

CHAPITRE IV

DU COMIQUE AU TRAGIQUE



Selon Ionesco, chacun de nous est plein de contradictions. Il semble qu'au moment où nous disons "Oui" pour confirmer quelque chose, nous avons le désir de dire "Non".¹ Cette remarque montre bien le sens de la relativité chez le dramaturge. Celui-ci regarde toujours des choses par leurs deux côtés opposés qui les caractérisent. Il ne se laisse jamais séduire par une constatation confirmée d'un seul côté (qui est insuffisante, figée et fausse comme le slogan d'une idéologie).

Par conséquent, la lutte de l'homme contre sa condition existentielle imposée et la déshumanisation qui en est l'effet paraissent à la fois, pour Ionesco, comiques et tragiques : comique parce que c'est inutile et dérisoire; tragique parce que c'est sans issue. Puisque le comique est l'intuition de l'absurde et qu'il est inséparable du tragique. Ionesco s'en sert pour mettre en relief l'absurde social et métaphysique. Le tragique qui est tourné en dérision devient comique et ce comique nous ramène au tragique par la technique d'exagération. "Pousser le burlesque à son extrême limite. Là (...) l'on se retrouve dans le tragique."²

Pour parvenir à transmettre aux spectateurs sa vision absurde du monde à travers le théâtre qui est autant visuel qu'auditif, Ionesco met à contribution tous les éléments théâtraux : le dialogue, les bruits, la musique pour la perception auditive, et les personnages, leurs gestes, et leurs mouvements ainsi que les accessoires théâtraux (: décor, lumière, objets, etc.) pour la perception visuelle. Tout est utilisé pour traduire l'absurde, et créer un effet à la fois comique et tragique dans la mise en scène.

¹Voir dans ce Mémoire, (ii) à la page 7, et aussi la dernière citation à la page 19.

²Eugène Ionesco, Notes et contre-notes, p. 161.

- Le dialogue.

Dans le théâtre de Ionesco, le dialogue est le moyen principal utilisé pour représenter aux spectateurs l'absurde (tel qu'il se manifeste dans le langage), conséquence de l'absurde métaphysique. Puisque les mots ne sont que des bruits pour rompre le silence, nous trouvons, chez Ionesco, l'automatisme du langage, la conversation lassante constituée de phrases toutes faites ou les non-sens du verbiage. Mais Ionesco semble faire un travail double et contradictoire (comme c'est dans sa nature). En dénonçant la perte de valeur de langage comme mode de communication,¹ il essaie en même temps de rendre cette valeur aux mots, de leur faire dire les choses qu'ils n'ont jamais pu dire; c'est-à-dire le langage de l'intérieur, de l'inconscient de l'homme. Par conséquent, en dehors des phrases toutes faites, simples et plates, nous trouvons également des phrases extraordinaires, fantastiques, incompréhensibles qui traduisent le désarroi psychique de l'homme, perturbé par ses angoisses fondamentales ou ses désirs instinctifs. Le mélange incongru de ces deux sortes de phrases engendre à la fois un effet burlesque et un effet tragique. C'est burlesque parce que le bavardage du quotidien est poussé à son extrême limite et nous fait voir l'insolite inattendu. C'est tragique parce que nous en connaissons la cause : le langage de l'intérieur le révèle.

- Le mouvement dramatique.

Sans intrigue, les pièces de Ionsco gardent encore un mouvement dramatique. Une situation banale prise dans le quotidien est poussée à l'extrême par la technique d'accélération et de prolifération des mots, des objets ou des métamorphoses, produisant au début

¹C'est ce que Ionesco appelle "la tragédie du langage" (Voir aussi la première citation dans la page 28 de ce Mémoire). Il n'a que l'intention de dénoncer la séparation du langage d'avec l'esprit de l'homme, et non celle de faire s'effondrer le langage. Il ne détruit donc pas la structure des phrases; le sujet, le verbe, les compléments restent à leur position et possèdent leur propre fonction; dans un mot, les consonnes et les voyelles sont aussi à leur place propre (même dans le cas de l'invention d'un mot qui reste ainsi articulable).

un effet comique qui devient plus tard angoissant jusqu'au paroxysme, jusqu'à l'explosion. La chute ou le ralentissement périodique ramène le tragique.

- la mise en scène

Puisqu'une pièce de théâtre n'est pas destinée à être lue, mais à être jouée sur scène, tous les éléments théâtraux ont chacun pour rôle de nous transmettre le message de l'auteur. Les personnages, par leur apparence et leur jeu créent le mouvement visible de la situation. Le décor et les accessoires disent aussi leur langage par leur présence visible ou auditive, concrétisant des symboles ou des angoisses des personnages.

Nous allons étudier, pièce par pièce, comment Ionesco parvient à nous transmettre l'absurde par ses méthodes diverses du comique du langage dans le dialogue, par ses techniques de prolifération et d'accélération pour créer le mouvement dramatique, et par les éléments théâtraux pour répondre à son but de communication, par la mise en scène.

La Cantatrice chauve

1. le dialogue.

Dans la Cantatrice chauve la dégradation du langage à cause de son détachement d'avec l'esprit de l'homme est graduellement aggravée de la banalité jusqu'à la perte totale de bon-sens du contenu et culmine par l'explosion des phrases en petits morceaux.

(a) l'automatisme de l'esprit et le langage banal

Ce sont les automatismes verbaux de la conversation quotidienne qui sont ici intentionnellement poussés à l'extrême de ses banalités.

- le verbiage

1e. Scène I : la constatation de Mme. Smith à son mari à propos du repas.

. . . Nous avons mangé de la soupe, du poisson, des pommes de terre au lard, de la salade anglaise. Les enfants ont bu de l'eau anglaise. Nous avons bien mangé, ce soir.¹

¹Eugène Ionesco, Théâtre I : La Cantatrice chauve, p. 21.

: le rappel du nom de leur fille par Mme. Smith à son mari.
 . . . C'est comme notre petite fille qui ne boit que du lait et ne mange que de la bouillie. Ça se voit qu'elle n'a que deux ans. Elle s'appelle Peggy.¹

- le psittacisme (le masque de la perte de faculté de raisonnement)

ie. Scène II : la répétition par les Smith de la réplique de la Bonne.

(Mary) : Je suis la bonne. J'ai passé un après-midi très agréable. J'ai été au cinéma avec un homme et j'ai vu un film avec des femmes. A la sortie du cinéma, nous sommes allés boire de l'eau-de-vie, et du lait et puis on a lu le journal.

(Mme. Smith) : J'espère que vous avez passé un après-midi très agréable, que vous êtes allée au cinéma avec un homme et que vous avez bu de l'eau-de-vie et du lait.

(M. Smith) : Et le journal !

- les phrases sentencieuses, les axiomes

ie. Scène I :

(M. Smith) : Un médecin consciencieux doit mourir avec le malade s'ils ne peuvent pas guérir ensemble. Le commandant d'un bateau périt avec le bateau, dans les vagues.

Scène XI :

(M. Martin) : Le plafond est en haut, le plancher est en bas.

(b) l'incohérence de l'esprit et l'incongruité du contenu

Ce sont les déformations des phrases de la conversation banale, par l'incohérence des idées ou la confusion de l'esprit des locuteurs.

- les associations des idées

ie. Scène VIII : l'intervention du Pompier conduit le sujet de la conversation au feu.

: l'anecdote du Pompier sur le jeune veau conduit aux formules courantes.

(Le Pompier) : Le veau fut donc obligé de se marier avec une personne et la mairie prit alors toutes les mesures édictées par les circonstances à la la mode . . .

(M. Smith) : A la mode de Caen.

(M. Martin) : Comme les tripes.

- les contradictions des idées

ie. Scène I : A propos de la jeune veuve de Bobby Watson, le mort

¹Ibid., p. 22.

(M. Smith) : Elle a des traits réguliers et pourtant on ne peut pas dire qu'elle est belle. Elle est trop grande et trop forte. Ses traits ne sont pas réguliers et pourtant on peut dire qu'elle est très belle. Elle est un peu trop petite et trop maigre.

- l'illogisme

Perdant la faculté de raisonner, les personnages confondent le logique et l'illogisme. Dans la Scène I. Mme. Smith demande à son mari une seule question rationnelle sur les jours où travaille Bobby Watson mais celui-là la prend pour une question idiote.

(Mme. Smith) : Mais pourquoi ne travaille-t-il pas pendant ces trois jours s'il n'y a pas de concurrence ?

(M. Smith) : Je ne peux pas tout savoir. Je ne peux pas répondre à toutes tes questions idiotes !

Au contraire ils prennent les idées illogiques pour les logiques.

(Le Pompier) : Lorsqu'on sonne à la porte, des fois il y a quelqu'un, d'autres fois il n'y a personne.

- les formules déformées ou inventées

(M. Martin) : Celui qui vend aujourd'hui un boeuf, demain aura un oeuf.
ou : J'aime mieux pondre un oeuf que voler un boeuf.

(Mme. Smith) : J'attends que l'aqueduc vienne me voir à mon moulin.

(M. Martin au Pompier) : Bonne chance, et bon feu !

(c) la rupture de l'esprit et du contenu

Ce phénomène se passe quand le langage est totalement séparé de l'esprit de l'homme, quand des signifiants sont séparés des signifiés et quand la déformation du langage s'aggrave jusqu'à la perte de tout contenu sémantique.

- le non-sens du contenu

(M. Martin) : Le pain est un arbre tandis que le pain est aussi un arbre, et du chêne naît un chêne, tous les matins à l'aube.

- les explosions des phrases et le jeu de sonorités

(Mme. Martin) : Touche pas ma babouche.

(M. Martin) : Bouge pas la babouche.

(M. Smith) : Touche la mouche, mouche pas la touche.

(Mme. Martin) : Bazar, Balzac, Bazaine !

(M. Martin) : Bizarre, beaux-arts, baisers !

(d) le langage de l'intérieur

Malgré la détérioration du langage, Ionesco essaie de récupérer le sens premier des mots pour transmettre la vérité ou la pensée authentique de l'homme derrière son masque de politesse.

ie. : la constatation de Mme. Smith sur l'ennui de son mari : il s'emmerde.

: les commentaires des Martin sur le poème de la Bonne :

(Mme. Martin) : Ça m'a donné froid dans le dos.

(M. Martin) : Il y a pourtant une certaine chaleur dans ces vers.

2) la progression dramatique

La progression dramatique de la pièce est créée par les étapes d'exagération de l'absurde dans le langage, et le rythme ralenti ou accéléré sur lequel des phrases, des mots sont énoncés.

Dans la Scène I, la conversation des Smith, par le commencement du long monologue du Mme. Smith, se déroule normalement sur les sujets banals du quotidien. Tandis que les Smith se perdent dans l'identification des membres de la famille de Bobby Watson, leur dialogue semble s'accélérer jusqu'à la dispute du couple. Dans la scène de la reconnaissance des Martin, les répliques doivent être dites, selon Ionesco, "d'une voix trainante, monotone, un peu chantante, nullement nuancée". Ce passage est alors un ralentissement du rythme de la progression, convenant à l'état inanimé des personnages.

C'est à partir de la scène de l'intervention du Pompier que la progression s'accélère, surtout dans les monologues délirants des anecdotes. Après le départ du Pompier, l'absurde du langage est poussé à son paroxysme par les répétitions rythmées des phrases, des mots, des onomatopées, etc. La vitesse des répliques devient de plus en plus angoissante, vertigineuse jusqu'à la querelle des personnages par l'accélération extrême et par la prolifération des mots, qui illustre l'explosion de leurs angoisses intérieures.

3) la mise en scène

La pièce, sous-titrée, 'l'anti-pièce', est une parodie des techniques conventionnelles du théâtre : la coupure disproportionnée en 11 scènes, les scènes de la reconnaissance des Martin, du Pompier

et de la Bonne, la transformation de celle-ci en Sherlock Holmes, et le titre sans aucun rapport avec la pièce.

(a) les personnages

- l'apparence et les traits caractéristiques

Comme les personnages représentent les conformistes universels de toutes les époques, leur apparence est vaguement indiquée. Choisisant les anglais pour leur conformisme bien connu, Ionesco tourne en dérision leurs habitudes typiques. M. Smith porte une petite moustache grise, "anglaise", fume sa pipe "anglaise" et, comme un monsieur sérieux de partout qui est toujours au courant des actualités; il lit un journal "anglais", en claquant sa langue de satisfaction comme pour accompagner le monologue de sa femme. Celle-ci, épouse-ménagère conformiste, raccommode des chaussettes "anglaises". A la première représentation, Nicolas Bataille¹ décide que celle-ci fait de la broderie "anglaise" qui, pour lui, donne, au texte d'exposition, un effet comique supplémentaire.

L'apparence des autres personnages n'est pas indiqués dans le texte sauf celle du Pompier qui arrive en portant 'un énorme casque qui brille et un uniforme'².

- le jeu des personnages

Les personnages doivent être présentés comme des individus sérieux qui disent des phrases absurdes, délirantes et qui agissent d'une manière déshumanisée, machinale comme des robots détraqués, sans qu'eux-mêmes ne s'en rendent compte. Ionesco donne ainsi son avis à propos des interprétations différentes des metteurs en scène : "Le sérieux des personnages contrastant avec le texte insensé est une des meilleures interprétations possible"³.

Cette notion de base peut s'appliquer par exemple à la scène de la reconnaissance des Martin. Nicolas Bataille la fait jouer "sur un ton et dans un style sincèrement tragique"⁴ malgré le

¹ Simone Benmussa, Ionesco, p. 88.

² Eugène Ionesco, Théâtre I : La Cantatrice chauve, Sc. VIII, p. 39.

³ Simone Benmussa, Ionesco. pp. 87-88.

⁴ Eugène Ionesco, Théâtre I : La Cantatrice chauve, Sc. IV, p. 28.

texte burlesque et les répétitions grotesques du couple : "Comme c'est curieux ! comme c'est bizarre ! et quelle coïncidence!"¹

Cependant, pour que la pièce ne soit pas jouée selon des idées établies par lui seul, Ionesco laisse latitude aux metteurs en scène de modifier des interprétations et des techniques de jeu dans la mesure où elles sont aptes à montrer ce qu'il veut. Bataille, par exemple, interprète la dernière scène de dispute des personnages comme leur prise de conscience de leur angoisse de ne plus trouver à dire que des phrases éculées. Ainsi il les fait se jeter les uns sur les autres : "Mme. Martin se précipite sur Mme. Smith laquelle la gifle, Mme. Martin s'évanouit et c'est au même moment que l'autre dit : "N'y touchez pas, elle est brisée."² Ces mouvements et ces gestes des personnages coïncident à la fois avec le texte, et confère un effet burlesque au jeu.

(c) les accessoires

- les objets : le casque énorme et brillant du Pompier ridiculise ce personnage. Malgré l'impression de force que prétend donner son uniforme et son casque, le Pompier fait montre de traits de caractère opposés à ceux de sa fonction. Il est timide, maladroit et toujours embarrassé. Le casque et l'uniforme montrent l'incongruité de l'apparence dans le cadre de l'ordre monstrueux établi par le système de vie conformiste.

- les bruits : les coups de la pendule que les spectateurs comptent automatiquement, annoncent à ceux-ci (et certainement pas aux personnages) le surgissement de l'insolite.

: les sonneries à la porte annoncent aussi aux spectateurs les moments de panique.

- l'éclairage : la fin de la pièce se termine par la dispute des personnages qui se jettent à la tête les écorces sonores

¹Ibid., p. 31.

²Ibid., p. 55.

des mots. La scène s'assombrit sur ces bruits articulés sur un rythme accéléré. Le plateau est rallumé pour la nouvelle scène avec les Martin. La lumière est utilisée afin de marquer les remplacements successifs et cycliques des protagonistes.

- le décor : le déroulement des 11 scènes se passe dans un endroit unique - la salle "anglaise" des Smith. A la première représentation, Ionesco a conseillé à la troupe de Nicolas Bataille¹ de dire dans l'obscurité le texte d'exposition du décor avant le commencement de la Scène I et aussi avant le recommencement par les Martin. La fréquence de l'adjectif "anglais" dans ce texte situe l'ambiance du quotidien conformiste, banal, médiocre.

La Leçon

1) le dialogue

Dans cette pièce, la détérioration du langage n'est pas réduite comme dans la Cantatrice chauve, jusqu'à l'explosion des phrases, des mots, des syllabes ou des voyelles. Ionesco a ici l'intention de révéler la langue lyrique, ou plutôt l'univers intérieur de l'homme en se servant du langage. L'univers intérieur des deux protagonistes principaux : Le Professeur et l'Elève, qui sont poussés par leurs élans instinctifs, se révèle par les éléments insolites qu'on trouve dans leurs répliques.

a) les mots révélateurs

Nous trouvons souvent dans la pièce, une sorte de sous-conversation par quelques mots curieusement choisis ou par certaines phrases ambiguës. Ces insolites montrent ainsi les aspects divers de l'univers intérieur des personnages :

- l'impulsion érotique ; le compliment du Professeur à l'Elève : "Vous êtes magnifique. Vous êtes exquise. Je vous félicite chaleureusement, Mademoiselle." (p. 70.)

- la réaction d'auto-défense : la riposte de l'Elève à l'agressivité verbale et absurde du Professeur : " Oui ! Oui ! Oui ! Oui Que voulez-vous de plus ... ?" (p. 88.)

¹ Simone Benmussa, Ionesco, p. 86.

- la nervosité, l'irritation : l'explosion des mots vulgaires du Professeur devant la sottise ignorance de l'Elève :
 "Mademoiselle, je dis ça pour vous ! Merde alors ! (...) Silence ! Ou je vous fracasse le crâne ! (...) Pas d'insolence, mignonne ou gare à toi." (p. 38.)

- l'érotisme sadique : les mots ambigus adressés par le Professeur à l'Elève au cours de la leçon : "... la voix, se modulant en chant ou se transformant en un terrible orage symphonique avec tout un cortège (...) d'artifices sonores : labiales, dentales, occlusives, palatales et autres, tantôt caressantes, tantôt amères ou violentes." (pp.81-82)
 : "Je vais te les arracher, moi, tes oreilles, comme ça elles ne te feront plus mal, ma mignonne !" (p.91)

(b) le dialogue incongru

La confusion mentale ou la lutte contre l'impulsion de l'intérieur pour se poser dans l'état normal engendre l'incongruité de la parole des personnages. Ionesco la dénonce par :

- la parole contradictoire, le parler pour ne rien dire : Le Professeur aborde maladroitement la conversation avec l'Elève. Il parle du temps météorologique : "Il fait beau aujourd'hui ... ou plutôt pas tellement... Oh ! si quand même. Enfin, il ne fait pas trop mauvais, c'est le principal... Euh ... euh. Il ne pleut pas, il ne neige pas non plus." Mais puisque le Professeur tente tout seul de masquer son désir intérieur et ^{que} l'Elève possède encore son bon-sens, la source comique surgit alors par la réplique de celle-ci : "Ce serait bien étonnant, car nous sommes en été." (p. 66.)

- l'invention des mots : Pour marquer la perte de bon-sens du Professeur et aussi de sa leçon, Ionesco invente des mots pour le propos de celui-ci : "Bon. Arithmétisons donc un peu." (p. 70.)

"... le groupe des langues autrichiennes et néo-autrichiennes ou habsbourgiques, aussi bien que des groupes espérantiste, helvétique, monégasque, suisse, andorrien, basque, pelote,..." (p. 79.)

- le jeu de mots : C'est le jeu de mots du dramaturge lui-même et non du Professeur qui tombe dans la piège des mots : "... en mathématiques et en arithmétique tout spécialement, ce qui compte - car en arithmétique il faut toujours compter - ce qui compte, c'est surtout de comprendre..." (p. 77.)

- les phrases sentencieuses : Ce sont les illustrations des conformistes de partout, de leurs masques qui méritent le respect. Mais surtout ici, ces phrases sont mal placées et parfois déformées pour marquer la perte de bon-sens du locuteur.

. . . Vous avez toujours tendance à additionner. Mais il faut aussi soustraire. Il ne faut pas uniquement intégrer. Il faut aussi désintégrer. C'est ça la vie. C'est ça la philosophie. C'est ça la science. C'est ça le progrès, la civilisation. (p. 73.)

. . . pour apprendre à prononcer, il faut des années et des années. Grâce à la science, nous pouvons y arriver en quelques minutes. (p.81.)

- le psittacisme : C'est le raisonnement faux ou l'assimilation de la confusion de l'esprit par les répétitions des mots ou des phrases entendue par l'autre locuteur. Ici, Ionesco tourne en dérision.

(Le Professeur) : Quand on compte des bâtons, chaque bâton est ^{une} unité, Mademoiselle... Qu'est-ce que je viens de vous dire.
 (L'Elève) : Une unité, Mademoiselle ! Qu'est-ce que je viens de vous dire ? (p.75.)

- les phrases délirantes : C'est le paroxysme de l'absurde qui marque en même temps la perte totale du contrôle sur lui-même du Professeur.

. . . Ce qui distingue les langues néo-espagnoles entre elles et leurs idiomes des autres groupes linguistiques, (...) c'est leur ressemblance frappante qui fait qu'on a bien du mal à les distinguer l'une de l'autre. ... (p. 79.)

2) la progression dramatique

Pour ne pas interrompre la progression continue et ses étapes successives, la pièce se constitue d'une scène unique.

Il s'agit de la progression à sens inverse du comportement des deux personnages. Le professeur suit une progression de la régression à l'agression tandis que l'Elève va en sens contraire.

- la progression agressive du Professeur

Le comportement du Professeur, selon les indications de Ionesco, progresse, - d'une timidité, d'une politesse excessive, d'un embarras, illustrés par son bégaiement, et sa façon incessante

de se frotter les mains, vers une prise d'assurance, vers une agressivité, une nervosité, une irritation, une domination sadique, illustrées par sa voix autoritaire, des mots grossiers et un verbiage délirant.

Cette progression est accélérée par les répliques de plus en plus longues, de plus en plus absurdes et qui semblent être dites de plus en plus vite, de plus en plus fort, et donnant une impression de plus en plus angoissante.

- la progression régressive de l'Elève

Selon les indications de Ionesco, le comportement de l'Elève évolue - d' une vivacité, d'une gaieté, d'un dynamisme, d'une assurance active, illustrés par des répliques de bon-sens, au Professeur, -à une perte d'assurance, une dépression nerveuse, une passivité, une fatigue, une souffrance, illustrées par la confusion du raisonnement, des répliques de plus en plus absurdes comme celles du Professeur, la perte de la parole, le mal aux dents et la soumission totale.

Son comportement est ralenti par des mots prononcés de plus en plus difficilement d'une voix de moins en moins audible, des répliques de plus en plus courtes, et une passivité d'esprit et de mouvement qui va jusqu'à la paralysie.

La technique d'accélération d'un mouvement qui donne l'effet comique reflète en même temps le tragique par le ralentissement d'un autre mouvement progressant parallèlement. D'autre part, l'angoisse de l'insolite est soulignée par la technique de prolifération : le nombre extravagant des élèves assassinés et la multiplication des mots délirants.

3) La mise en scène

(a) les personnages

- l'apparence et les traits caractéristiques

Suivant les indications, le Professeur est un petit vieux, âgé de 50-60 ans, et l'Elève est une adolescente de 18 ans. Selon Marcel Cuvelier¹, le metteur en scène des premières représentations de la pièce, ces deux personnages représentent tous les enseignants-dominants et tous les disciples-victimes du monde. L'apparence physique

¹Simone Benmussa, IONESCO, p. 96.

des acteurs doit être sans âge précis. Pour l'Elève, elle peut avoir, soit 14 ans, soit 18 ans, la leçon d'arithmétique et celle de linguistique correspondant à des maturités d'esprit différentes. Quant à la Bonne, Cuvelier confie ce rôle à un acteur dont l'apparence physique suggère une force physique équivalente à celle du Professeur.¹

- le jeu des personnages

Tous les gestes, tous les mouvements indiqués sont à suivre pour marquer le changement insensible et progressif (selon la fréquence d'utilisation de ces deux adjectifs par Ionesco) des comportements des deux personnages.

Or, dans la présentation par Cuvelier,² celui-ci a supprimé, avec le consentement du dramaturge, le passage sur le brassard qui interrompt la progression dramatique du jeu et rétrécit l'interprétation du sens de la domination à un seul aspect politique - l'idéologie nazie.

(b) le décor

Comme la pièce n'a qu'une scène unique, il n'y a pas de changement de décor. Tout le déroulement de la pièce a lieu dans le cabinet de travail du Professeur, servant aussi de salle à manger. Le décor est simple, réaliste, et suggère l'ambiance d'une maison rustique dans une petite ville - la banalité dans laquelle surgira l'insolite.

(c) les accessoires

- les objets pour le jeu

Les objets pris comme exemples pour illustrer la leçon d'arithmétique (:les allumettes) ou accessoires d'enseignements (: le tableau, la craie, les bâtons dessinés), sont invisibles pour produire à la fois un effet burlesque par les mimiques du Professeur, et une image irréelle correspondant à l'interprétation abstraite. Les allumettes se rapportent au feu qui brûle, qui détruit. Les bâtons sont les instruments qui font souffrir un victime ou un inférieur. Tous les deux mots disent l'impulsion sexuelle et le sadisme chez le Professeur.

¹Après le meurtre, le Professeur a tenté de blesser la Bonne par son couteau. Celle-ci se défend avec vivacité énergique.

²Eugène Ionesco, Théâtre I : La Leçon, p. 95.



Cependant, Cuvelier a ajouté sur scène, des objets visibles, non-indiqués par Ionesco.¹ Avant d'ouvrir la porte pour la nouvelle élève (au début et aussi à la fin de la pièce), la Bonne ramasse le cahier et le cartable de l'Elève qui vient d'être assassinée, et les jette dans le coin où d'autres cahiers, d'autres cartables sont entassés. L'entassement de ces objets correspond bien à l'évocation des meurtres précédents des 39 élèves et à la répétition de cette fin violente.

D'autre part, le couteau, instrument du crime peut être visible ou invisible sur la scène. Mais les préférences de Ionesco vont à la deuxième solution. Il essaie de montrer qu'il n'y a plus de relation entre le mot-couteau et l'objet-couteau (parce que l'homme perd sa faculté de s'en tenir à la signification des mots), et l'effet tragique de cet absurde : la relation automatique entre le mot-couteau et l'action-couteau : "le couteau tue". L'objet-couteau, modèle concret effacé du mot, mérite alors d'être invisible sur scène.

D'ailleurs, la présence de l'objet-couteau restreindrait la signification au seul aspect du crime physique et produirait un effet trop réaliste et tragique, alors que la pièce, selon le sous-titre donné, est un 'drame-comique'.

- les bruits

Le seul bruit, indiqué dans le texte, que les spectateurs entendent, c'est la scannette qui annonce la venue de la nouvelle élève, le recommencement du viol moral.

Marcel Cuvelier², cependant, fait entendre à ses spectateurs, quelques coups de marteau avant le lever du rideau. Ces bruits proviennent de la fermeture du cercueil dans lequel se trouve le corps de l'élève qui vient d'être tuée.

¹ Ibid., p. 96.

² Ibid.

Rhinocéros

1) le dialogue

Le dialogue dans cette pièce n'évoque pas seulement les types différents des personnages que nous avons étudiés (chacun d'eux possède une façon de parler qui lui est propre), il évoque aussi comment le langage banal du quotidien peut évoluer vers le non-sens et peut devenir l'instrument de la tromperie sinistre sans que personne n'en soit au courant.

(a) les clichés et les phrases sentencieuses reflètent l'automatisme de l'esprit des personnages qui sont tous des conformistes. Pour se faire considérer comme des "intellectuels", ils répètent des formules toutes faites ou essaient d'en insérer dans leurs discours, même improprement (parce qu'ils ne les comprennent pas exactement).

ie. (Jean à Bérenger) : Plus on boit, plus on a soif, dit la science populaire.¹

(Botard à ses collègues) : Je n'écoute pas les curés qui vous font venir à l'église pour vous empêcher de faire votre boulot et de gagner votre pain à la sueur de votre front.²

(ce terme est pris naïvement de la Bible alors qu'il est inséré dans la critique de l'Eglise.)

C'est par les répétitions automatiques des clichés que s'imposent les nouveaux slogans d'une idéologie. La plupart des répliques de Bérenger dans l'acte 2, l'acte 3 et surtout son monologue final sont les reprises des phrases des autres personnages. Les slogans anciens et nouveaux se mêlent, ce qui marque l'hésitation de Bérenger, qui est, lui aussi, victime des clichés - le virus de l'épidémie.

ie. (Bérenger à Jean, reprenant les phrases de celui-ci) : Tout de même, nous avons notre morale à nous, que je juge incompatible avec celle de ces animaux.³ (. . .) nous avons une philosophie que ces animaux n'ont pas, un système de valeurs irremplaçables, Des siècles de civilisation humaine l'ont bâti ! . . . ⁴

¹Ibid., p. 11.

²Ibid., p. 48.

³Ibid., p. 75.

⁴Ibid., p. 76.

(Le monologue de Bérenger) : (reprenant les phrases de Daisy)
 D'abord pour les convaincre, il faut leur parler. Pour leur parler, il faut ^{que} j'apprenne leur langue. (. . .) Ce sont eux qui sont beaux. (. . .) Leurs chants ont du charme.¹ (puis les mots de Botard) Comme j'ai mauvaise conscience, j'aurais dû les suivre à temps.²

(b) la fausse logique et le non-sens sont la perte du chemin d'un raisonnement méthodique qui n'a ^{plus} rien à voir avec la réalité. Le cas du Logicien en est un bon exemple. Il prouve par son syllogisme qu'un chien est un chat, puisque chacun d'eux a pareillement quatre pattes.³ Au cours du flot verbal d'un "intellectuel", l'insolite ou le non-sens surgissent. Ni le locuteur, ni les auditeurs ne s'en aperçoivent puisque l'un est sûr de son savoir tandis que les autres sont aveuglement séduits par l'idolâtrie intellectuelle. Le fondateur d'une idéologie profite sans doute d'un phénomène analogue pour former le groupe des faux intellectuels dont il se sert pour la transmission de sa propagande absurde.

ie. (Le Logicien) : (à propos de deux apparitions d'un rhinocéros)
 En effet, il se peut que depuis tout à l'heure le rhinocéros ait perdu une de ses cornes et que celui de tout de suite soit celui de tout à l'heure.
 (. . .) Il se peut aussi que deux rhinocéros à deux cornes aient perdu tous les deux une de leurs cornes.⁴

(c) le psittacisme et les répétitions en écho donnent un effet burlesque à la pièce et reflètent aussi la perte de faculté de raisonnement et l'automatisme de la parole. Les personnages ne peuvent pas raisonner parce que le sujet est incompréhensible et inexplicable; mais chacun d'eux fait semblant de le comprendre. Enfin on admet les choses sans vraiment rien comprendre;

ie. (Le Logicien) : Si vous pouviez prouver avoir vu la première fois un rhinocéros à une corne, qu'il fût asiatique ou africain ...

¹Ibid., pp. 115-116.

²Ibid., p. 117.

³Ibid., p. 24.

⁴Ibid., p. 41.

(Le Vieux Monsieur) : Asiatique ou africain ...
 (Le Logicien) : ... La seconde fois, un rhinocéros à deux cornes...
 (Le Vieux Monsieur) : A deux cornes !
 (Le Logicien) : ... qu'il fût, peu importe, africain ou asiatique...
 (L'Epicier) : Africain ou asiatique ...¹

D'autre part, les personnages répètent les mêmes propos en écho parce que leur propre esprit ne fonctionne plus

ie. (A l'apparition d'un rhinocéros)

(Jean) : Oh, un rhinocéros. (...) Oh ! un rhinocéros !
 (La Serveuse) : Oh ! un rhinocéros !
 (L'Epicière) : Oh ! un rhinocéros ! (à son mari) Viens voir !
 (L'Epicier) : Oh ! un rhinocéros !²

(Ces personnages font le même jeu à la deuxième apparition d'un rhinocéros avec les répliques : "Ça alors !", "Pauvre petite bête !", "Ça, c'est trop fort !", "Qu'est-ce que vous en dites ?")

(d) l'ambiguïté des mots montre que le sens d'un mot est variable selon le contexte ou selon l'association habituelle des idées d'une personne.

ie.(i) Le croisement des deux conversations simultanées (l'une entre Jean et Bérenger, l'autre entre le Logicien et le Vieux Monsieur) marque bien la possibilité d'utiliser la même phrase dans deux cas différents.

(Jean, à Bérenger) : Devenez un esprit vif et brillant. Mettez-vous à la page.
 (Bérenger, à Jean) : Comment se mettre à la page ?
 (Le Logicien, au Vieux Monsieur) : J'enlève deux pattes à ces chats. Combien leur en restera-t-il à chacun ?
 (Le Vieux Monsieur) : C'est compliqué.
 (Bérenger, à Jean) : C'est compliqué.³

ie. (ii) Le sens d'un mot peut être fort ou non selon la mentalité de la personne qui l'interprète.

(Bérenger) : Vraiment, vous êtes têtue.
 (Jean) : Vous me traitez de bourrique, par dessus le marché. Vous voyez bien, vous m'insultez.⁴
 (Jean associe le mot "têtue" à la formule "têtue comme un bourrique")

1e. (iii) Il se peut aussi qu'un mot perde son sens original dans une formule courante.

(Jean) : Vous rêvez debout !
 (Bérenger) : Je suis assis.¹

Par conséquent, l'ambivalence des mots² peut causer des malentendus. Mais elle peut aussi masquer le mensonge d'une idéologie si le fondateur est assez habile pour en profiter. Derrière ces phrases burlesques, se cache quelque chose d'inquiétant.

2) Le mouvement dramatique

Le mouvement de la pièce est simple : la banalité devient de plus en plus inquiétante parce qu'il y surgit l'insolite qui évolue en grandissant. L'idéologie rhinocérique pénètre une ville. L'indifférence des personnages devant la menace devient dramatique à cause de leur ignorance. Un rhinocéros apparaît au moment où il y a des malentendus dans la conversation entre Jean et Bérenger ou lorsque les phrases délirantes de la conversation entre Le Logicien et le Vieux Monsieur prolifèrent. L'angoisse s'établit depuis la métamorphose de M. Boeuf. Le rythme de la métamorphose s'accélère. Appelant les pompiers, Daisy apprend que ceux-ci ont été appelés aussi pour d'autres rhinocéros et que : "Ce matin, il y en avait sept, maintenant il y en a dix-sept. Il y en aurait même trente-deux de signalés."³ Les monstres sont de plus en plus nombreux. Dans l'acte II, deuxième tableau, Bérenger assiste à la mutation de Jean. Il voit aussi les voisins et le concierge de celui-ci sortant de chez eux avec des têtes de rhinocéros. Dans l'acte III, la prolifération des monstres est plus accélérée. Bérenger apprend la contagion de la plupart de ses collègues, l'occupation des rues par les troupeaux, l'occupation des installations de la radio; il voit passer par sa résidence, le régiment des pompiers tous transformés en rhinocéros

¹Ibid., p. 19.

²Ionesco aime aussi jouer avec les homonymes ("J'étais à côté de mon ami Jean ! Il y avait d'autres gens") ou l'ambivalence des nom propres : "Socrate" peut être le nom d'un homme aussi bien que celui d'un chat. Même si un nom ne peut pas identifier une personne, il faut qu'il puisse au moins caractériser son type : "Boeuf" donne l'image de l'animal domestique de force, docile et sot, tandis que "Papillon" symbolise l'inconsistance comme le vol de l'insecte. Tous les deux types sont prêts à devenir les victimes des monstres : la mutation d'un animal à une autre espèce n'est pas difficile.

³Eugène Ionesco, Théâtre III : Rhinocéros, p. 61.

parmi lesquels, il distingue le Logicien par son canotier, puis il voit partir Dudard et enfin Daisy qui ont eux-mêmes cédé à la contagion; il entend les bruits de tambours des régiments, le barrissement par le téléphone, et les bruits de plus en plus fort de la course mêlée de barrissements des troupeaux qui passent l'un après l'autre tout près de chez lui.

La progression de la pièce atteint ici le crescendo et tombe subitement dans le tragique : Bérenger est seul, luttant sans espoir contre tous les monstres.

3) la mise en scène

(a) les personnages

- l'apparence et les traits caractéristiques

Ionesco indique plus précisément l'apparence contrastée de Bérenger et de Jean que celle des autres personnages. Ce sont les deux amis qui n'ont jamais rien de commun ni dans leur comportement, ni dans leur mentalité. Dans l'acte I, Jean apparaît bien vêtu (: costume marron, cravate rouge, faux col amidonné, chapeau marron, souliers jaunes bien cirés) tandis que Bérenger traverse la scène d'un air fatigué, somnolant dans une mise négligée (: pas rasé, tête nue, cheveux mal peignés, vêtements chiffonnés). Le soin de la tenue de Jean curieusement souligné même par ses propos est une remarque de la mauvaise foi de celui-ci. Dans l'acte II, sa mentalité a complètement changé. Il déclare : "Je me sentais mal à l'aise dans mes vêtements, maintenant mon pyjama aussi me gêne ! (...) vêtements, ça gratte,"¹ et il fait tomber le pantalon de son pyjama.

Les indications sur l'apparence des autres personnages sont moins fournies mais sont suffisantes à déterminer les types différents. Dudard, licencié et cadre d'avenir, a une taille assez grande et peut porter des lunettes pour avoir l'air d'un érudit.

¹Ibid., p. 73.

Les autres personnages de farce, les faux-intellectuels du type "petit-bourgeois" sont vêtus correctement. Pour distinguer la fonction typique de chacun, Ionesco ajoute quelques petits détails qui les ridiculisent : Le Logicien porte une petite moustache grise, des lorgnons et est coiffé d'un canotier; le Vieux Monsieur, élégant, a des guêtres blanches, un chapeau mou, une canne à pommeau d'ivoire; Monsieur Papillon, Chef de service, porte un complet bleu marine avec une rosette de la Légion d'honneur et a une grosse moustache brune; Botard a un air fier, porte une petite moustache blanche, un bérêt basque, des lunettes sur un nez assez fort et un crayon à l'oreille.

- le jeu des personnages

Selon les indications scéniques, le ton au début de la pièce est plutôt burlesque par les mouvements de farce des personnages et les comiques de situation.

(i) les comiques de farce

Le jeu commence par le mime de la Ménagère qui, portant sous un bras un panier à provisions vide et sous l'autre un chat, traverse la scène de droite à gauche, et à son passage, l'Épicurière ouvre la porte de la boutique et la regarde passer.¹ Puis, quand les autres personnages apparaissent, le ton burlesque démarre par un jeu d'illusionnisme : reprochant la mise négligée de Bérenger, Jean sort de ses poches, une cravate, un peigne, une petite glace pour les lui prêter.² Ensuite, les mouvements de farce se succèdent. A la première apparition d'un rhinocéros, Jean se lève d'un bond, fait tomber sa chaise en se levant, la Ménagère laisse tomber son panier à provisions parmi lesquelles une bouteille se brise, le Vieux Monsieur se présente pour l'aider en la saluant galamment, enlevant son chapeau.³ Pendant que la conversation entre Jean et Bérenger se rétablit, celui-ci, apercevant passer Daisy, fait un geste maladroit et fait tomber son verre

¹Ibid., p. 9.

²Ibid., p. 11.

³Ibid., p. 14, p. 16.

qui mouille le pantalon de Jean.¹ Un peu plus tard, faisant le geste de s'envoler pour accompagner ses paroles ("Je me sens léger, léger, léger !), Jean heurte très fort le Vieux Monsieur qui passe et celui-ci bascule dans les bras du Logicien avec qui il est entré.² A la deuxième apparition d'un rhinocéros, Jean répète le même geste qu'avant, la Serveuse laisse tomber le plateau; les verres se brisent.³ Dans l'acte II, le burlesque est moins fréquent. Madame Boeuf arrive au bureau, éplorée^{et} essoufflée.⁴ Puis, reconnaissant son mari devenu rhinocéros qui l'a suivie jusqu'au bureau, elle s'évanouit⁵ et tandis qu'elle reprend conscience, elle saute du palier, atterrit sur les dos de l'animal et s'en va à califourchon. Bérenger qui a essayé de la retenir, est resté avec sa jupe dans les mains.⁶ Plus tard, à la fin de ce tableau, les personnages atterrissent, les uns après les autres, après avoir escaladé la fenêtre avec l'aide des pompiers.

(ii) les comiques de situation

Certaines situations peuvent paraître à la fois comiques et angoissantes. Les personnages sont inconscients du danger qui arrive. Aux deux apparitions de rhinocéros qui sont les phénomènes insolites, ils en parlent indifféremment. Au moment de la crise (le rhinocéros vient de détruire l'escalier du bureau et on n'a plus de moyen d'en sortir), M. Papillon peut s'amuser en faisant la cour à Daisy. Celle-ci peut oublier la prolifération des rhinocéros et ne pense qu'à déjeuner, Dudard lui fait improprement la cour, et plus tard a lieu la scène idyllique entre Bérenger et Daisy et l'inversion des rôles de consolateur et de consolé.

¹Ibid., p. 22.

²Ibid., p. 23.

³Ibid., p. 31.

⁴Ibid., p. 55.

⁵Ibid., p. 58.

⁶Ibid., p. 60.

Or, malgré le ton burlesque, la pièce n'est pas du comique pur. Dans des milliers de représentations dans plusieurs pays, elle a été différemment interprétée. Ionesco s'inquiète de son succès à New York où elle paraissait une pièce drôle, tout-à-fait un contre-sens. Il précise alors son point de vue à propos de la pièce : "Elle n'est pas drôle, bien qu'elle soit une farce, elle est surtout tragédie."¹ Le dramaturge est d'accord avec la mise en scène de Jean Louis Barrault qui en a fait une farce tragique, oppressante. Il se sert du burlesque pour souligner le dramatique et tel est le but de Ionesco. Grâce au ton comique au début, les spectateurs se mettent en dehors de la situation (quoique parmi eux il y a plusieurs Jean, plusieurs Dadard, plusieurs Botard, et plusieurs autres personnages), ils peuvent y voir clairement comment, facilement et insensiblement, le langage faussé peut changer complètement la mentalité des gens et les transformer en monstres. C'est dramatique parce qu'ils sont tous des ignorants et que la séduction de la rhinocérite est irrésistible. Quant au drame de la solitude de Bérenger à la fin, les spectateurs vont s'identifier à celui-ci, ce qui signifie que leur instinct d'individualisme est éveillé.

(b) le décor

Selon la structure de la pièce, Rhinocéros est divisée en trois actes avec quatre tableaux différents : la terrasse du café de la ville, le bureau de Bérenger, la résidence de Jean et enfin celle de Bérenger.

Quelques détails de la description du décor sont aussi destinés à nous transmettre l'absurde. Dans le premier tableau, le cadre d'un dimanche d'été dans la petite ville est normal, sauf la lumière crue et les murs très blancs - les premiers signes de l'insolite. Dans le deuxième tableau, au bureau de Bérenger, les éléments du décor reflètent le système de valeurs sociales : l'intellectualisme et la hiérarchie. Daisy, la dactylo, n'a qu'une petite table avec une machine

¹Eugène Ionesco, Notes et contre-notes, p. 185.

à écrire, tandis que Dudard, licencié, sous-chef a une grande table laquelle à il s'assoit avec M. Boeuf sur des chaises "plus belles", "plus importantes". M. Papillon a un bureau particulier, au-dessus de la porte duquel un écriteau indique : "Chef de Service". Des autres écriteaux indiquant ^{sur} des rayons de livres et de dossiers : "Jurisprudence", "Codes", "Le Journal Officiel", "Lois fiscales" semblent être les échos satiriques de la tentation de ranger les individus en catégories fixes comme s'ils étaient des objets - la vie en étiquettes, le conformisme qui les déshumanise et les "chosifie"¹

Le cadre du troisième tableau représente la chambre de Jean où nous verrons la métamorphose presque "à vue" de celui-ci. Ionesco propose qu'il y ait dans cette chambre, une porte donnant sur le cabinet de toilette où Jean, sous prétexte de se rafraîchir, peut quitter la scène de temps en temps pour en revenir la peau peinte d'une couleur de plus en plus verte, porteur d'une corne de plus en plus grande.

Le quatrième tableau, la chambre de Bérenger ressemble "étonnamment" à celle de Jean. Cela indique la hantise de la métamorphose de Jean sur Bérenger. (Au début de l'acte, celui-ci, dormant sur son divan, a un cauchemar.)

La succession des quatre tableaux signale le mouvement envahissant de la rhinocérinite autour de Bérenger. L'encerclement des monstres le serre de plus en plus près : de la place publique au bureau, du bureau à l'appartement de son ami, et de l'appartement de son ami à son propre appartement, sa propre chambre, son endroit le plus privé. Nous verrons apparaître à la fin de la pièce, les têtes et les cornes des rhinocéros sur le mur de la chambre, les coups de boutoirs qui le perceront et le feront s'effondrer. Bérenger n'a plus de sécurité dans son dernier 'abri'.

¹ Nous pouvons ajouter à cette remarque les écriteaux dans le premier tableau et le troisième tableau : "Epicierie" et "Concierge". L'Epicier, l'Epicicière, et le Concierge n'ont pas de nom propre dans la pièce parce qu'ils sont des personnages types qu'on ne peut distinguer parmi les autres que par leur fonction ou leur 'catégorie'.

(c) les accessoires

Les accessoires sont ici utilisés pour montrer la progression menaçante de la rhinocérite.

- les bruits

Nous entendons deux sortes de bruits dans la pièce: ceux du quotidien et ceux de l'insolite. Au lever du rideau, le bruit quotidien, c'est le carillon qui vient de l'église. A la scène de la transformation de Jean, on entend le bruit de l'eau de robinet et de la douche quand Jean entre dans le cabinet de toilette pour se rafraîchir.

Plus tard, le seul bruit de l'insolite qui domine tout au long de la pièce, c'est celui qui accompagne l'apparition des rhinocéros (: les barrissements, les sabots, le halètement et le souffle de fauve), devenant de plus en plus fort à l'approche de l'animal ou du troupeau. Ce bruit croissant fait peur à la fois aux spectateurs et à Bérenger. Ceux-là ne participent plus au même sentiment que le héros quand le bruit effrayant devient plus tard rythmé et musicalisé, puisqu'ils sentent qu'ils ne doivent pas se laisser séduire comme lui.

- les éléments scéniques

Pour donner de la vraisemblance aux apparitions stylisées des rhinocéros, le bruit de leur course est accompagné par la fumée de la poussière répand^{ant} sur la scène où sont les personnages.

La métamorphose des personnages est caractérisée par la corne sur le nez, la peau verte, ou la tête de rhinocéros. Les spectateurs doivent pouvoir deviner que la transformation est presque accomplie et le sera bientôt. D'autre part, cette transformation stylisée donne aussi l'idée qu'il s'agit plutôt ici d'une mutation mentale et non pas physique.

A la scène du monologue de Bérenger, celui-ci sort d'un placard, des photos qui sont pour lui méconnaissables.

. . . Qui sont-ils tous ces gens-là ? Papillon, ou Daisy plutôt ?¹
Et celui-là, est-ce Botard ou Dudard ou Jean ? ou moi, peut-être !.

L'insomnie de Bérenger est significative. Ses collègues ne sont plus reconnaissables parce qu'ils sont tous dépersonnalisés et transformés en monstres. Une foule ou un troupeau n'a qu'un seul visage unique, parce

¹Eugène Ionesco, Théâtre III : Rhinocéros, p. 116.

que les individus qui se groupent ont perdu chacun leur individualité et deviennent interchangeable. Quant à Bérenger, il est sur le point de céder et "peut-être" lui aussi le deviendra à son tour.

Puis quand l'instinct d'individualisme le domine Bérenger sort de nouveau deux ou trois tableaux et déclare se reconnaître. Il les accroche au mur. Nous voyons qu'ils représentent un vieillard, une grosse femme, un autre homme et non Bérenger. Celui-ci se reconnaît en eux parce qu'ils représentent toute l'humanité (: homme, femme) et sa condition (la vieillesse). Mais ces portraits sont laids en comparaison de ceux des rhinocéros à côté qui sont devenus très beaux. Nous assumons que le héros, qui nous représente, est encore séduit par les monstres, par leur aspect esthétique derrière lequel se cache la férocité.

Le Roi se meurt

1) le dialogue

Dans cette pièce, Ionesco abandonne son jeu du verbiage et du dérèglement du langage qu'il a utilisés dans les pièces précédentes. L'insolite du dialogue réside ici dans :

(a) la banalité de la conversation

Le style plat, monotone du langage banal, élémentaire, souligne le caractère machinal des activités quotidiennes. Le dialogue entre le Roi et Juliette donne des images très précises et quasi-cinématographiques (surtout démodées !)

(Le Roi) : Pour sortir, tu tournes la clef dans la serrure, tu ouvres la porte, tu fais de nouveau tourner la clef, tu refermes la porte...¹

et encore :

(Le Roi) : Pour descendre, tu prends l'escalier, tu descends une marche, encore une marche. Pour t'habiller, tu avais mis des bas, des souliers.²

¹Eugène Ionesco, Le Roi se meurt, p. 91.

²Ibid.

Ces paroles du roi paraissent ridicules par la banalité des phrases; mais dans leur contexte, elles provoquent en même temps un rire amer. Elles sont prononcées "avec hébétude, stupéfaction", selon les indications de Ionesco.¹ Cela réflète, comme le jeu l'indique, - la stupéfaction de Bérenger de découvrir la joie de "vivre" et son regret de le faire si tardivement juste avant sa mort et aussi son désespoir de ne pouvoir remonter dans le temps pour en jouir.

(b) l'incongruité dans le dialogue

Pour donner l'impression du surgissement de l'insolite, Ionesco choque, réveille les spectateurs par des mots ou des phrases inattendues, au cours de conversations quotidiennes.

- des jeux de mots

- ie. (Marie) : Tu comptes. Tu seras compté.
 (Le Roi) : Je ne serai pas le comptable. Je meurs. (p. 102.)
 (Juliette) : Il m'en faudrait un neuf, il m'en faudrait même douze.
 (p. 31.)
 (Le Roi) : Je suis plein, mais de trous. (p. 99.)
 (Marguerite) : Tu meurs aussi pour une raison d'Etat.
 (Le Roi) : Mais l'Etat, c'est moi.
 (Juliette) : Le Malheureux ! Dans quel état ! (p. 69)

- des termes inattendus ou mal placés

Ce sont, soit des mots étrangers (anglais), soit des mots vulgaires ou anachroniques, soit des mots irrationnellement insérés, des non-sens, des sous-entendus médiocres.

- ie. (Juliette) : Je n'ai pas eu le temps de nettoyer le living-room. (p.14.)
 (Le Roi) : Que l'on m'apporte mon breakfast. (p. 33.)
 (Le Roi) : On dirait un vieux pisseux.
 (Marguerite) : Ce n'est plus un roi, c'est un porc qu'on égorge. (p. 58.)
 (Marguerite, tandis que le Roi gémit) : Il beugle. (p. 61.)
 (Le Médecin) : J'étais un simple instrument, un exécutant plutôt qu'un exécuteur, et je le faisais euthanasiquement...
 (p. 69)
 (Marguerite) : Vous voyez le résultat : des gouffres vertigineux, des villes rasées, des piscines incendiées, des bistrotts désaffectés. (p. 24)

¹Ibid. p. 87

- des phrases incongrues dans le contexte

Pour changer subitement le ton sérieux ou lamentable au burlesque, Ionesco met des phrases inattendues qui n'ont rien à voir avec ce dont il est question.

ie. (Le Roi) : Dites-moi que ce n'est pas vrai. C'est un cauchemar. Il y a peut-être une chance sur dix, une chance sur mille. (Silence des autres; le Roi sanglote.)
Je gagnais souvent à la loterie.¹

(Le Garde) : J'ai essayé de faire du feu. (...) Les radiateurs ne veulent rien entendre.²

- les répétitions grotesques

Ce sont les répétitions du Garde-perroquet qui constate chronologiquement deux situations subitement opposées.

ie. (Le Garde) : Le Roi marche, vive Le Roi !
Le Roi tombe, le Roi meurt. (Le Roi tombe.) (...) (Le Roi se relève) (...)
Le Roi se relève, vive le Roi.
(...)
Vive le Roi ! (Le Roi tombe.) Le Roi est mort.³

ie. (Le Roi) : ... Que tout meure. Non, que tout reste.
(Le Garde) : Sa Majesté le Roi veut que tout le reste reste.
(Le Roi) : Non, que tout meure.
(Le Garde) : Sa Majesté le Roi veut que tout meure.⁴

(c) les jeux de l'assonance

Le ton de la lamentation délirante du Roi avant sa mort et des répliques des autres personnages est rendu burlesque et incantatoire par des jeux d'assonance et un rythme litanique. Sans ces jeux, la situation de la scène serait lugubre.

ie. (Le Roi) : Vous, les suicidés, apprenez-moi comment il faut faire pour acquérir le dégoût de l'existence. Apprenez-moi la lassitude...
(...)
(Marie) : Vous, les brumes, vous, les rosées...
(Juliette) : Vous, les fumées, vous, les nuages...
(Marie) : Vous, les saintes, vous, les sages, vous, les folles, aidez-le puisque je ne peux l'aider.⁵

¹Ibid., p. 65.

²Ibid., p. 15.

³Ibid., pp. 84-85.

⁴Ibid., p. 102.

⁵Ibid., pp. 79-80.

2) la progression dramatique

Il y a 2 niveaux de la progression dramatique dans cette pièce.

(a) Du plein au vide

Considérant l'ensemble de la cérémonie, ou des étapes de la résignation à la mort, on peut remarquer chez le Roi Bérenger, une progression du plein vidé au fur et à mesure jusqu'au fond. C'est-à-dire de - l'inconscience du Roi, des symptômes symboliques d'affaiblissement physique et mental. Sa perte de puissance, sa prise de conscience, sa nostalgie de la vie - jusqu'aux étapes du renoncement, du détachement des souvenirs, du devoir, du pouvoir, des activités quotidiennes, des personnes aimées, des objets possédés (& le corps) et enfin des sensations. La vie comblée de Bérenger est donc transformée en une âme sans contenu, sans cadre, sans sensations - une partie du néant.

(b) la progression rythmée

Une autre progression plus évidente est celle engendrée par l'alternance de l'accélération et du ralentissement du jeu.

L'accélération du jeu est faite par:

- l'annonce perpétuelle de la durée qui reste jusqu'à la fin du roi (et en même temps celle de la pièce). La durée de l'agonie du Roi dépend de celle de la pièce.

- le dialogue burlesque et rythmé de la litanie cérémoniale et de la farce jouée par le Garde.

Le ralentissement du jeu est fait par:

- le monologue nostalgique du roi.

La prolifération des mots, des signes, des images, une autre technique de Ionesco, n'est pas visuellement utilisée dans cette pièce. Seules quelques répliques donnent l'image de la multiplication menaçante des objets : les toiles d'araignée, les fissures du mur, les trous dans le royaume et enfin ceux dans le Roi lui-même.

3) la mise en scène

Les indications scéniques donnent les idées générales sur les personnages, le décor, et les accessoires théâtraux. Le Roi se meurt

réflète bien cette constatation de Ionesco : "Je ne fais pas de littérature. Je fais une chose tout à fait différente, je fais du théâtre. Je veux dire que mon texte n'est pas seulement un dialogue, mais il est aussi "indications scéniques". Ces indications scéniques sont à respecter aussi bien que le texte, elles sont nécessaires, elles sont suffisantes."¹

(a) les personnages

- l'apparence et les traits caractéristiques

- Le Roi.

Pour représenter le pouvoir, la dignité de l'humanité qui gouverne son univers, il porte les habits d'un monarque médiéval : "un manteau de pourpre, une couronne sur la tête, un sceptre en main". Par le dialogue, on apprend qu'il est évidemment très vieux (les cheveux du Roi ont blanchi)², mais au début lui-même ne s'en rend pas compte. Il apparaît la première fois "d'un pas vif". Plus tard, quand les signes et les symptômes confirment sa vieillesse et ses "érosions naturelles, il n'est plus qu'un petit enfant barbu, ridé, moche," qui boîte, perd la force de se tenir debout, perd la vue, perd la voix. Il délire, gémit, sanglote, se lamente.

- la reine Marguerite.

Pour représenter une épouse détestable, elle porte aussi "une couronne sur la tête, un manteau de pourpre", mais elle est "sans âge" et "a un air plutôt sévère". Elle reproche au Roi sa mauvaise habitude de marcher pieds nus.

- la reine Marie.

Pour représenter "la seconde épouse du Roi, première dans son cœur", elle porte une couronne sur la tête, un manteau de pourpre et "en plus, des bijoux". Elle semble aussi "plus attrayante et coquette que Marguerite".

- le Médecin

Pour assumer en même temps trois métiers qui sont en rapport avec la vie et la mort des hommes, il porte sur la tête un chapeau pointu, des étoiles comme un astrologue; il est

¹Cahier Barrault-Renaud, p. 80.

²Eugène Ionesco, Le Roi se meurt, p. 53.

vêtu de rouge avec une cagoule attachée à son col, comme un bourreau.

- le Garde

Pour symboliser la puissance de l'armée royale, il tient une hallebarde. Mais comme le royaume est délabré, et que le Roi est près de sa fin, il est aussi nécessairement "vieux".

- Juliette

Pour incarner le rôle d'une infirmière, elle porte une coiffe d'infirmière et un tablier blanc.

- le jeu des personnages

Comme Ionesco dit que le théâtre est autant visuel qu'auditif, il donne des indications scéniques pour le mouvement, les gestes, les actions et aussi les tons des personnages.

- 1e. La scène de farce où le Garde répète alternativement "Vive le Roi" et "Le Roi se meurt" et où le Roi tombe et se relève alternativement. Il est indiqué de jouer "en guignol tragique" pour donner sur scène une image à la fois grotesque et tragique. Les mouvements du Roi et le ton du Garde doivent être machinales comme ceux d'automates.¹
- 1e. La scène pendant laquelle le Roi ordonne que la tête du Garde tombe. Il est indiqué que "la tête du Garde penche un peu à droite, un peu à gauche". Ce mouvement est ridicule comme celui d'un guignol malgré qu'il soit question de sa vie ou de sa mort.²
- 1e. La scène avant la fin de la pièce quand Marguerite détache le Roi de toutes ses préoccupations personnelles. Il est indiqué qu'elle mime de "couper dans le vide, comme si elle avait dans les mains des ciseaux invisibles" et d' "enlever des boulets des pieds du Roi, un sac de ses épaules..." et en "ayant l'air de faire un grand effort pour les soulever"³. Ces fardeaux invisibles et les gestes mimiques et significatifs de Marguerite confirment l'affirmation de Ionesco que "tout est permis au théâtre".

¹ Ibid., p. 43.

² Ibid., p. 46.

³ Ibid., pp. 131 - 132.

A propos des tons des personnages, les indications scéniques ont toujours pour notion de base de "jouer contre le texte".

ie. La scène pendant laquelle le Roi est sûr qu'il doit mourir et n'a plus d'espoir de survivre. Il se lamente : "Il y a peut-être une chance sur dix, une chance sur mille". Puis indiqué par Ionesco : 'Silence des autres; le Roi sanglote', il continue de dire, "Je gagnais souvent à la loterie".¹

ie. Dans la scène cérémoniale où le Roi demande le secours des morts pour l'aider à se préparer et où les autres personnages participent comme les chœurs. Ionesco prépare le jeu ainsi, "Les répliques qui suivent doivent être dites et jouées comme un rituel, avec solennité, presque chantées, avec des mouvements divers des comédiens, agenouillements, bras tendus, etc."²

(b) le décor

Comme la pièce n'est pas divisée en plusieurs scènes, on n'utilise qu'un seul décor pour tout le jeu : la salle du trône. Mais le décor peut avoir un rôle significatif : la salle est "vaguement délabrée" pour convenir à la dégradation du Roi et aux répliques qui vont suivre. Elle est aussi "vaguement gothique" avec des "fenêtres ogivales" pour donner l'image d'un cadre royal comme dans les tragédies classiques (puisque ici les personnages sont aussi des personnages classiques et l'intrigue de la lutte vaine d'un grand personnage contre le destin, comme dans Shakespeare, est reprise et tournée en dérision).

Quant au plan de la salle, l'emplacement des trônes, des portes, des fenêtres, ils doivent être rigoureusement suivis parce que tout est nécessaire pour le jeu. Les quatre portes sont pour les entrées et les sorties des personnages selon les cas :

ie. La présentation des personnages par le Garde : chaque personnage entre et sort dans une direction différente, l'un après l'autre; le tout donne une circulation croisée sur le plateau.³

¹Ibid., p. 65.

²Ibid., pp. 78 - 80.

³Ibid., pp. 13 - 14.

ie. L'ordre du Roi de faire entrer Juliette : "J'ordonne que Juliette entre par la grande porte". Celle-ci 'entre par la petite au fond à droite'. Et quand le Roi lui ordonne de 'sortir par la grande porte', elle sort 'par la petite porte, à droite, en face'.¹

Les fenêtres sont aussi utilisées. Le Roi s'approche d'une fenêtre pour crier : "Au secours!", au peuple et c'est par là qu'on entend l'écho.²

Les trônes ne sont pas seulement une partie de la décoration royale; ils sont souvent utilisés (: le Roi veut monter les marches du trône, mais il n'y parvient pas. Il va s'asseoir, tout de même, en s'effondrant, sur le trône de la Reine à gauche)³, surtout le trône du Roi avec 'quelques marches placées contre le mur du fond'. Le Roi monte plusieurs fois sur son trône pendant la pièce et aussi à la fin avant sa disparition.

Pour la disparition du décor (la paroi de la salle), Ionesco indique ainsi : 'la disparition des fenêtres, portes, murs, Roi et trône doit se faire lentement, progressivement, très nettement'. Il a précisé même que 'ce jeu de décor est très important'.

(c) les accessoires

- les objets pour le jeu

En dehors des habits et des choses portées sur la tête ou tenue à la main par les personnages, le jeu demande encore d'autres objets. Avant la scène pendant laquelle Juliette joue le rôle d'une infirmière, elle a apporté sur scène respectivement : 'un fauteuil d'infirme à roulettes et dossier avec couronne et insignes royaux qu'elle a laissé dans un coin du plateau à droite' et sort (en laissant les spectateurs deviner qu'il sera utilisé et que la situation n'en sera que plus grave).

Juliette rentre en apportant encore une couverture puis disant au Roi qu'il serait mieux avec une couverture sur les genoux et une bouillotte, elle sort et revient avec un vêtement chaud et une bouillotte.

¹Ibid., p. 50.

²Ibid., pp. 58 - 61.

³Ibid., p. 63.

Elle lui apporte un bonnet (donnant l'idée aux spectateurs d'un enfant, d'une femme, d'un malade très faible) qu'il refuse de mettre. Juliette constate que c'est une couronne moins lourde. Ce changement de la couronne contre un bonnet signifie le moment convenable pour le Roi d'abdiquer son pouvoir puisqu'il est trop vieux et trop faible pour la conserver plus longtemps. Marie va confirmer aux spectateurs l'idée que ce bonnet donne l'image d'un enfant: "Il est comme un petit enfant. Il est redevenu un petit enfant."; puis, ajoutée par Marguerite, "un petit enfant barbu, ridé, moche..."¹

Plus tard, après les scènes de l'évocation du passé du Roi, de ses souvenirs, de sa nostalgie et de ses lamentations désespérées, les objets apportés sur scène par Juliette sont utilisés l'un après l'autre.

Le Roi tombe sur le fauteuil à roulette, poussé ensuite par Juliette. On le couvre et on lui met la bouillotte.²

- les bruits et la musique

La première perception auditive des spectateurs n'est pas celle de la voix des personnages, mais d' "une musique dérisoirement royale, imitée d'après les Levers du Roi du XVII^e siècle".³ Déjà l'ambiance du royaume est tournée en dérision par la musique qui coïncide avec l'annonce de la présentation des personnages. Cette musique offre un contraste avec la scène triste et majestueuse du trône.

La musique royale se fait entendre encore à l'arrivée du Roi sur la scène.⁴

Les perceptions auditives suivantes sont les bruits. Apprenant qu'il va certainement mourir, le Roi crie par la fenêtre pour demander le secours de son peuple : "Au secours ! Votre Roi va mourir."⁵ On entend 'un faible écho dans le lointain : "Le Roi va mourir !" Puis, un autre "Au Secours !" Ces deux échos sont significatifs. Comme le Roi Bérenger I^{er} représente dans la pièce toute l'humanité, l'annonce :

¹Ibid., p. 65.

²Ibid., p. 86.

³Ibid., p. 99.

⁴Ibid., p. 29.

⁵Ibid., p. 59.

"le Roi va mourir" est donc pour non seulement le Roi, mais aussi pour nous tous. Le cri "Au secours !" est exactement l'écho de la plainte de l'humanité, des moribonds qui réclament la justice et le merci du destin, du "Grand Rien"

Le deuxième bruit, ce sont des sortes de fanfares très faibles¹ que le Roi perçoit en même temps que les spectateurs. Les fanfares, bruit de la joie, de la gloire, de la puissance (ici) de l'armée, sont 'très faibles', comme le Roi et sa puissance et sa force physique déclinantes.

Le dernier bruit dans la pièce est celui des battements affolés du coeur du Roi. Pour transmettre aux spectateurs, l'affolement de celui-ci avant sa mort, Ionesco fait battre aussi le coeur du ceux-ci en faisant entendre un bruit exagéré qui, avec l'aide du décor, fait ébranler la maison, élargit la fissure dans le mur et en fait apparaître encore d'autres. Plus que cela, un pan peut s'écrouler ou s'effacer.

Cette méthode, commencée par le burlesque du coeur affolé et terminée par un écroulement, a un effet plus tragique que comique.

- la lumière

La lumière correspond à la fois au souvenir intime de Ionesco, et au principe général de la littérature et du théâtre. La lumière vive signifie la joie, la plénitude tandis que la lumière sombre ou l'obscurité signifie la tristesse, le silence fatal, le mystère.

Par conséquent, à la fin de cette pièce, le Roi et son royaume disparaissent progressivement dans la lumière grise qui enveloppe le corps du roi et son trône 'dans une sorte de brume'.