

Entretien avec Marie-France IONESCO sur *Rhinocéros*

Fille unique du célèbre écrivain, dramaturge elle-même, Marie-France IONESCO a enseigné seize ans l'histoire du théâtre et de la dramaturgie à l'ENSATT. Traductrice, elle a travaillé avec Lucian Pintilie pour qui elle a adapté, entre autres, *Les Trois Sœurs* de Tchekhov, *Arden de Faversham*, et de nombreuses pièces du répertoire. Elle revient ici sur la fin de *Rhinocéros* et sur la portée de la pièce.

La fable de *Rhinocéros* s'inscrit dans une longue tradition de la représentation de la perte d'humanité. L'animalisation de l'humain au théâtre commence avec Aristophane, avec *Les Oiseaux* ou *Les Grenouilles*... Ici, le rhinocéros représente une régression sur le plan de l'éthique et de la collectivité. « Je voulais un animal qui soit grégaire, disait Ionesco, un animal qui pût incarner la notion de troupeau ». Mais le mouton était déjà pris, notamment par Rabelais dans le *Quart livre*, et aussi bien tous les animaux familiers ou domestiques étaient-ils exclus, par la relation anthropomorphique que nous pouvons entretenir avec eux. Il fallait un animal susceptible d'incarner l'étrangeté absolue, le non-humain. Le rhinocéros, armé de sa double corne, caparaçonné et massif, présentait l'opacité nécessaire. Sa couleur grise uniforme lui apportait de surcroît d'intéressantes connotations militaires.

Par ailleurs, l'idée de contamination, essentielle chez mon père, rejoignait aussi *La Métamorphose* de Kafka ou *La Peste* de Camus. La contamination, l'épidémie, traduisent métaphoriquement le choc ressenti par Eugène Ionesco durant les années de jeunesse qu'il dut passer en Roumanie (Ionesco, élevé à Paris par sa mère, puis dans un petit village de la Mayenne par une famille d'accueil, passa le bac en Roumanie et dut y rester sur l'ordre de son père, de 1925 à 1938, avant de saisir l'occasion de rentrer en France). Dans la Roumanie des années 30 la montée du fascisme, représentée par la « Garde de fer », atteignait jusqu'aux intellectuels les plus brillants. Un indice majeur de cette contamination était pour Ionesco la phrase : « Il faut quand même écouter ce qu'ils disent... » Quand on entend cette phrase, disait Ionesco, c'est souvent le symptôme que la fascination totalitaire est en marche. Cette fascination peut venir de gauche comme de droite : dans les années 50 en France, Sartre, aux yeux de Ionesco, incarne le même type de danger. Des citations de Sartre sont d'ailleurs placées dans la bouche de Dudard, l'intellectuel de la pièce, en particulier la formule : « Il vaut mieux critiquer du dedans que du dehors ». Cette phrase fut prononcée au cours du fameux débat du comité de rédaction de la *Revue des temps modernes* où Camus reprocha à Sartre de mettre son fauteuil dans le sens de l'histoire. Plus tard, dans les années 70, Ionesco recevra de Pologne une lettre d'un metteur en scène lui demandant d'écrire que les rhinocéros représentaient exclusivement les nazis : ce qu'il a toujours refusé, naturellement.

Esprit profondément religieux, il partageait l'analyse d'Alain Besançon, dans *La Falsification du bien*¹, qui montre que bien des dogmes marxistes reposent sur des mythes chrétiens dévoyés : l'idéal d'une société sans classes qui serait la fin de l'histoire renvoie à la parousie, le capitalisme (dont il n'est évidemment pas question de nier l'inhumanité originelle) fait figure de péché originel, etc. Par ailleurs, Ionesco décelait souvent la motivation individuelle et libidinale, le désir de dominer, sous les déclarations les plus désintéressées et les plus générales en apparence.

Pour lui, en opposition radicale avec la lecture hégélienne, il n'y a pas de progrès dans l'histoire. Il avait horreur de la Terreur française. Dans une optique qui est d'abord spiritualiste et religieuse, l'histoire à ses yeux est une « chute dans le temps », comme a pu dire son ami Cioran. L'histoire est rusée, elle se moque de nous, et les rhinocéros renvoient à toutes les formes de contamination, jusqu'aux bains de sang maoïstes des années 60-70... et au-delà. Ionesco se méfiait de la capacité des intellectuels à se tromper les premiers et le plus facilement, par la capacité même qui est la leur à manier la dialectique. Ce sera l'analyse d'André Glucksmann dans *Les Maîtres-penseurs*, vaste dénonciation des bâtisseurs de cités idéales depuis Platon. Ionesco aimait Camus, Raymond Aron, le personnalisme d'Emmanuel Mounier. Il s'est senti très seul après la mort de Mounier et de Camus.

La fin de la pièce *Rhinocéros* exprime donc une solitude que Ionesco a éprouvée d'abord comme anti-fasciste, ensuite comme militant anti-communiste, jusqu'à la découverte des dissidents soviétiques et jusqu'à ce que les purges staliniennes et leurs avatars ne fassent plus de doute pour personne. Bérenger dit d'abord : « Je suis un monstre ». Avant de choisir de rester homme, il doit passer par la tentation de la conformité animale, par le doute, et faire l'expérience totale de la solitude et de la nuit, qui est aussi celle des mystiques, comme Jean de la Croix. Aussi la prise de conscience, chez lui qui est une espèce de marginal, un homme un peu à l'écart, « différent », s'exprime-t-elle sous la forme d'une impossibilité organique à l'assimilation. La liberté de jugement qu'il va maintenir vivante, tout à la fin, est l'application dramatique d'un principe d'humanité fondamental : celui de l'individuation. Pour que l'homme vive en bonne entente avec son semblable, il est nécessaire qu'au-delà de la nature commune à tous, il y ait de l'individuation. Reconnaître et chérir la différence de l'Autre, c'est là l'humanité.

Il y a donc une valeur initiatique de l'inconfort, dans sa capacité à mettre en doute les vérités toutes faites : « Si on savait » est d'ailleurs la phrase qui termine *Les Trois Sœurs* de Tchekhov. Le doute est avec l'étonnement (le *thomazein* d'Aristote) l'un des ressorts essentiels de la vie morale et spirituelle pour Ionesco. Sur le plan politique, le principe d'opposition est également vital à la démocratie ; dans les démocraties véritables, beaucoup de réformes sont faites sous la pression de l'opposition. Ce qui rend les rhinocéros dangereux, c'est le basculement majoritaire, l'invasion de la pensée unique.

¹ *La Falsification du bien*, Soloviev et Orwell, Julliard, 1985.

Le personnage de Jean, en contrepoint dramatique à Bérenger, est avec lui le protagoniste par qui s'accomplissent la performance et la fable. Campé pour paraître fort et apparemment le mieux armé pour résister, Jean ne tarde pas à argumenter comme l'extrême-droite des années 30 : il prêche en même temps le retour à la nature et la sélection naturelle. Sa métamorphose à vue, pivot de la pièce, est un défi pour la mise en scène et l'interprétation. La première mise en scène, par Karl Heinz Stroux à Düsseldorf (avec Karl-Maria Schley dans le rôle de Bérenger), ne montrait pas les rhinocéros : elle les faisait entendre seulement, sans carton-pâte. La proposition d'Emmanuel Demarcy-Mota au Théâtre de la Ville, qui demande d'abord à Hugues Quester une métamorphose intériorisée, n'a recours qu'à des prothèses discrètes : elles peuvent se lire comme un retour à l'informe et à ce moment de la Création où Dieu façonne Adam, « le glaiseux ».

La pièce, lors de sa création en France, a suscité des réactions contrastées. D'une part la forme en a décontenancé plus d'un, par le retour à une esthétique classique d'apparence — alors que la prolifération est un motif constant qui traverse toute l'œuvre de Ionesco. L'œuvre étant créée à l'odéon, théâtre national, on n'a pas non plus manqué de reprocher à Ionesco sa « récupération » par l'institution, après Beckett qui venait d'y créer *Oh les beaux jours*, avec Madeleine Renaud dans le rôle de Winnie. Mais surtout, les cibles du drame ont donné lieu à décryptages. Le critique dramatique de *L'Humanité* ayant accusé la pièce d'être une pièce bourgeoise, Elsa Triolet, bien plus subtile, répliqua en soutenant la pièce mais en déclarant que la cible en était le nazisme... Camus était mort, Camus qui avait applaudi debout *Tueur sans gages*. Je me souviens de Ionesco en pleine répétition de *Rhinocéros*, s'affaissant après la nouvelle de l'accident : «M..., Camus est mort ! »

Quoi qu'il en soit, dès le début, *Rhinocéros* fut l'une des pièces de mon père les plus jouées en France et à l'étranger. Depuis elle a connu une carrière internationale ininterrompue. Comme *Le Revizor* de Gogol, c'est une pièce-test pour tous les régimes dictatoriaux : elle a été souvent interdite, ou pervertie. On me dit qu'une récente mise en scène de *Rhinocéros* en Iran présente les Occidentaux sous les traits des rhinocéros : on est toujours le rhinocéros de quelqu'un !

Pourquoi ce succès ? Sans doute parce que la pièce met en scène l'individu face à la question de l'histoire et à la transformation des autres. Ce faisant, c'est aussi de l'histoire de la Cité qu'il est question, comme à la fin de *Orestie*, et cette problématique a des liens consanguins avec l'histoire du théâtre.

Le rhinocéros de Ionesco est-il un nouveau mythe théâtral ? Ionesco était très humble quant à ses chances de pérennité littéraire. Il lui suffisait que sa pièce continue à mettre en garde contre les rhinocéros présents et à venir, et qu'elle demeure, comme le théâtre, une invitation à l'éveil.

Propos recueillis par Françoise Gomez, le 1^{er} avril 2011²

Réf. bibliographique : *Lire, jouer Ionesco aujourd'hui*, actes du Colloque de Cerisy organisé par Marie-France Ionesco avec Norbert Dodille et Jean-Yves Guérin en 2009, et publiés aux Solitaires intempestifs, Besançon, 2010.

² Parus pour la première fois dans *Français et Découverte des métiers*, Paris, ONISEP, coll. Équipes éducatives, sept. 2011, p.78-79.