTOR HUGO dans la mise en scène d'ÉRIC VIGNER fut son premier travail dans le théâtre français. Elle est artiste associée au CDDB depuis 1998.

## 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

## RELATIONS AVEC LE PUBLIC

Pour toute venue en groupe au spectacle, rencontre, sensibilisation...  
contacts: MYLÈNE HUMBERT-LUCAS : 02-97-83-45-35  
PHILIPPE ARRETZ : 02-97-83-39-45

## RÉSERVATIONS

du lundi au vendredi de 15h00 à 18h00.  
contact: SOPHIE KENNY: 02-97-83-01-01

CDDB-THÉÂTRE DE LORIENT BP 726 56107 Lorient cédex  
11 rue claire droneau  
téléphone billetterie : 02-97-83-01-01 / fax: 02-97-83-59-17  
CDDB-THEATRE.DE.LORIENT@wanadoo.fr

Centre Dramatique de Bretagne

Théâtre de Lorient

11, rue Cl. Droneau - BP 726 - 56107 LORIENT CEDEX

Tél. 02 97 83 51 51 - Fax 02 97 83 59 17

SIRET 343 610 895 00025 - APE 923 B