

[Une fin paroxystique]

(Rhinocéros, acte II, second tableau, pages 164 à 166)

JEAN, *dans la salle de bains.*

Je te piétinerai, je te piétinerai.

Grand bruit dans la salle bains, barrissements, bruit d'objets et d'une glace qui tombe et se brise; puis on voit apparaître Béranger tout effrayé qui ferme avec peine la porte de la salle
5 *de bains, malgré la poussée contraire que l'on devine.*

BÉRENGER, *poussant la porte.*

Il est rhinocéros, il est rhinocéros! (*Béranger a réussi à fermer la porte. Son veston est troué par une corne. Au moment où Béranger a réussi à fermer la porte, la corne du rhinocéros a traversé celle-ci. Tandis que la porte s'ébranle sous la poussée continue*
10 *de l'animal, et que le vacarme dans la salle de bains continue et que l'on entend des barrissements mêlés à des mots à peine distincts, comme: je rage, salaud, etc., Béranger se précipite vers la porte de droite.*) Jamais je n'aurais cru ça de lui! (*Il ouvre la porte donnant sur l'escalier, et va frapper à la porte sur*
15 *le palier, à coups de poings répétés.*) Vous avez un rhinocéros dans l'immeuble! Appelez la police!

LE PETIT VIEUX, *sortant sa tête.*

Qu'est-ce que vous avez?

BÉRENGER

Appelez la police! Vous avez un rhinocéros dans la maison!...

VOIX DE LA FEMME DU PETIT VIEUX

20 Qu'est-ce qu'il y a, Jean? Pourquoi fais-tu du bruit?

LE PETIT VIEUX, à sa femme.

Je ne sais pas ce qu'il raconte. Il a vu un rhinocéros.

BÉRENGER

· Oui, dans la maison. Appelez la police!

LE PETIT VIEUX

Qu'est-ce que vous avez à déranger les gens comme cela?
En voilà des manières!

25

Il lui ferme la porte au nez.

BÉRENGER, se précipitant dans l'escalier.

Concierge, concierge, vous avez un rhinocéros dans la maison, appelez la police! Concierge! (*On voit s'ouvrir le haut de la porte de la loge de la concierge; apparaît une tête de rhinocéros.*) Encore un! (*Bérenger remonte à toute allure les*
30 *marches de l'escalier. Il veut entrer dans la chambre de Jean, hésite, puis se dirige de nouveau vers la porte du Petit Vieux. À ce moment la porte du Petit Vieux s'ouvre et apparaissent deux*
petites têtes de rhinocéros.) Mon Dieu! Ciel! (*Bérenger entre dans la chambre de Jean tandis que la porte de la salle de bains*
35 *continue d'être secouée. Bérenger se dirige vers la fenêtre, qui est indiquée par un simple encadrement, sur le devant de la scène, face au public. Il est à bout de force, manque de défaillir, bre-*
douille:) Ah mon Dieu! Ah mon Dieu! (*Il fait un grand effort, se met à enjamber la fenêtre, passe presque de l'autre côté,*
40 *c'est-à-dire vers la salle, et remonte vivement, car au même instant on voit apparaître, de la fosse d'orchestre, la parcourant à toute vitesse, une grande quantité de cornes de rhinocéros à la*
file. Bérenger remonte le plus vite qu'il peut et regarde un instant par la fenêtre.) Il y en a tout un troupeau maintenant
45 dans la rue! Une armée de rhinocéros, ils dévalent l'avenue en pente!... (*Il regarde de tous les côtés.*) Par où sortir, par où sortir!... Si encore ils se contentaient du milieu de la rue!

Ils débordent sur le trottoir, par où sortir, par où partir!
(Affolé, il se dirige vers toutes les portes, et vers la fenêtre, tour à
 50 *tour, tandis que la porte de la salle de bains continue de s'ébran-*
ler et que l'on entend Jean barrir et proférer des injures incom-
préhensibles. Le jeu continue quelques instants: chaque fois que
dans ses tentatives désordonnées de fuite, Bérenger se trouve
 55 *devant la porte des Vieux, ou sur les marches de l'escalier, il est*
accueilli par des têtes de rhinocéros qui barrissent et le font recu-
ler. Il va une dernière fois vers la fenêtre, regarde.) Tout un
 troupeau de rhinocéros! Et on disait que c'est un animal
 solitaire! C'est faux, il faut réviser cette conception! Ils ont
 démolì tous les bancs de l'avenue. *(Il se tord les mains.)*
 60 *Comment faire? (Il se dirige de nouveau vers les différentes*
sorties, mais la vue des rhinocéros l'en empêche. Lorsqu'il se
trouve de nouveau devant la porte de la salle de bains, celle-ci
menace de céder. Bérenger se jette contre le mur du fond qui cède;
on voit la rue dans le fond, il s'enfuit en criant.) Rhinocéros!
 Rhinocéros! *(Bruits, la porte de la salle de bains va céder.)*

RIDEAU

INTRODUCTION

Le second tableau de l'acte II est construit sur un crescendo dont les paliers sont les étapes du changement à vue de Jean. La progression continue de la tension et de l'angoisse engendrées par cette métamorphose culminent en un paroxysme explosif et spectaculaire.

Cet extrait montre l'importance de la « théâtralité » chez Ionesco, c'est-à-dire la part capitale du langage non verbal: langage de l'espace, du mouvement, des corps et des objets. Cette importance se traduit par la place et la fonction des didascalies: l'enjeu du texte tient avant tout au rapport de forces entre dialogue et didascalies, aux modifications de leur équilibre, qui prennent ici une dimension symbolique.

DES DIDASCALIES PRÉDOMINANTES

Toutes les fonctions des didascalies sont exploitées dans ce passage. Elles servent bien, comme dans le théâtre traditionnel, à décrire l'espace et à fournir des indications de jeu, physiques et psychologiques. Mais elles ne se réduisent pas à des informations techniques ou pratiques à l'usage du metteur en scène ou des acteurs. Elles deviennent un élément moteur de la dramaturgie.

Un espace piégé

L'espace joue un rôle essentiel dans la dynamique de ce tableau. Sa structure repose sur le principe du clivage: clivage entre les lieux figurés sur le plateau (chambre/escalier), mais aussi entre la scène et le hors-scène (chambre/salle de bains, chambre/rue), et enfin entre la scène et la salle. Ces clivages fonctionnent comme un système d'oppositions et de tensions qui atteignent leur point culminant dans cette séquence.

Au début de l'extrait, l'espace du plateau reste vide pendant que Jean et Bérenger sont enfermés dans la salle de bains. Le spectateur ne peut qu'imaginer ce qui se passe hors de sa vue, la lutte suggérée par les bruits d'objets brisés. L'espace invisible de la salle de bains continue à vivre jusqu'à la fin du tableau, par les sons (barrissements, insultes et borborygmes de Jean), et par les objets (la pression exercée sur la porte, trouée par une corne de rhinocéros).

Toute la scène joue sur les limites du plateau, les portes et la fenêtre. Quatre portes constituent l'essentiel du dispositif, et matérialisent la solitude et l'impuissance de Bérenger: celle de la salle de bains, de plus en plus menacée, celle de la chambre, celle de l'appartement des petits vieux, qui se referme au nez de Bérenger, celle de la loge de la concierge. Ces deux dernières s'ouvrent finalement, pour faire apparaître des têtes de rhinocéros. Bérenger est pris au piège.

Il ne lui reste qu'une issue : le cadre de la fenêtre qui donne sur la fosse d'orchestre, donc sur la salle. Ce jeu sur l'architecture du théâtre introduit une nouvelle dimension dans la scène : la « mise en abyme » (ou théâtre dans le théâtre). Ionesco transgresse ici la frontière entre scène et salle, donc le fameux « quatrième mur » du théâtre naturaliste (le mur invisible censé fermer la scène, qui permet aux acteurs de jouer les uns avec les autres comme dans une pièce close, c'est-à-dire comme si le public n'existait pas).

Cette transgression est fréquente dans le théâtre contemporain ; mais le procédé fonctionne ici de manière originale. Il ne sert pas, comme c'est souvent le cas, à démystifier l'illusion théâtrale ; il contribue au contraire à intégrer le public dans la fiction. Lorsque des cornes de rhinocéros défilent dans la fosse, et que Bérenger regarde la salle à travers le cadre de la fenêtre en s'écriant : « Tout un troupeau de rhinocéros ! » (l. 56-57), ce sont les spectateurs eux-mêmes qui sont rhinocérisés. Le « quatrième mur » n'est pas aboli, mais plutôt reculé au fond de la salle : scène et salle sont englobées dans un même espace de fiction.

La prolifération des objets

Les objets déterminent la dynamique de la scène, lui donnent son rythme, par leur accumulation et leur prolifération. On retrouve ici une caractéristique des premières pièces de Ionesco, et notamment des *Chaises*. Comme les chaises, les cornes de rhinocéros envahissent l'espace, pour le rendre étouffant, irrespirable. Mais alors que les chaises transformaient le plateau en un labyrinthe qui rendait la circulation et la communication entre le Vieux et la Vieille de plus en plus difficiles, les cornes l'encerclent, et l'isolent : elles réduisent concrètement et symboliquement l'espace vital de Bérenger.

L'objet fonctionne ici à la fois comme objet réel et comme objet « rhétorique ». L'objet perçant, perforant qui traverse les portes, et transperce même le veston, dernier et fragile rempart protégeant le corps de Bérenger, donne la sensation concrète du danger.

Mais il est aussi utilisé sur le modèle d'une figure de rhétorique classique, la *métonymie*¹.

Ionesco privilégie ici l'usage métonymique de l'objet (la partie dit le tout, la corne vaut pour l'animal), pour des raisons évidemment pratiques ou techniques (l'impossibilité de représenter des rhinocéros sur une scène), mais aussi dramaturgiques. Il s'agit moins de montrer que de suggérer: les monstres sont d'autant plus angoissants qu'ils sont entrevus, ils appartiennent donc au domaine de l'imaginaire ou du fantasme. La multiplication accélérée des cornes de ces animaux invisibles crée un climat onirique. Elle donne la sensation d'un cauchemar ou d'une hallucination, vécus par Bérenger et partagés par les spectateurs tour à tour terrifiés par l'invasion des rhinocéros et métamorphosés eux-mêmes en rhinocéros par le regard de Bérenger.

Un jeu physique exacerbé

Les didascalies donnent aussi des indications de jeu, qui concernent essentiellement Bérenger, et portent d'abord sur le jeu physique, gestes (« *poussant la porte* »; « *fermer la porte* », l. 8; « *ouvre la porte* », l. 14; « *frapper [...] à coups de poing répétés* », l. 14-15) et déplacements (« *se précipite* », l. 12; « *remonte* », l. 28; « *enjamber* », l. 39). Elles mettent l'accent sur l'intensité et la violence, sur l'effort (« *avec peine* », l. 4; « *à bout de force* », l. 37), sur la vitesse (« *à toute allure* », l. 29; « *le plus vite qu'il peut* », l. 43), et sur la panique (« *ses tentatives désordonnées de fuite* », l. 53; « *Il se tord les mains* », l. 59). Les notations psychologiques, plus rares et surtout plus conventionnelles (« *tout effrayé* », l. 4; « *affolé* », l. 49), vont dans le même sens. Il s'agit de mettre en évidence l'infériorité et la fragilité de l'homme face au monde des objets-animaux, et au déchaînement des « forces de la nature ».

1. *Métonymie*: cette figure repose sur un rapport de contiguïté ou d'inclusion entre sens propre et sens figuré (désigner par exemple le contenant par le contenu — « boire un verre » —, la partie pour le tout — la « voile » pour le bateau).

L'indication « Le jeu continue quelques instants » (l. 52) confirme que l'action muette, le mime, la lutte inégale du corps avec l'espace et les objets l'emportent ici sur la parole. Et c'est symboliquement un objet qui a « le dernier mot ». Le rideau tombe au moment du paroxysme, au moment où « la porte de la salle de bains va céder » (l. 65), laissant à nouveau au spectateur le soin d'imaginer la fin.

UN DIALOGUE CONTESTÉ

La place de la parole est inversement proportionnelle à celle des didascalies. Elle est ici de plus en plus réduite, quantitativement et qualitativement : remise en cause par les bruits et les barrissements qui la couvrent, elle se dégrade en onomatopées, borborismes, bégaiements et bredouillements, rendant de plus en plus difficile la communication.

La rupture de la communication

L'analyse des types de phrases, du lexique, de la syntaxe ou de la ponctuation révèle cette détérioration. La seule phrase déclarative de l'extrait est celle de Jean, « Je te piétinerai, je te piétinerai » (l. 1) ; sa dernière parole, son « testament », prend la forme d'une affirmation et d'une menace, comme si Jean restait jusqu'au bout certain de détenir la vérité. Il ne s'exprimera plus désormais que par un mélange de « mots à peine distincts » (l. 11-12), d'« injures incompréhensibles » (l. 51-52) et de barrissements. Toutes les autres répliques (celles de Bérenger, du Petit Vieux et de la Petite Vieille) sont interrogatives ou exclamatives, traduisant la panique, le désarroi ou l'impuissance.

Le jeu sur les pronoms personnels (« je », « tu », « il », « vous ») met l'accent sur l'échec du dialogue comme instrument de communication. L'abandon du « vous » de politesse (« je te piétinerai ») marque la progression de la violence et de la brutalité chez Jean, qui implique évidemment l'oubli des codes mondains. L'usage de

la troisième personne (« il est rhinocéros ! », l. 6) traduit la rupture de la relation entre Bérenger et son ami : Jean a cessé d'être un interlocuteur, il est devenu l'Autre.

Le passage à la deuxième personne du pluriel (« vous avez un rhinocéros dans la maison », l. 18-19) témoigne à la fois de l'impossible désir de rester à distance du phénomène et de la recherche d'un contact auprès des « petits Vieux », les Jean (ce patronyme les désigne comme « les gens », c'est-à-dire les représentants de l'humanité ordinaire). La demande étant aussitôt rejetée au nom de codes sociaux devenus dérisoires par rapport à la situation (« En voilà des manières ! », l. 24), la réponse est donnée par le geste (la porte claquée), et l'objet (les « deux petites têtes de rhinocéros », l. 32-33).

Un langage impuissant

Bérenger en est dès lors réduit au monologue. La parole pourrait constituer son dernier rempart. Il tente de construire un raisonnement, de réfléchir sur le paradoxe du « troupeau » d'animaux « solitaires », en mobilisant un vocabulaire philosophique qui jusque-là n'était pas son fort (« il faut réviser cette conception ! », l. 58). Mais c'est la violence de la situation qui l'emporte. Son langage devient de plus en plus conventionnel (« Mon Dieu ! », l. 33 ; « Ciel ! », l. 33) et répétitif (« Concierge, concierge », l. 26 ; « par où sortir ! », l. 46 ; « par où partir ! », l. 48). Les liens syntaxiques se dissolvent peu à peu, jusqu'au cri final : « Rhinocéros, Rhinocéros ! » (l. 64-65), qui combine répétition et exclamation.

Ce cri fait écho à celui du début (« Il est rhinocéros, il est rhinocéros ! », l. 6), en le réduisant à sa plus simple expression. La suppression du pronom et du verbe, l'absence de déterminant (qui laisse supposer qu'on est passé du singulier au pluriel, donc traduit grammaticalement la prolifération) rendent le sens indécis. Les deux mots peuvent s'entendre comme une apostrophe, un SOS, une dénonciation, ou encore, un exorcisme. Peu importe, puisqu'ils ne servent plus à rien. Bérenger ne trouve son salut que

dans l'effondrement du décor, qui lui permet une improbable fuite (par le mur du fond, alors que la chambre est censée se situer au premier étage...), dont l'in vraisemblance est masquée par la chute brutale du rideau.

CONCLUSION

La dernière séquence de l'acte II s'inscrit dans une structure qui joue sur la répétition, les correspondances, les reflets : sur le plan de la scénographie, elle fait écho au dénouement du premier tableau de l'acte (l'effondrement de l'escalier de la maison d'éditions, la fuite en catastrophe). Sur le plan de la dramaturgie, elle annonce celui de l'acte III (le monologue final de Bérenger, réduit aux précaires ressources du langage).

Mais elle marque aussi une étape décisive dans la dynamique de l'œuvre. La formule « Vous avez un rhinocéros dans la maison!... » (l. 26-27) montre que la nature du danger a changé. La menace ne vient plus de l'extérieur, mais de l'intérieur, comme vient de le démontrer le changement à vue de Jean. L'expression « dans la maison » prend dès lors une valeur symbolique : elle nous fait comprendre que le mal qui menace la cité n'est pas une force étrangère, mais qu'il s'enracine en chacun de nous.