

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

« RHINOCÉROS »

LE LANGAGE MARIONNETTIQUE ET LA THÉÂTRALITÉ IONESCIENNE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

IULIAN CRISTIAN BULANCEA

10 NOVEMBRE 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.03-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Un grand merci à tous ceux qui m'ont accompagné dans ma recherche, même de façon indirecte, tout simplement en m'écoutant.

Un grand merci à ma directrice de recherche, Marthe Adam, pour tout son support qui s'est manifesté bien avant que ce projet débute. Merci d'être restée toujours près de moi, à l'écoute de tous mes doutes et de toutes mes questions.

Merci à Véronique Poirier de m'avoir accompagné dans la création de cette recherche, merci de m'avoir conseillé même à deux heures du matin.

Merci à Lynn Katrine Richard de m'avoir offert sa riche expérience en production. Merci pour son professionnalisme et ses précieux conseils en théâtre d'ombres.

Merci à mon équipe de super marionnettistes. Merci à Myriame Larose d'avoir saisi ce projet avec confiance et merci de son talent et de la grande précision de son travail.

Merci à Marie Julie Peters-Desteract pour les solutions scéniques en matière de théâtre d'ombres, pour sa générosité artistique et son énergie contagieuse. Merci à Jocelyn Sioui de m'avoir offert sa confiance, sa grande disponibilité et son talent.

Merci à Alix Mouysset et Cécile Viggiano de m'avoir aidé à construire le décor.

Merci aux membres de mon jury, Dinaïg Stall, et Peter Batakiev, pour leur intérêt pour ce projet.

Merci à toute l'équipe de l'École supérieure de théâtre pour sa collaboration et son appui.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES .....	v
RÉSUMÉ .....	viii
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I LES FONDEMENTS DU LANGAGE MARIONNETTIQUE AU COEUR DE LA THÉÂTRALITÉ D'EUGÈNE IONESCO .....	4
1.1 Le ludique .....	7
1.2 Le non-naturalisme .....	10
1.2.1 L'expressivité plastique .....	13
1.3 Le jeu .....	17
1.4 La convention .....	21
CHAPITRE II <i>RHINOCÉROS</i> . DU RESSORT MARIONNETTIQUE À LA PROPOSITION SCÉNIQUE.....	25
2.1 <i>Rhinocéros</i> . Ressorts marionnettiques.....	26
2.1.1 La fable allégorique .....	26
2.1.2 Les symboles.....	29
2.1.2.1. Les rhinocéros .....	30
2.1.2.2. Le symbole de l'humanité .....	32
2.1.3 L'utilisation de la marionnette: Une des solutions d'Ionesco.....	33
2.1.4 La prolifération des apparitions .....	34
2.1.5 La discontinuité énonciative .....	35
2.1.6 Le jeu grotesque .....	36
2.1.7 Le langage.....	36
2.1.8 Une structure aux accents marionnettiques.....	39
2.1.8.1. La discontinuité spatio-temporelle .....	39

2.1.8.2. L'inversion de la logique et l'évolution de l'absurde.....	40
2.2 <i>Rhinocéros</i> . Analyse des solutions scéniques marionnettiques.....	42
2.2.1 La vision plastique de Jacques Noël .....	44
2.2.2 <i>Rhinocéros</i> . Mise en scène par Emmanuel Demarcy-Mota.....	47
2.2.3 <i>Rinocerii</i> . La vision de Robert Wilson .....	51
2.2.4 <i>El Rinoceronte / Rhinocéros</i> , mise en scène de Isabelle Matter .....	58
CHAPITRE III ANALYSE DU PROCESSUS CRÉATIF DE <i>MARIONNETTECÉROS OU QUE RISQUE-T-ON SI ON DEMEURE HUMAIN</i> ....	64
3.1 Le processus préalable à la création: motivations et idées .....	65
3.2 Le travail du texte.....	70
3.3 La conception du scénario et les choix esthétiques .....	73
3.3.1 Le personnage principal.....	74
3.3.2 Les choix scénographiques .....	76
3.3.3 Le prologue .....	77
3.3.4 Le premier extrait.....	80
3.3.5 Le deuxième extrait.....	84
3.3.6 Le troisième extrait .....	85
3.3.7 Les discussions avec le public .....	87
CONCLUSION.....	90
APPENDICE A LE TEXTE DE LA CONFÉRENCE .....	94
APPENDICE B LE TEXTE DE LA PRÉSENTATION .....	101
BIBLIOGRAPHIE.....	122

## LISTE DES FIGURES

Figures	Page
2.1. La représentation de rhinocéros dans le film du Tom O’Horgan (1974).....	31
2.2. Esquisse de J. Noël pour le premier acte .....	45
2.3. Esquisse de J. Noël pour le troisième acte.....	45
2.4. Table rhinocéros .....	46
2.5. Lavabo et miroir rhinocéros.....	46
2.6. Jean-Louis Barrault en <i>Rhinocéros</i> (1959), la scène finale .....	47
2.7. La panique des personnages du premier acte.....	48
2.8. La scène du bureau .....	48
2.9. Détail de la transformation de Jean .....	49
2.10. La transformation de Jean.....	50
2.11. Les rhinocéros 2004.....	50
2.12. Le rhinocéros 2011 .....	51
2.13. Les rhinocéros dans la boue.....	54
2.14. Alter-égo d’Ionesco .....	55
2.15. Daisy .....	56
2.16. Deuxième acte, la scène du bureau .....	56
2.17. Deuxième acte, la scène de la transformation de Jean.....	57

2.18.	Troisième acte, Daisy, Dudard, Bérenger et l'Alter-égo d'Ionesco .....	57
2.19.	Premier acte .....	60
2.20.	Deuxième acte, la scène du bureau .....	60
2.21.	Deuxième acte, la scène de la transformation de Jean.....	61
2.22.	Troisième acte.....	61
2.23.	Le monologue final de Bérenger .....	62
2.24.	Scène finale – Bérenger est réintroduit dans son bocal .....	62
3.1.	Maquette initiale créée dans le cadre de DESS .....	68
3.2.	Silhouette de rhinocéros, la tête et le marteau forment le symbole du communisme .....	68
3.3.	Le personnage dans sa forme humaine .....	69
3.4.	Le personnage transformé en rhinocéros .....	69
3.5.	Théâtre d'ombres (1984) Christian Boltanski .....	73
3.6.	Esquisse de Bérenger, par Véronique Poirier .....	75
3.7.	Bérenger – étape de travail, réalisé par Véronique Poirier.....	75
3.8.	L'écran et la pile de journaux .....	77
3.9.	Le jeu symbolique des marionnettistes.....	78
3.10.	Le jeu des marionnettistes synchronisé avec celui de la marionnette.....	78
3.11.	Le jeu avec la petite ville en miniature .....	79
3.12.	Bérenger boit longuement.....	79
3.13.	Le délire se déclenche.....	80
3.14.	Le Logicien et le Vieux Monsieur .....	81
3.15.	La Ménagère .....	81

3.16.	Différentes métamorphoses de l'ombre de Jean .....	83
3.17.	Le rhinocéros – image du communisme .....	84
3.18.	Le rhinocéros – image du fascisme .....	84
3.19.	Jean fait en journaux froissés.....	85
3.20.	La pile de journaux prend forme d'un rhinocéros .....	85
3.21.	Bérenger et la silhouette de Daisy .....	86
3.22.	Daisy parmi les rhinocéros (en deuxième plan) .....	86
3.23.	Le monologue final de Bérenger .....	87
3.24.	Bérenger est couvert d'une pluie de journaux .....	87

## RÉSUMÉ

Ce mémoire-création se propose d'analyser la pertinence, les implications scéniques, ainsi que les fondements théoriques du processus de mise en scène de la pièce *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco, à travers le langage marionnettique.

*Rhinocéros* est une pièce écrite d'abord pour le théâtre d'acteurs. Aborder ce texte à travers le langage marionnettique implique, à mon avis, une interprétation de nature esthétique de l'écriture ce qui convient parfaitement aux principes du théâtre actuel, riche dans la variation des formes. Je tente donc, dans cet ouvrage, de considérer le langage marionnettique comme une esthétique théâtrale spécifique et particulière, qui possède une grande autonomie stylistique à l'intérieur du genre dramatique.

Ainsi, dans ce travail, j'essaie de comprendre la façon dont les normes spécifiques du théâtre de marionnettes influencent les éléments constitutifs du spectacle (dramaturgie, jeu, décors, personnages, etc.). Je cherche aussi à évaluer la pertinence de créer une mise en scène marionnettique à partir du texte *Rhinocéros*, en étudiant certaines des caractéristiques de la théâtralité ionescienne, ainsi que la pratique théâtrale contemporaine. Également, j'analyse quelques mises en scène de la pièce qui utilisent le langage marionnettique.

La réflexion et les propositions exprimées dans ce travail ont été étudiées et mises en pratique dans une conférence-démonstration, intitulée *Marionnettcéros ou que risque-t-on si on demeure humain*, présentation publique soutenue le 4 et le 5 mai 2016. L'analyse du processus de création de cette démarche pratique aide à préciser les avantages conceptuels ainsi que les défis du processus d'adaptation scénique de *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco, à travers le langage marionnettique.

J'ai utilisé les notes de bas de page pour apporter certaines précisions et pour présenter les citations originales extraites de documents non traduits en français. La consultation de ces œuvres a été faite en anglais ou en roumain et leur traduction a été faite librement, avec l'intention de reproduire fidèlement les idées exprimées.

Mots-clés : Rhinocéros, Eugène Ionesco, marionnette, langage marionnettique.

## INTRODUCTION

La pièce *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco est sans doute un chef-d'œuvre du théâtre de l'absurde qui a été mise en scène par des centaines de créateurs partout à travers le monde, depuis sa parution en 1959.

Ce mémoire création porte sur l'étude de *Rhinocéros* de Ionesco et particulièrement sur une recherche consacrée à la mise en scène de la pièce en utilisant l'esthétique et le langage spécifiques au théâtre de marionnettes.

L'idée d'aborder cette pièce à travers le langage marionnettique vient d'une insatisfaction personnelle vis-à-vis certaines représentations scéniques, qui traitent la pièce de façon naturaliste et ignorent son caractère fantastique et symbolique. Une autre raison est la conviction personnelle que le langage marionnettique qui implique la dépersonnalisation de l'interprète, une mécanique particulière du mouvement et du langage et une synthèse de la réalité humaine, est bien compatible avec la théâtralité ionescienne. Une troisième raison vient d'une supposition, plutôt intuitive, que la marionnette et son langage spécifique sont capables d'aborder, de façon très efficace, n'importe quelle pièce du répertoire international, à condition qu'elle possède un fil dramatique fort.

En conséquence, en mai 2016, j'ai soutenu la conférence-démonstration *Marionnettecéros ou que risque-t-on si on demeure humain*. La démarche scénique représentait un exercice de mise en scène d'après la pièce *Rhinocéros*, basé sur les principes et l'esthétique du langage marionnettique.

Le présent mémoire propose d'identifier et d'étudier une série de fondements et d'arguments théoriques et pratiques qui soutiennent l'hypothèse que cette pièce d'Ionesco a de fortes qualités marionnettiques. Également, je cherche à démontrer l'hypothèse selon laquelle une exploitation de ce texte à travers le langage marionnettique constitue un choix esthétique au service de la pièce et de la théâtralité ionescienne. Il s'agit également d'établir que l'utilisation de la marionnette dans la mise en scène de *Rhinocéros* a des conséquences fondamentales sur la dramaturgie elle-même.

Le premier chapitre de cet ouvrage offre une présentation des éléments constitutifs du langage marionnettique et en particulier de ceux qui lui confèrent spécificité et autonomie à l'intérieur du genre dramatique. Aussi, je compare les préceptes de l'esthétique marionnettique à la théâtralité ionescienne (telle qu'elle est révélée par la critique littéraire, par ses écrits et par ses pensées sur le théâtre), afin d'en dévoiler le caractère marionnettique.

Le deuxième chapitre étudie les ressorts marionnettiques identifiés dans la pièce de *Rhinocéros*, ainsi que certains éléments du texte qui peuvent être exploités à travers le langage marionnettique : par exemple, l'effet d'inversion de la logique et l'évolution de l'absurde, ou l'antithèse rhinocéros-humain. C'est dans ce chapitre que les conséquences de la marionnettique sur l'écriture et la mise en scène de la pièce sont mises en lumière et explicitées. Par la suite, je propose une analyse de quatre propositions scéniques de *Rhinocéros*: les croquis de Jacques Noël créés pour la première présentation en France de *Rhinocéros* en 1960 (mise en scène par Jean-Louis Barrault au Théâtre de l'Odéon), et les mises en scène de Robert Wilson (Théâtre National Marin Sorescu, Craiova- Roumanie), d'Emmanuel Demarcy-Motta, (coproduction de Théâtre de la Ville, Grand Théâtre de Luxembourg) et celle d'Isabelle Matter (coproduction de Compagnie des Hélices et Casa del Teatro Nacional de Bogota). Je cherche ainsi à identifier et à comprendre les éléments de

l'esthétique marionnettique utilisés dans ces propositions scéniques de la pièce *Rhinocéros*.

Le troisième chapitre présente le processus de création de la conférence-démonstration *Marionnetecéros ou que risque-t-on si on demeure humain*, exercice qui m'a permis de préciser et de mettre en pratique l'hypothèse selon laquelle cette pièce se prête au langage marionnettique.

Les réflexions en conclusion de ce mémoire m'ont mené à déduire qu'une telle démarche est d'abord une prospection de nature esthétique de la pièce en plein accord avec la théâtralité d'Eugène Ionesco. Enfin, les conclusions révèlent le caractère profondément marionnettique de l'œuvre ionescienne. Celle-ci participe à réaffirmer les capacités de la marionnette et de son langage à aborder les grands textes de la dramaturgie universelle et les problèmes complexes de l'existence humaine.

Les annexes de cet ouvrage présentent plusieurs séries de photos ou captures d'écrans qui appuient l'analyse des diverses productions étudiées dans ce texte et qui racontent le processus de création de la conférence-démonstration : *Marionnetecéros ou que risque-t-on si on demeure humain*. Dans les annexes, j'ai également ajouté le texte de la conférence-démonstration et le scénario que j'ai utilisé pour ma proposition de mise en scène.

## CHAPITRE I

### LES FONDEMENTS DU LANGAGE MARIONNETTIQUE AU COEUR DE LA THÉÂTRALITÉ D'EUGÈNE IONESCO

La pratique scénique contemporaine démontre que le théâtre de marionnettes d'aujourd'hui peut rivaliser avec tout autre art dans l'expressivité et dans la variation des formes. La marionnette contemporaine comporte de nombreuses formes, qui à leur tour, se révèlent comme de vastes territoires d'exploration artistique. Les marionnettes, les automates, le théâtre d'ombres, le théâtre de matière, le théâtre d'objets, le théâtre de papier ainsi que tous leurs métissages possibles, appartiennent au domaine du théâtre de marionnettes qui les rassemble sous un seul principe d'unité: la transformation de l'inanimé en signe dramatique. Outre la grande richesse des formes théâtrales, la contemporanéité a contribué à revitaliser les multiples visages traditionnels de la marionnette, soient-elles métaphoriques, protestataires ou mythiques et les a développés comme des moyens complexes d'expression artistique. Henrik Jurkowski (2008), l'auteur d'une œuvre exhaustive sur le théâtre de marionnettes du 20e siècle, remarquait avec enthousiasme: « nous vivons enfin une époque où les idées créatrices et la pensée bouillonnent sans cesse [...], mon plaisir est de rester à l'affût, de voir émerger de nouvelles expériences artistiques, sans imaginer la surprise que me procure chaque lendemain » (p.17)

Cependant, tel qu'on peut l'observer dans l'art théâtral d'aujourd'hui, ce type de langage n'implique plus l'utilisation exclusive de la marionnette comme seul moyen d'expression, mais engage d'abord une vision esthétique particulière.

[...] considérer au contraire le « marionnettique » comme un champ esthétique, renvoyant à une certaine manière de dire, de faire et de représenter (l'humain, le monde), qui emprunte au théâtre de marionnettes ses fonctionnements et ses conventions caractéristiques, mais sans nécessairement se destiner à cette forme. (Sermon, 2010, p.2)

Le terme de « langage marionnettique » est une notion qui définit les modes de communication spécifiques à l'art du théâtre de marionnettes. Il se distingue comme une manière de communication théâtrale autonome, qui fonctionne d'après des principes propres, clairs et bien cadrés, en se manifestant à la fois dans la dramaturgie, dans la plasticité, dans le jeu de la marionnette et dans l'esthétique du spectacle.

Comme un véritable art d'avant-garde, le théâtre de marionnettes et son langage inspirent l'art théâtral qui, dans sa contemporanéité, ne cherche plus le naturalisme et la précision des détails réalistes, mais assume un caractère artificiel, symbolique. De grands réformateurs de l'art dramatique comme Maeterlinck, Craig, Meyerhold ou Kantor, ainsi que de grands metteurs en scène d'aujourd'hui comme Robert Lepage, Robert Wilson ou Ariane Mnouchkine se sont inspirés de l'esthétique du théâtre de marionnettes et ont pris la marionnette comme modèle idéal d'interprète, fascinés par son caractère artificiel et la mécanique de son mouvement. Parmi les nombreux artistes du théâtre qui ont affiché une théâtralité proche du langage marionnettique, on peut aussi compter, à mon avis, Eugène Ionesco.

Auteur non conformiste, Eugène Ionesco est appelé souvent « le clown tragique », le « Shakespeare de l'absurde » ou l'« inventeur de la farce métaphysique ». Son premier contact avec le théâtre s'est passé pendant son enfance quand il a assisté à un spectacle de marionnettes, à Paris. La représentation a créé une forte impression sur le jeune Ionesco et des années plus tard il racontait son expérience :

Ma mère ne pouvait m'arracher du guignol au jardin du Luxembourg. J'étais là, je pouvais rester là, envouté, des journées entières. Je ne riais pas pourtant. Le

spectacle du guignol me tenait là, comme stupéfait, par la vision de ces poupées qui parlaient, qui bougeaient, se matraquaient. C'était le spectacle même du monde qui, insolite, invraisemblable, mais plus vrai que le vrai, se présentait à moi sous une forme infiniment simplifiée et caricaturale, comme pour en souligner la grotesque et brutale vérité. (Ionesco, 1991, p. 8)

Après cette expérience, Eugène Ionesco reconnaissait que, pendant une longue période, le théâtre ne l'a plus intéressé. Il sentait que les moyens d'expression du théâtre d'acteurs, du réalisme et du naturalisme n'étaient pas suffisants :

Ce qui me gênait c'était la présence sur le plateau des personnages en chair et en os. Leur présence matérielle détruisait la fiction. Il y avait là comme deux plans de réalité, la réalité concrète, matérielle, appauvrie, vidée, limitée, de ces hommes vivants, quotidiens, bougeant parlant sur scène, et la réalité de l'imagination, toutes deux face à face, ne se recouvrant pas, irréductibles l'une à l'autre: deux univers antagonistes n'arrivant pas à s'unifier, à se confondre. (Ionesco, 1991, p 4-5).

Lorsque, par hasard, il commence à écrire pour le théâtre, il trouve une solution personnelle: il crée « une sorte de guignol » en utilisant le grotesque, une artificialité assumée, et une théâtralité accentuée. (<https://www.youtube.com/watch?v=Qih8bwcfh1U>). Le grand dramaturge du théâtre de l'absurde exprime à travers ses pièces, comme à travers ses réflexions théâtrales (Ionesco, 1966), des idées qui, d'après moi, rejoignent de façon directe des principes distinctifs du langage marionnettique.

À mon avis, on peut considérer le langage marionnettique comme une composante du langage dramatique et aussi comme un visage autonome de celui-ci, car, il possède une grande autonomie stylistique à l'intérieur de l'art théâtral.

Ce mémoire s'est développé autour d'une question principale: Est-ce que l'utilisation du langage marionnettique dans une mise en scène de *Rhinocéros* de Eugène Ionesco est pertinente? Et comment ce langage influence-t-il la dramaturgie?

Je veux ainsi vérifier si l'adaptation de la mise en scène de cette œuvre à l'esthétique marionnettique est légitimée par des caractéristiques fondamentales de la théâtralité d'Ionesco. Quels sont les caractéristiques communes de l'art marionnettique et de l'œuvre du grand dramaturge qui justifient une telle approche de la mise en scène?

Dans les pages qui suivent, j'ai identifié et analysé des fondements du langage marionnettique et les diverses formes de celui-ci qui se retrouvent dans la théâtralité d'Ionesco.

### 1.1 Le ludique

D'après l'historien néerlandais Johan Huizinga (1988), le ludique et sa manifestation – le jeu – impliquent une auto-exclusion de la vie quotidienne dans une sphère d'activité qui a ses propres règles. (Ibid, p.15). Raluca Bujoreanu (2008), dans son document « L'autonomie du langage marionnettique »<sup>1</sup>, étudie le mariage des arts au sein du théâtre de marionnettes. D'abord, elle observe que dans l'art marionnettique, le mariage des arts est soumis aux règles du théâtre de marionnettes et l'unité se fait selon les principes de ce dernier en obtenant ainsi un effet d'autonomie. Comme principal fondement qui subordonne les arts et afin d'obtenir l'unité de l'art marionnettique, Raluca Bujoreanu identifie la dominante ludique - essence génératrice et élément *sine qua non* du langage du théâtre de marionnettes. (Ibid, p.28-29) En conséquence, pour Bujoreanu tous les procédés, méthodes et éléments

---

<sup>1</sup>Traduction libre: « Autonomia limbajului pupusaresc »

utilisés par le langage marionnettique sont soumis et ont comme finalité les manifestations du sentiment ludique. (p.28-29)

Grâce à la dominante ludique de l'art marionnettique, on dit que l'artiste ressemble à l'enfant. Comme pour l'enfant, le jeu permet à l'artiste de théâtre de marionnettes d'essentialiser le monde, en le schématisant et en transformant le réel. Celui qui joue (qu'il soit un enfant ou un adulte) prend une liberté totale et plonge dans cette activité avec tout son être. Le jeu devient sérieux, et le sérieux devient jeu. Toutefois, il demeure conscient, en tout temps, du caractère non réel de son activité (Huizinga, 1988, p.15). Pendant que pour l'enfant l'utilité du jeu est de le préparer à la vie, la finalité du ludique marionnettique (qu'il se manifeste dans la scénographie, le jeu, ou dans les autres éléments constitutifs du spectacle), demeure la représentation essentialisée de la réalité ou d'une idée. On peut affirmer, en partant de ces idées de Huizinga, que celui qui est le témoin de ce jeu, le spectateur (qui participe d'une façon plus ou moins passive à ce jeu), vit la même expérience ludique: l'implication cognitive et affective et la conscience de l'irréalité du spectacle.

Huizinga affirme aussi qu'un des instruments du jeu spécifique aux hommes est la langue et le langage. À l'aide du langage, il transpose les choses (matérielles ou immatérielles) au niveau spirituel et abstrait, en les synthétisant en expression verbale. Derrière cette abstraction, on trouve souvent la métaphore et comme Huizinga l'affirme, derrière la métaphore est un jeu de mots ou d'idées. (1988, p.13)

Le langage d'Ionesco abonde de jeux de mots, de métaphores et d'idées absurdes, qui révèlent le ludique particulier de ses écritures : « M. Smith: Prenez un cercle, caressez-le, il deviendra vicieux! » (Ionesco, 1972, p.72); « Mme Martin: Ce matin, quand tu t'es regardé dans la glace tu ne t'es pas vu. M. Martin: C'est parce que je n'étais pas encore là » (Ionesco, 1972, p.31). On peut aisément affirmer que l'absurde

dans les œuvres d'Ionesco, un élément spécifiquement ionescien, est un effet une manifestation du ludique.

Dans son non-conformisme caractéristique, Ionesco joue aussi avec les lois traditionnelles de l'écriture dramatique. *La Cantatrice chauve*, par exemple, a été nommée par le dramaturge une « anti-pièce ». Cette œuvre comprend des scènes d'après le modèle du vaudeville ou des comédies bourgeoises, mais qui n'ont pas la cohérence d'une véritable intrigue ou une finalité et constituent, en effet, une parodie de la psychologie humaine. (ex : la scène de ménage entre les Smith, la reconnaissance chez les Martin, les pulsions amoureuses contrariées entre Le Capitaine des pompiers et Mary, la bonne et entre les Martin) (Scarlat, Cristina, 2011). Au niveau de la forme, on peut affirmer que le théâtre de Eugène Ionesco est caractérisé par l'anticonformisme en rapport avec les lois du théâtre traditionnel.

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. (Ionesco, 1966, p. 179)

Un autre procédé ludique qu'utilise Ionesco est celui du jeu entre la convention et l'imaginaire. Dans *Rhinocéros* par exemple, Ionesco emploie ce procédé, en dévoilant à la fois la convention et en faisant aussi une plaisanterie personnelle:

Jean, à Bérenger: - (...) Connaissez-vous le théâtre d'avant-garde, dont on parle tant? Avez-vous vu les pièces de Ionesco?

Bérenger, à Jean: - Non, hélas ! J'en ai entendu parler seulement.

Jean, à Bérenger: - Il en passe une, en ce moment. Profitez-en.

Bérenger: - Ce sera une excellente initiation à la vie artistique de notre temps. (Ionesco, 1966, p.55)

Un autre type de jeu souvent rencontré est le mélange du comique et du tragique. Ionesco affirmait que, le comique « étant l'intuition de l'absurde », lui semblait « plus

désespérant que le tragique. » (Ionesco, 1991. p.60) Dans la pièce *La leçon*, par exemple, la manifestation du ludique se trouve même dans son titre; elle est alors nommée « drame comique ». Les dialogues de la pièce sont absurdes et comiques, pourtant l'atmosphère qui se crée est inquiétante et annonce une finale tragique : la mort de l'élève.

On peut considérer que toute l'œuvre ionescienne est ludique : soit dans la façon dont il brise les lois théâtrales, soit dans le langage et le jeu des mots et des idées absurdes, ou dans la dualité du comique et du tragique. Ainsi, le ludique devient un instrument artistique fondamental dans le théâtre de Eugène Ionesco: « Ionesco, c'est l'histoire d'un Roumain qui, après la guerre, choisit (...) notre langue comme terrain de jeu pour inventer le théâtre le plus ludique du XXe siècle. » (Clavel, 2005)

## 1.2 Le non-naturalisme

Kenneth Tynan, journaliste britannique, caractérisait Ionesco comme « l'avocat passionné de l'anti théâtre: il s'opposait ouvertement au réalisme et tacitement à la réalité même. » (Esslin, 1977, p. 165). Son théâtre est un théâtre non réaliste, un théâtre des idées et des symboles. Le dramaturge exprimait ouvertement le besoin du détachement du réalisme afin d'explorer les réalités de la condition humaine:

Le réalisme [...] est en deçà de la réalité. Il la rétrécit, l'atténue, la fausse, il ne tient pas compte de nos vérités et obsessions fondamentales: l'amour, la mort, l'étonnement. Il présente l'homme dans une perspective réduite, aliénée; notre vérité est dans nos rêves, dans l'imagination; tout, à chaque instant, confirme cette affirmation [...] mes propres rêves s'imposaient à moi tout naturellement comme une réalité possible. (Ionesco, 1991, p.4)

Aussi, Henryk Jurkowski, théâtrologue polonais, parle abondamment de l'éloignement du naturalisme et du caractère artificiel de l'art théâtral contemporain:

Le modernisme est une réaction à l'art réaliste et aux idées naturalistes qui rejettent l'idéalisation du réel et exigent une vraie vérité. [...] Le théâtre, en tant que création artificielle ne peut et ne doit pas prétendre au rôle de miroir fidèle de la réalité. Une nouvelle tâche lui incombe. Instrument d'une expression subjective, il souligne son caractère artificiel et sa théâtralité. (Jurkowski, 2008, p.20)

En plein accord avec la pensée d'Henrik Jurkowski sur l'art actuel, Roger Daniel Bensky (1971) note que le langage spécifique du théâtre de marionnettes exige l'éloignement du naturalisme comme principe fondamental de son art. Il considère que cette caractéristique, propre au théâtre de marionnettes, vient du caractère artificiel et synthétique de la marionnette:

À partir d'une simplicité primitive – celle de l'objet – la soif d'absolu de l'homme voudrait opérer une métamorphose apparemment impossible, qui est de faire traduire par une poupée la réalité complexe de l'homme. Alors se manifestent les exigences passives de l'objet; incapable de représenter avec vraisemblance l'humain, il impose au réel une épuration extrême de ses éléments; par une abstraction progressive, il le rend à son essence. La complexité de l'existence se mue en schémas symboliques ou l'esprit croit prendre son élan. [...] La poupée a imposé son irréalité; les hommes lui ont accordé la vie. (p.55)

Dans le chapitre « Aspects anthropo-sémiotiques du jeu marionnettique », Raluca Bujoreanu (2008, p.136) étudie la capacité du théâtre de marionnettes à suggérer la réalité, à l'essentialiser et à la simplifier à travers des symboles et des signes. En conséquence, pour elle, le spectacle du théâtre de marionnettes représente une situation sémiotique et ses moyens de communication (par exemple, les marionnettes) sont de signes anthroposémiotiques. (Bujoreanu, 2008, p.137) À ce sujet, Roger-Daniel Bensky rappelle l'affirmation d'André-Charles Gervais, l'auteur du document *Grammaire élémentaire de manipulation* :

Le langage de la marionnette n'est qu'une suite de schémas, d'indications sommaires, d'esquisses. Il est forcément simple, direct, et il requiert du spectateur une participation active... N'exprimant que les grandes lignes et les

nervures essentielles, il permet à l'auditeur de broder à sa guise (A-C. Gervais cité dans Bensky, 1971, p.47)

Ainsi, le processus constant de décodification des signes symboliques du théâtre de marionnettes transforme le spectateur passif en spectateur-créateur. (Beauchamp, 2008). Brunella Eruli explique la fonction créatrice du public dans la décodification des signes marionnettiques: « La parfaite connaissance des codes, en revanche, n'aboutit pas à un sentiment de saturation, car elle permet d'accéder à une recreation toute subjective et personnelle du spectateur. » (Eruli citée dans Beauchamp, 2008, p.17). À son avis, en sollicitant la participation active du public dans la décodification d'une synthèse de la réalité, l'esthétique marionnettique « s'inscrit dans la ligne principale de l'esthétique théâtrale du XXe siècle. » (Ibid).

De la même façon, on peut affirmer, qu'Eugene Ionesco camouffle, dans ses métaphores, de puissants messages. Le rejet du réel et l'utilisation constante des métaphores, des symboles et de l'absurde imposent au spectateur un travail actif de décodification des « signes ». Par exemple, ses dialogues absurdes qui sont devenus caractéristiques pour le théâtre d'Ionesco sont nés et liés au monde ténébreux de l'existence humaine, et symbolisent l'incapacité des personnages de communiquer: « Les Smith et les Martin ne savent plus parler, parce qu'ils ne savent plus penser, ils ne savent plus penser parce qu'ils ne savent plus s'émouvoir » (Ionesco, 1991, p 165).

Souvent, dans les pièces d'Ionesco, le spectateur est amené à trouver ses propres significations, ce qui transforme le spectacle en une expérience très personnelle pour celui qui y assiste. Dans *Rhinocéros*, par exemple, Ionesco évite de donner des explications concrètes sur la symbolique des bêtes. Il y a certainement des indices qui nous font penser au fascisme, mais nous pouvons extrapoler la signification de ce symbole vers d'autres sens qui résonnent avec notre expérience de vie: des doctrines ressemblantes ou des différentes formes de fanatisme de masse. Plusieurs pièces sont issues des rêves ou des cauchemars d'Ionesco, comme *Le piéton de l'air*, *Amédée* ou

*comment s'en débarrasser, Voyages chez les morts, La Leçon.* Ceci donne à l'œuvre du grand dramaturge un caractère onirique et fantastique.

Pour Roger Daniel Bensky (1971), le rêve se trouve au-delà de la vision logique du monde: « C'est affirmer d'abord que la vision logique du réel devra être énergiquement repoussée (sans pour autant que l'activité de la raison soit intégralement abandonnée), pour que le rêve puisse prendre son élan, afin d'exercer ses pouvoirs révélateurs » (p. 85). Qu'elle soit tirée de l'imaginaire conscient ou du rêve, la marionnette se transforme en outil de prospection efficace, dans ce monde du fantastique et d'irréel.

[...] la marionnette, on s'en est aperçu, permet au rêve de prendre forme, de se manifester au-dehors. La vision onirique du sujet, et qui représente son désir de réaliser [...] sa part d'irréalité, acquiert une forme palpable. [...] Au monde des marionnettes, les frontières sont abolies. Nous sommes sur le territoire enchanté ou le rêve est le pain quotidien, la féerie, nourriture usuelle et le fantastique aliment permis... Voilà que nous retrouvons l'ingénuité de notre premier matin. (1971, p.83-84)

Eugène Ionesco affirmait son attachement pour la liberté de la pensée et le pouvoir du symbole dans son art :

Je veux, moi, faire paraître sur scène une tortue, la transformer en cheval de course, puis métamorphoser celui-ci en chapeau, en chanson, en cuirassier, en eau de source. On peut tout oser au théâtre, c'est le lieu où on ose moins [...] je me suis proposé, pour ma part, de ne reconnaître d'autres lois que celles de mon imagination. (Ionesco, 1991, p.161).

### 1.2.1 L'expressivité plastique

La plasticité de la marionnette a été depuis toujours un instrument implicite de l'art marionnettique. Pourtant, ce n'est qu'à la fin de dix-neuvième siècle, avec la mouvance symboliste, que les artistes plastiques proprement dits, commencent à

s'intéresser à l'expressivité plastique de l'art de la marionnette. Les symbolistes ont redécouvert l'ancestrale marionnette comme pouvant représenter une façon efficace de renouveler des formes artistiques. À ce sujet, Didier Plassard affirme :

Plus facilement évoquées par la figurine de bois sculpté ou l'ombre découpée que par le comédien de chair et d'âme, la beauté lointaine des idées et la fine épure du symbole, trouvent dans la marionnette l'outil le plus souple et le plus docile: ici seulement le corps se fait signe, hiéroglyphe vivant (Plassard, 1989, p. 6).

La découverte de la marionnette comme un moyen de manifestation artistique par les artistes symbolistes représente un facteur déterminant qui a amené l'évolution du théâtre de marionnettes vers le spectacle moderne. Pour contrer le réalisme, les symbolistes font appel à deux concepts, devenus principes de base de leur art: la synthèse et la stylisation. La synthèse de la réalité implique une représentation esthétique simplifiée de celle-ci, réduite à de caractéristiques principales. La stylisation présuppose la réinterprétation et la recomposition stylistique de la forme, de la réalité. Parmi les effets de ces principes, on peut énumérer la tendance de la plasticité marionnettique à retourner vers les formes simples comme les idoles immobiles de l'antiquité, avec peu d'articulations (Plassard, 1989, p.10).

L'esthétique particulière et suggestive de la marionnette, principe de base du langage marionnettique, a produit de forts débats parmi les théoriciens qui ont associé le théâtre de marionnettes à l'art plastique au détriment du domaine théâtral. Ce débat peut être motivé par le fait que de grands maîtres de l'art plastique du vingtième siècle ont manifesté un intérêt accentué pour les marionnettes: Klee, Léger, Picasso, Miro, Sophie Tauber et plusieurs autres ont créé de sublimes marionnettes pour divers spectacles. (Jurkowski, 1988, p.17)

Dans l'article *Small Art-Great Artefacts* (1923), Otakar Zich étayait la suprématie de l'art plastique dans le théâtre de marionnettes et encourageait les créateurs à suivre,

dans leur création, les tendances contemporaines de l'art plastique. Cela lui semblait essentiel puisque l'élément de base de l'art marionnettique était, selon lui, l'expressivité visuelle. (Jurkowski, 1988, p.17). Sa vision plastique proposait une stylisation profonde de la marionnette:

Elle devrait être le résultat d'un concept non réaliste de son modèle; elle devrait devenir un vrai symbole de l'être humain, un type et non pas une individualité, en accord avec le non réel de la stylisation. (Zich, cité dans Jurkowski 1988, p.17)<sup>2</sup>

Lothar Buschmeyer s'est questionné aussi sur la position du théâtre de marionnettes dans le système des arts: « Est-ce qu'on parle de sculptures mobiles ou s'agit-il en essence de théâtre? »<sup>3</sup> (Buschmeyer cité dans Jurkowski, 1988, p 18). Il s'est finalement prononcé en faveur de l'appartenance du théâtre de marionnettes au genre dramatique même s'il le considérait plutôt comme un théâtre d'acteurs en miniature. Henrik Jurkowski, en analysant cette assertion de Buschmeyer, affirme que ce terme - *en miniature*- peut être considéré comme une affirmation d'une des valeurs artistiques intrinsèques du théâtre de marionnettes – la synthétisation de la réalité: « [...] *une telle transformation (la miniaturisation d'une réalité) peut mener dans une ou deux directions : soit éliminer, soit intensifier certains éléments de la réalité* »<sup>4</sup>.(p.18) Comme Zich le faisait à son tour, Buschmeyer admettait que la marionnette peut s'identifier totalement avec le personnage, et s'opposait ouvertement à la marionnette

---

<sup>2</sup>Traduction libre: « It should be the result of an unrealistic concept of its model; thus it should become a true symbol of a human being, a type not an individual, according with the unreality of stylization. »

<sup>3</sup>Traduction libre: « Are we talking about mobile sculptures or is this in essence Spiel (theatre ). »

<sup>4</sup>Traduction libre: « [...] such a transformation may proceed in one of two directions, either to eliminate or intensify some elements of reality. »

comme imitateur du réel en s'affirmant comme un adepte de la stylisation et des archétypes. (p.19)

En parlant des caractéristiques plastiques de la marionnette contemporaine telles qu'on peut les observer dans la pratique actuelle, Henrik Jurkowsky affirmait le caractère stylisé et métaphorique de la plasticité des marionnettes:

[...] je m'aperçois que la marionnette actuelle est devenue un objet expressif d'une nouvelle manière, sans aucune tendance d'imiter l'humain. En appliquant différentes solutions d'expression, la marionnette de théâtre d'aujourd'hui est de plus en plus préoccupée de la métaphore poétique d'elle-même.<sup>5</sup> (Jurkowski, 2008, p 30)

Ainsi, on peut considérer que la marionnette contemporaine « ne suit plus le modèle du corps humain mais utilise comme point de départ, le caractère du personnage, les idées et le message qu'il veut transmettre... »<sup>6</sup> (Hutanu, 2012, p.161). Cependant, malgré l'importance plastique qu'on accorde aux marionnettes, cet art appartient d'abord au genre dramatique. Didier Plassard relève les risques artistiques de considérer la plasticité comme principe souverain de l'art marionnettique et soutient le destin scénique de la marionnette:

---

<sup>5</sup>Traduction libre: « [...] I am reminded that the puppet of today has become an expressive object in quite a new way, without any attempt to imitate the human. Applying different means of expression the puppet theatre of today is more and more concerned with the poetic metaphor of the puppet. »

<sup>6</sup>Traduction libre: « Alfred Jarry si Peter Schumann au revolutionat arta animatiei (...) tehnica ce nu mai urmareste neaparat modelul corpului uman, ci porneste de la caracterul personajului de la ideile si mesajul pe care intentioneaza sa le transmita spectacolul modern de animatie. »

Certains marionnettistes sont avant tout des sculpteurs, qui construisent d'abord de magnifiques marionnettes et se demandent ensuite: " Qu'est-ce que je vais pouvoir jouer avec ça? " [...] la confrontation avec une œuvre forte, qui oblige à inventer et à se dépasser, fait défaut. Il y a donc de grands risques que la dimension plastique absorbe tout, et que la valeur dramatique soit à peu près nulles... (Plassard cité dans Teicher, Gaël, 2010, p 34.)

L'importance accordée à l'expressivité plastique, caractéristique au langage marionnettique, trouve une correspondance dans la théâtralité ionescienne, dans les images cauchemaresques qu'Ionesco amène sur scène pour faire incarner des angoisses psychologiques. Dans *Amédée ou comment s'en débarrasser*, le couple Amédée-Madeleine est envahi peu à peu par un cadavre effrayant. Ce cadavre, qui n'a pas une explication dans le texte, représente l'amour défunt du couple. Cette incarnation métaphorique d'une idée est un procédé spécifique pour l'œuvre ionescienne. L'incarnation des idées abstraites à travers le grotesque est retrouvée aussi dans *Rhinocéros*, où les bêtes incarnent le fanatisme idéologique. Eugene Ionesco soutenait l'efficacité de ce procédé théâtral et ses mots peuvent être considérés comme étant un véritable manifeste en faveur de l'utilisation de l'esthétique marionnettique, au théâtre:

Tout est permis au théâtre: incarner des personnages, mais aussi matérialiser des angoisses, des présences intérieures. Il est donc non seulement permis, mais recommandé, de faire jouer les accessoires, faire vivre les objets, animer les décors, concrétiser les symboles. De même que la parole est continuée par le geste, le jeu, la pantomime, qui, au moment où la parole devient insuffisante, se substituent à elle, les éléments scéniques matériels peuvent l'amplifier à leur tour. (Ionesco, 1991, p.48)

### 1.3 Le jeu

La marionnette est un objet théâtral qui prend une vie et une identité, principalement grâce à sa signification dans une action dramatique, en se dévoilant ainsi comme une forme de communication théâtrale. Parce qu'elle est inerte, la marionnette doit

communiquer de façon permanente avec le spectateur à travers des actions ou des réactions, à travers de gestes, des attitudes, des émissions vocales ou des silences. Au moment où elle arrête d'exprimer, elle cesse de représenter un signe théâtral et demeure une représentation plastique : « elle doit "signifier" dans chacune de ses évolutions, sinon elle risque fort de briser le sortilège par lequel elle existe en tant que moyen expressif. » (Bensky, 1971, p.50). La marionnette animée devient, en conséquence, « un signe qui exprime et un instrument à travers lequel on communique » . (Bujoreanu, 2008, p. 137) Pour atteindre la clarté et l'expressivité du geste, le marionnettiste est obligé d'exagérer les mouvements de la marionnette:

L'exagération de l'expression théâtrale s'impose donc à la marionnette, afin qu'elle puisse arracher à son néant le truchement d'une existence factice. C'est pourquoi l'art d'animer la poupée exige une connaissance profonde de sa nature et ses pouvoirs. (Bensky, 1971 p.51)

On identifie ainsi le geste et l'action comme éléments marionnettiques spécifiques et essentiels. Tous les éléments du spectacle ont comme objectif de servir au jeu de la marionnette. L'espace de jeu, la musique, le dialogue et la parole sont des accessoires qui viennent soutenir, et valoriser le jeu et le geste théâtral de la marionnette. (Bujoreanu, 2008 p. 138).

Une règle d'or de la marionnette, en effet, est qu'elle ne tolère pas le bavardage: pour vivre, elle a besoin de tonicité et de vivacité rythmiques. [...] On ne garde, en quelque sorte, que l'os de la parole, en même temps que l'on s'applique à régulièrement « rafraîchir » l'image scénique, qui s'épuise très vite, en renouvelant les situations quitte à les relancer en jouant des effets de répétitions mécaniques. (Sermon, 2010, p.6)

Toutefois, la marionnette ne peut pas imiter le comportement naturel des êtres vivants. Elle se sert de l'expressivité du mouvement de ceux-ci pour créer l'illusion de la vie. Fritz Eichler observe ainsi le caractère suggestif des gestes de la marionnette:

La marionnette en train de jouer ne vit pas la vie de l'homme, mais sa propre vie mécanique. Toutes les émotions auxquelles le jeu doit donner une forme artistique sont exposées d'une manière déshumanisée et stylisée par un personnage totalement factice. (Eichler cité dans Jurkowski, 2008, p.30)

Dans la conférence qu'elle a soutenue à l'UQAM en octobre 2014, Polina Borisova, d'origine russe, marionnettiste et conceptrice de spectacles, affirmait que l'acteur, pendant qu'il incarne son personnage, fait un travail qui part de l'intérieur, des sentiments et qui se manifeste dans son corps et dans sa gestuelle. Le jeu du marionnettiste auprès de sa marionnette est, au contraire, un travail qui vient de l'extérieur, de la gestuelle, en cherchant l'intériorité des sentiments. Par conséquent, on peut comparer le jeu du marionnettiste au travail du sculpteur. Les deux composent avec des matières mortes en cherchant l'expressivité dans l'attitude corporelle afin d'atteindre l'essence de l'émotion. Pourtant, si le travail du sculpteur s'arrête après avoir atteint l'attitude désirée, celui du marionnettiste est d'atteindre une chaîne d'attitudes, en se servant de l'expressivité du mouvement et de la transition d'un geste à l'autre. Dans la mouvance symboliste, les créateurs du théâtre s'inspirent de l'art marionnettique et se questionnent sur l'acteur. En conséquence, la marionnette devient un idéal d'interprétation et de mouvement, une représentation de l'homme.

Dans la mouvance symboliste, elle devient l'emblème et le laboratoire de la scène à venir, le contre modèle idéal ou le substitut effectif des interprètes de chair et d'os. Catalysant les revendications esthétiques de tous ceux que les canons traditionnels ne satisfont pas, elle est ce qui leur permet de formuler d'autres idées, sinon antinaturalistes, du moins, dénaturalisées, de l'acteur et de la représentation. (Sermon, 2010 p.3)

En ce sens, une des premières réflexions, celle de Maurice Maeterlinck, précurseur du symbolisme, exprime clairement le désir de trouver un nouveau type de théâtralité, dénaturalisée, où « l'absence de l'homme semble indispensable ». Il propose d'exclure l'acteur vivant de la scène et de le remplacer avec une variété d'effigies: des

automates, des ombres, des objets inanimés, des sculptures, ou des masques. (Plassard, 1992 p. 36) Le metteur en scène britannique Edward Gordon Craig s'est inspiré abondamment, à son tour, de la dualité animé-inanimé de la marionnette. Craig affirme que l'acteur humain doit disparaître, pour faire place à l'interprète idéal: la surmarionnette. Même si on ne peut pas savoir ce que ce terme recouvre exactement dans la vision de Craig, la postérité a interprété cette notion comme étant l'acteur dénaturalisé, dépouillé de son humanité, apporté en scène pour représenter plutôt que pour jouer.

Craig oppose au décor réaliste et au jeu psychologique de l'acteur un art fondé sur le mouvement, la couleur, le jeu de l'ombre et de la lumière où le geste a préséance sur la parole. Il rêve d'un spectacle fondé sur la danse et la musique, le jeu des lignes, des lumières et des couleurs; un art total où tout serait symbole. (Bibliothèque Nationale de France, 2009,p.6)

Au début du XXème siècle, le théâtre été considéré comme étant en crise, dominé par le réalisme et le mimétisme. Le dramaturge Vsevolod Meyerhold propose une solution à ces problèmes. Le chercheur russe, proposait l'utilisation du grotesque dans l'esthétique et dans le jeu afin de recomposer la réalité scénique et de l'éloigner de naturalisme.

Le caractère artificiel des personnages d'Ionesco est un fait bien connu. Dans leur construction, les personnages d'Ionesco ne sont pas des individualités, mais des essences de l'être humain. « Les personnages - qui sont comme des marionnettes manipulées par un marionnettiste extérieur - ainsi que les dialogues absurdes - qui sont répétés mécaniquement - sont spécifiques à toutes les pièces d'Ionesco. » (Romann, 2009, para. 6). On voit que, dans son texte, Romann a identifié le motif marionnettique dans la construction des personnages d'Ionesco: des monades manipulées par leurs propres angoisses. Au théâtre de marionnettes, on accepte que les personnages sont artificiels et qu'ils ne sont pas les émetteurs des voix mais en sont plutôt leurs transmetteurs. Dans son article « Dramaturgies marionnettiques »

(2010), Julie Sermon fait un parallèle entre cette convention et la sensation qu'on éprouve en lisant des pièces du théâtre de l'absurde comme celles de Becket et d'Ionesco. Ces personnages font l'impression de fantoches, de monades qui « ignorent la logique de la vraisemblance mimétique: la rationalité, l'autonomie, l'intentionnalité » (Sermon 2010, p.8).

Ces pantins d'Ionesco imposent aux acteurs qui les interprètent un type de jeu particulier, caractérisé par la dépersonnalisation, par le grotesque, par l'exagération des gestes. Julie Sermon rappelle que ce type de personnages qui s'approchent de l'esthétique marionnettique, exige un travail particulier au niveau de la plasticité du corps et du jeu :

[...] ces personnages silhouettés sont une invitation à travailler, tout au long de la représentation, la qualité sculpturale des postures, le dessin des lignes et des mouvements, avec la précision – figurale – qui peut effectivement caractériser les arts de l'animation ou la chorégraphie. (2010, p.5)

#### 1.4 La convention

La convention, concept essentiel dans l'art, est une notion qui comprend que le spectateur demeure conscient en tout temps de la facticité de son expérience artistique. Cette conscience du réel ne nie pas au spectateur le plaisir de se soumettre à l'illusion que l'art propose en acceptant le fait que l'art est un jeu du vrai et du faux: « notre plaisir se compose de cette complicité initiale qui soumet le vrai au faux, pour que le faux puisse exprimer la signification supérieure du vrai ». (Bensky, 1971, p.59) Si la convention est une règle de base du domaine théâtral et artistique, la marionnette est un « phénomène esthétique particulier ayant créé des conventions à part » (Bensky, 1971, p14). D'après Bensky, le théâtre de marionnettes « entraîne une libération

profonde de la pensée non logique » (1971, p.33) et amène le spectateur devant une transformation radicale du réel « par une libération de la pensée subjective » (p.34):

La pensée logique s'exerce, nous le savons bien, sur une vision objectivement stable et ordonnée du réel. Or on cherche en vain cet ordre chez la marionnette, dont l'art consiste justement à faire fi des contingentes. De ce fait, la marionnette constitue, comme le dit A. Recoing, « un moyen d'absolu ». (Bensky, 1971, p.33)

Bensky affirme que la prise de conscience ainsi que « l'oubli » de la convention théâtrale collaborent et coexistent à des niveaux différents de la conscience humaine: « Pendant que l'inconscient continue à enregistrer les impressions esthétiques que lui fournit la poupée, l'esprit lucide reprend ses droits et se remémore sa possession objective de la réalité. » (1971, p.62)

On peut affirmer qu'en théâtre de marionnettes, l'artificialité des « interprètes » impose au spectateur un degré élevé d'acceptation de la convention. Dans le théâtre d'objets, par exemple, la présence de l'objet quotidien brut, empêche le spectateur de le percevoir comme un vrai être vivant. Toutefois, ce type de théâtre peut être fascinant grâce à son pouvoir de stylisation du personnage et grâce à la façon surprenante dont les propriétés concrètes d'un objet banal sont exploitées, dans un acte artistique. Malgré la prise de conscience de la facticité du spectacle, le spectateur continue à s'émouvoir et à vivre avec grande intensité l'expérience théâtrale.

La convention théâtrale se présente ainsi comme un accord tacite entre l'artiste et le spectateur: « Nous ne devons pas oublier que la marionnette n'est qu'un objet et que sa puissance d'hallucination est fonction des hommes qui l'animent: d'une part, de ceux qui le manipulent; d'autre part, de ceux qui s'illusionnent. » (Bensky, 1971, p.67). On peut affirmer que l'art marionnettique utilise un niveau accentué et particulier de la convention. Souvent, en regardant un spectacle ou un film réaliste et naturaliste, lorsqu'un élément sort du territoire « du possible », on le caractérise

comme « exagéré » et on n'accepte plus la convention. Pourtant, dans une réalité dénaturalisée (propre à l'esthétique marionnettique), le même élément exagéré devient « du possible » et enrichit considérablement la dramaturgie et la mise en scène du spectacle.

La convention est une notion avec laquelle Eugène Ionesco joue constamment, en conscientisant le spectateur à l'artificialité de la représentation: dans *Le Vicomte* (1950), par exemple, Ionesco mélange les personnages de ses pièces et à travers le procédé du théâtre dans le théâtre, il dévoile la convention. Le Pompier de la Cantatrice Chauve apparaît dans *Le Vicomte* et dévoile son statut réel de comédien: « Où est Madame Smith? [...] Je suis artiste dramatique. Je joue le rôle de pompier dans cette pièce. [...] Je voudrais jouer dans votre pièce. J'aime mieux la vôtre. » (Scarlat, 2011, p 355)

L'usage de la convention, chez Ionesco, se révèle grâce à l'absurde, dont il utilise abondamment et qu'il a érigé en un style qui lui est propre. Il soumet donc le spectateur à de constants rapports avec l'in vraisemblance: (ex: « Il n'y a que l'éphémérité qui dure. »(*L'Impromptu de l'Alma*) ou « Celui qui vend aujourd'hui un bœuf, demain aura un œuf. »(*La Cantatrice chauve*, p.108) Ainsi, le spectateur se questionne constamment sur la véracité de ce qu'il voit sur la scène et demeure conscient en tout temps de la facticité du spectacle. (Scarlat, 2011, p 358)

En effet, l'esthétique ionescienne est basée sur la facticité de la représentation. Le dramaturge affirmait ouvertement son attachement pour l'artificialité et pour l'éclat de la convention:

Si la valeur du théâtre était dans le grossissement des effets, il fallait les grossir davantage encore, les souligner, les accentuer au maximum. Pousser le théâtre au-delà de cette zone intermédiaire qui n'est ni théâtre ni littérature, c'est le restituer à son cadre propre, à ses limites naturelles. Il fallait non pas cacher les

ficelles, mais les rendre plus visibles encore, délibérément évidentes. (Ionesco, 1991, p.9)

En somme, tous les fondements présentés précédemment, coexistent d'une manière très étroite dans l'esthétique marionnettique et dans la théâtralité ionescienne. Leurs manifestations s'enchaînent de façon logique et l'existence d'une de ces caractéristiques détermine l'existence des autres. Par exemple, on peut observer que la manifestation du ludique, engage directement l'expressivité plastique et du jeu, qui émerge vers le fantastique, vers une représentation non naturelle du monde. Le grotesque à son tour, implique une expressivité accentuée de la plasticité et du jeu, ce qui détermine la vision dénaturalisée d'une réalité soumise au ludique et à la convention. On peut donc affirmer, que la théâtralité d'Eugène Ionesco a des fondements communs à ceux de l'esthétique marionnettique.

Pour lui, le théâtre est un art du superlatif, une recherche de l'insolite et de l'extraordinaire ancré dans la réalité quotidienne, l'activité ludique, la désarticulation du langage et les ruptures de ton, l'image matérialisée, la métamorphose, la prolifération, le contrepoint, l'accélération du « tempo », le paroxysme, l'étonnement profond, naïf, mais lucide devant l'existence, le recours aux archétypes ainsi qu'aux mythe (Durand, s.d.)

## CHAPITRE II

### *RHINOCÉROS*. DU RESSORT MARIONNETTIQUE À LA PROPOSITION SCÉNIQUE

Après avoir identifié et analysé les fondements marionnettiques que l'on trouve dans l'œuvre d'Ionesco, je propose, à travers le chapitre II de ce mémoire, de démontrer que le choix d'explorer la pièce, *Rhinocéros*, à travers le langage marionnettique, est une solution pertinente motivée par les multiples ressorts marionnettiques qui s'y trouvent. A mon avis, on peut nommer ressorts marionnettiques, les éléments de l'écriture de la pièce *Rhinocéros*, qu'on peut intégrer à des principes marionnettiques, tels ceux qui sont analysés dans le premier chapitre: le non naturalisme, l'expressivité plastique et du jeu, le ludique, la convention.

Même s'il est rare que l'on utilise la marionnette dans les représentations du texte *Rhinocéros*, les divers metteurs en scène qui l'ont abordé ont fait appel à des solutions scéniques qu'on peut facilement caractériser de marionnettiques. Ce chapitre se propose d'identifier les ressorts marionnettiques dans l'écriture d'Eugène Ionesco et d'analyser les solutions qu'ont choisies certains metteurs en scène; ces stratégies originales mettent en lumière la théâtralité ionescienne et le caractère métaphorique et fantastique de la pièce.

## 2.1 *Rhinocéros*. Ressorts marionnettiques

Dans son article « Dramaturgies marionnettiques », Julie Sermon (2010) étudie les procédés marionnettiques utilisés dans certains textes contemporains et leurs conséquences pour les dramaturgies et les représentations scéniques. Cet article peut être considéré comme une étude des influences du théâtre de marionnettes sur une grande partie de la dramaturgie contemporaine, en partant des fondements spécifiques de l'art marionnettique. La démarche de Julie Sermon ainsi qu'une lecture attentive de la pièce m'ont permis d'identifier une série de ressorts marionnettiques présents dans l'écriture de *Rhinocéros*, des signes marquants qui soutiennent mon hypothèse de recherche. Ceux-ci sont: la fable allégorique, les symboles, l'utilisation de la marionnette (solution proposée par Ionesco), la prolifération des apparitions, la discontinuité énonciative, le jeu grotesque, les particularités du langage et la structure de la pièce qui comporte elle-même des éléments marionnettiques.

### 2.1.1 La fable allégorique

La fable comme forme littéraire présuppose souvent le fait d'humaniser les animaux, tandis que le dictionnaire Larousse en ligne (s.d.) définit le terme allégorie comme: « expression d'une idée par une métaphore (image, tableau, etc.) animée et continuée par un développement ». A mon avis, on peut considérer la pièce *Rhinocéros* comme une fable allégorique, car elle exprime à travers la métaphore des rhinocéros le phénomène de la déshumanisation dont l'auteur lui-même a été témoin.

Eugène Ionesco, écrivain français d'origine roumaine, a vécu dans son pays d'origine les étapes d'installation du régime fasciste et ses horreurs. Le dramaturge a écrit la pièce *Rhinocéros* sous l'influence des radicales transformations de la société roumaine pendant la Deuxième Guerre mondiale.

Cette parabole des hommes qui se transforment en bêtes est la plus autobiographique des œuvres d'Ionesco. C'est l'expression de son besoin d'exorciser un passé porté comme une blessure ouverte de la mémoire. [...] Un théâtre de l'absurde né d'une série de contradictions irréconciliables, entre sa peur déclarée du grand mécanisme de l'histoire et le désir de l'homme d'être sauvé, même s'il demeure le dernier humain.<sup>7</sup>(Saiu, 2013)

Plusieurs auteurs et théoriciens ont écrit sur cette profonde blessure qu'a subi Ionesco. Étienne Frois, afin d'argumenter et soutenir une interprétation de la rhinocérisation comme étant l'adhésion aux doctrines totalitaires, rappelle un épisode suggestif évoqué par Eugène Ionesco lui-même:

En 1938, l'écrivain Denis de Rougemont se trouvait en Allemagne à Nuremberg au moment d'une manifestation nazie. Il raconte qu'il se trouvait au milieu d'une foule compacte attendant l'arrivée d'Hitler. [...]. De loin, le narrateur vit la foule qui était prise, progressivement d'une sorte d'hystérie, acclamant frénétiquement l'homme sinistre. L'hystérie se répandait, avançait avec Hitler, comme une marée. [...] Denis de Rougemont sentit en lui-même, cette rage qui tenait de l'envahir, ce délire qui " l'électrisait ". Il était tout prêt à succomber à cette magie lorsque quelque chose monta des profondeurs de son être et résista à l'orage collectif. (Ionesco cité dans Frois, 1970, p.24)

Cette vague de perte de la raison à l'approche du dictateur Hitler, comme une chute de pièces de domino, une déshumanisation de masse, rappelle irrésistiblement la rhinocérite d'Ionesco. L'extrapolation du symbole du rhinocéros vers le communisme

---

<sup>7</sup>Traduction libre: « Parabola oamenilor care se transforma in bestii e cea mai autobiografica dintre operele lui Ionesco. E expresia nevoii sale de a exorciza un trecut pe care l-a purtat in el ca o rana vie a memoriei.[...] Un teatru al absurdului nascut dintr-o serie de contradictii ireconciliabile, intre teama declarata fata de marele mecanism al istoriei si increderea in sansa individului de a se salva chiar daca e ultimul dintre oameni ».

n'est pas une exagération car le radicalisme et la nocivité des manifestations des deux régimes totalitaristes sont bien semblables. Ainsi, Étienne Frois soutient l'analogie entre ces types de systèmes dictatoriaux :

Oui, comme le dit encore Ionesco " originairement, la rhinocérite était bien un nazisme " mais on pourrait y voir tout aussi bien une critique du communisme, et d'une façon générale, de tous les totalitarismes. Une pensée totalitaire est en effet une pensée qui veut écraser toutes les autres, un système dans lequel il n'y a pas de place pour une opposition, quelle qu'elle soit. (1980, p.25)

Les critiques littéraires et théâtrales se sont souvent demandé si le personnage Béranger est un double d'Ionesco. Ce personnage apparaît d'abord dans la pièce *Tueur sans Gages* (Ionesco 1959) où il était un idéaliste, puis en *Rhinocéros*, où il témoigne de la déshumanisation de la société comme Ionesco l'a fait à son tour. Ensuite, il devient plus évidemment le double de son auteur dans *Le Piéton de l'air* (1963), où il est un auteur dramatique. Finalement, il apparaît dans *Le Roi se meurt* (1962) où le roi Béranger I n'accepte pas sa mortalité. Il est évident que le choix du nom du personnage dans ces pièces n'est pas aléatoire.

L'utilisation de la fable allégorique portant sur les doctrines totalitaires est visible aussi dans le parallèle entre l'évolution des événements de la ville d'Ionesco et les événements réels arrivés en Europe. Comme les premières apparitions des rhinocéros dans la petite ville surréaliste de *Rhinocéros*, les premières manifestations totalitaires étaient des incidents isolés et comme dans la pièce d'Ionesco, la réaction de la société a été soit faible, soit erronée. Hannah Arendt, dans son ouvrage *Le système totalitaire* (1972), observe:

On a toujours vérifié que la populace salue les actes de violence en remarquant avec admiration: « ce n'est peut-être pas beau, mais c'est très fort ». Dans le succès de totalitarisme, le facteur inquiétant est plutôt l'authentique désintéressement de ses adhérents [...] (Arendt, 1972, p.29)

Par la suite, les manifestations sont devenues plus nombreuses, mais la réaction de la société demeure toujours veule. Ionesco décrit les rhinocéros comme ayant une peau verte et rugueuse. Cela rappelle irrésistiblement les chemises vertes, l'uniforme devenu un des symboles de la Garde de fer (la terrible organisation paramilitaire fasciste roumaine), mais aussi l'uniforme des soldats allemands qui terrorisaient la France et l'Europe pendant la Deuxième Guerre mondiale. Étienne Frois observe des similitudes existantes entre la pièce et les événements historiques survenus en France pendant l'occupation allemande :

La phrase: *Ils ne vous attaquent pas. Si on les laisse tranquilles, ils vous ignorent* surtout suivie par l'affirmation *ils ne sont pas méchants* rappelle irrésistiblement le *ils sont corrects*, que se répétaient les premiers mois les Parisiens, tout étonnés de ne pas être fusillés et qui n'avaient pas encore compris le jeu de la *Collaboration*. (Frois, 1970, p.25)

Tel qu'on l'a déjà démontré dans le premier chapitre, l'esthétique marionnettique utilise souvent le fantastique et le pouvoir du symbole, afin de créer un monde surréaliste, métaphorique, une synthèse stylisée de la réalité. La pièce *Rhinocéros* est ainsi un bon exemple de texte symbolique qui se sert de l'allégorie pour faire une analyse tranchante d'un terrible phénomène social: la déshumanisation en masse au nom d'une idée. Julie Sermon affirme que le monde de la marionnette « est un monde d'images et d'imaginaire où tout peut avoir lieu, où la question du réalisme et de la probabilité des univers mis en jeu ne se pose pas » parce que, le spectateur « s'en remet à la convention et à la magie fondatrices de ce genre théâtral ». (2010, p.4) On peut donc affirmer que, de ce point de vue, l'esthétique marionnettique se prête parfaitement à illustrer l'histoire fantastique et allégorique de *Rhinocéros*.

### 2.1.2 Les symboles

Dans l'article *Expérience du théâtre* (1966), Eugene Ionesco recommandait, entre autres, « de matérialiser des angoisses, des présences intérieures », et « de concrétiser

les symboles » afin d'accomplir son art (p. 48). Ionesco choisit d'incarner et de concrétiser les angoisses de son passé à travers le symbole d'un animal sauvage, avec une apparence préhistorique, reconnu généralement pour sa force et son agressivité. Les rhinocéros d'Ionesco sont féroces, brutaux et obtus et contrairement aux animaux réels, ils forment des troupes. A l'idée de déshumanisation, Ionesco oppose celle d'humanité avec tout ce que cela implique: les faiblesses et les vertus humaines. À mon avis, la pièce *Rhinocéros* s'est développée autour ces deux symboles principaux: les rhinocéros et l'humanité. Le langage marionnettique est capable d'incarner, dans une forme pure, ces symboles. La marionnette en soi peut être considérée un symbole, un avatar qui garde les traits les plus fidèles du personnage.

#### 2.1.2.1. Les rhinocéros

Les rhinocéros deviennent dans la pièce d'Ionesco le symbole du fanatisme, des hommes qui refusent le dialogue, de leur manque de raison, mais aussi de leur brutalité et de leur capacité de destruction. La course folle des rhinocéros est dangereuse car ils écrasent tout ce qu'ils rencontrent sur leur chemin:

Une pensée totalitaire est en effet une pensée qui veut écraser toutes les autres [...]. Les troupes de rhinocéros [...] incarnent bien ce mépris de l'adversaire. Ionesco remarque justement que dans la discussion, la plupart des hommes n'admettent pas la contradiction, et se comportent comme des rhinocéros. (Frois, 1970, p.25)

La pièce d'Eugène Ionesco se développe autour du symbole du rhinocéros. Ainsi, le principal défi de toutes les représentations scéniques de la pièce est de trouver une esthétique adéquate afin d'incarner ces symboles. Le plus souvent, le théâtre d'acteurs fait appel au maquillage ou aux masques pour évoquer les monstres. Dans

le film homonyme réalisé en 1974, le réalisateur Tom O'Horgan a choisi de ne pas montrer les rhinocéros. Il a suggéré la présence de ces créatures à travers des sons et à travers les réactions des autres personnages. Les seules images des rhinocéros sont des ombres projetées sur des murs ou sur des rideaux (un procédé spécifique du théâtre de marionnettes). Ce procédé représente une solution artistique viable et peut devenir une métaphore en soi.



Figure 2.1 La représentation de rhinocéros dans le film du Tom O'Horgan (1974)

Le théâtre de marionnettes détient les outils permettant d'imager la métaphore de la transformation en bête, de concrétiser les symboles des rhinocéros et de les apporter sur scène de façon crédible. Julie Sermon soutient que le grand avantage de l'utilisation de la marionnette est qu'on peut ignorer les lois de la physique ou de l'anatomie et on peut incarner le fantastique et l'imaginaire:

Indépendamment du texte qu'elle peut être amenée à interpréter, la marionnette se présente d'abord comme une forme plastique, faite de matériaux et d'articulations spécifiques, dont la particularité, à la grande différence du théâtre d'acteurs, est de pouvoir totalement échapper aux contraintes anthropomorphiques. Dans les théâtres de marionnettes, non seulement toutes les physionomies sont possibles (du minuscule au géant, du squelettique à l'énorme), mais aussi, toutes les hybridations imaginables (des genres, des âges, des espèces.) (Sermon, 2010, p.4)

### 2.1.2.2. Le symbole de l'humanité

Cette pièce où tout le monde se transforme en bêtes, engage indirectement une notion qui me semble très importante: celle d'humanité. « Défenseur d'un humanisme intégral, Ionesco est le farouche ennemi de cette réduction de l'homme à sa dimension sociale » (Lioure, 2004, p.7). L'humain, selon Ionesco, est un « animal métaphysique ou religieux » (Lioure, 2004, p.7) qui aspire, plus ou moins consciemment à atteindre l'absolu :

Un humanisme authentique et philosophiquement satisfaisant ne saurait, selon Ionesco, se borner à une politique, à une morale ou à une sociologie, ignorant ou écartant les " profondeurs métaphysiques ". Les hommes, obsédés par la précarité de leurs " conditions existentielles ", ont " oublié qu'on peut regarder le ciel " et " tournent en rond dans leur cage ". (Ionesco cité dans Lioure, 2004, para. 22)

Il existe plusieurs études et débats sur les notions d'« humain », et d'« humanisme », et sur les particularités de ces deux concepts dans l'œuvre d'Ionesco. En analysant l'homme, Ionesco exprimait des opinions divergentes: « J'ai une opinion très mauvaise des hommes et à la fois, paradoxalement, très haute. » (Ionesco cité dans Lioure, 2004, para.23). D'un côté, il caractérisait l'homme comme étant un animal « métaphysique ou religieux » pressé par « l'aspiration à l'absolu »; il clamait l'unicité de l'individu, son originalité et son irréductibilité. Toutefois, il voyait les vraies qualités humaines se manifester mieux en dehors de la société et critiquait la tendance de certains auteurs à soumettre l'individu à la société.

Les collectivismes menacent de socialiser, dans la totalité de son être, l'individu, l'homme, alors réduit à n'être plus qu'un " animal social ", un " fonctionnaire social ", " une particule de la société ne vivant que pour la société ", comme dans " les sociétés parfaites des fourmis et des abeilles " (Ionesco cité dans Lioure, 2004, para. 13)

Ainsi, il s'opposait à l'humanisme de Brecht et il lui reprochait de réduire l'homme à sa dimension sociale, puisque le social et le socialisme, par définition, ne peuvent pas respecter l'individu et ses besoins (Ionesco, 1991, p. 51).

D'un autre côté, Ionesco observait qu'« aucune espèce animale ne se hait autant elle-même » (Lioure, 2004, para. 8) et il décrit l'homme comme « le pire ennemi de l'homme » (Lioure, 2004, para.8) à cause d'une « agressivité fondamentale », un instinct destructeur qui l'héberge et une monstruosité cachée. « Les grands monstres historiques, Hitler ou Staline, ne sont que l'incarnation du mal essentiel qui est là depuis le début de l'Histoire. Les hommes sont de petits Hitler ou de petits Staline ». (Lioure, 2004, para. 8). Cette férocité de l'être humain, pense Ionesco, est le résultat de la perspective et de la peur de la mort: « C'est l'horreur et la colère d'être mortel qui fait que l'humanité est comme elle est. [...] Chacun hait dans l'autre le mortel qu'il est lui-même », (Ionesco cité dans Lioure, 2004, para. 10). La condition humaine, selon Ionesco, fluctue entre ces deux facettes de l'être humain et le seul recours qu'on a afin de survivre c'est l'art, qui « tient l'humanité en éveil et empêche que ne s'assoupisse l'âme » (Lioure, 2004, para. 15).

### 2.1.3 L'utilisation de la marionnette: Une des solutions d'Ionesco

Dans le recueil des textes *Notes et contrenotes*, Ionesco affirmait que pour lui il est recommandé au théâtre « de faire jouer les accessoires, faire vivre les objets, animer les décors » (Eugène Ionesco, 1991, p. 48). Dans sa pièce *Rhinocéros*, Ionesco propose une solution marionnettique précise. En effet, dans les didascalies, l'auteur propose l'apparition de têtes et de cornes de rhinocéros qui bougent et qui sortent des murs et des portes. Ces éléments bricolés, qui doivent instaurer sur scène une atmosphère onirique et fantastique sont, en effet, de véritables marionnettes. Ainsi on voit que l'auteur même assumait l'utilisation des marionnettes comme un élément possible pour la représentation de *Rhinocéros*: « De la fosse d'orchestre, sous la

fenêtre, on voit émerger un canotier transpercé par une corne de rhinocéros qui, de gauche, disparaît très vite vers la droite » (Ionesco, 1959, p. 200).

On voit apparaître, puis disparaître sur le mur du fond, des têtes de rhinocéros stylisées qui, jusqu'à la fin de l'acte, seront de plus en plus nombreuses. À la fin, elles s'y fixeront de plus en plus longtemps puis, finalement, remplissant le mur du fond, s'y fixeront définitivement. Ces têtes devront être de plus en plus belles malgré leur monstruosité (Ionesco, 1959, p. 219).

#### 2.1.4 La prolifération des apparitions

Dans l'article *Dramaturgies Marionnettiques* (2010), Julie Sermon parle de la « tendance de prolifération des apparitions » (p.6) propre aux textes dramatiques qui ont des accents marionnettiques. Ainsi, d'après elle, dans ces types d'écritures, on peut avoir un grand nombre de personnages, des figures passagères qui apparaissent et disparaissent selon les différents contextes, à chaque changement de décor :

[...] à chaque contexte, ses protagonistes, et en même temps que l'on change de décor, on renouvelle le personnel. D'où l'apparition de listes de personnages proprement démesurées, présentant plusieurs dizainés, voire centaines d'identités. À la différence du théâtre « incarné », le théâtre de marionnettes et d'objets, a cet avantage de pouvoir faire exister, dans leur unicité, chacune de ces multiples présences, si fugaces soient-elles. (Sermon, 2010, p. 6)

En ce sens, on peut observer, en analysant les deux premiers actes, qu'Ionesco propose aussi un grand nombre de personnages. Cependant, peu sont vraiment développés et absolument nécessaires au déroulement de la pièce. Ils apparaissent et disparaissent très vite, sans laisser de traces, n'ayant qu'une existence passagère: ces personnages comme la Ménagère, l'Épicière, l'Épicier, la Serveuse, le Vieux Monsieur, le Patron du café, le Logicien, dans le premier acte, ainsi que la majorité des personnages du deuxième acte: Monsieur Papillon, Botard, Madame Bœuf, le Pompier, Monsieur Jean, la Femme de Monsieur Jean, sont présents dans un seul acte et leur présence est courte et lapidaire. Cette prolifération de personnages crée une

atmosphère burlesque, étrange et inquiétante qui est une vraie source d'inspiration pour une mise en scène marionnettique. Étienne Frois parle à son tour de l'aspect histrionique des personnages. Ainsi, selon lui, nous avons deux catégories de personnages. Premièrement, nous avons les personnages du début de la pièce, nommés par Étienne Frois « chœur » à cause de leur rôle collectif (1970, p. 34). Ensuite, nous avons les personnages qui servent à influencer le sens de la pièce. Bérenger, Jean, Daisy. Ceux-ci ont souvent de forts accents caricaturaux. Ces particularités des personnages de *Rhinocéros* sont en plein accord avec les caractéristiques marionnettiques des personnages ionesciens étudiées dans le premier chapitre. Aussi, les étiquettes « de pantin » et « d'artificiel » qu'on a attribué aux personnages d'Ionesco demeurent toujours valides pour tous les personnages de *Rhinocéros*.

#### 2.1.5 La discontinuité énonciative

Une autre caractéristique des personnages des écritures marionnettiques signalée par la chercheuse Julie Sermon, est celle qui porte atteinte à l'intégrité psychologique des personnages. Ce qu'elle appelle la discontinuité énonciative. Les personnages passent par « une série d'états, d'affects, d'intentions et de réactions, si ce n'est contradictoire, en tout cas, sans rapports immédiats ou évidents. » (2010, p. 10). Dans la pièce d'Ionesco, on trouve cet artifice marionnettique à plusieurs endroits. Par exemple, dans le premier acte, au passage des rhinocéros, les personnages sont soit effrayés, soit étonnés. Pourtant, après quelques instants, la discussion porte sur l'espèce des rhinocéros, s'ils étaient africains ou asiatiques, s'ils avaient deux cornes ou une seule, en ignorant l'essentiel : l'existence des rhinocéros dans la ville. À la fin du premier acte, Jean se met en colère apparemment sans raison. Sa rage, qui part d'une chose mineure (la contradiction sur l'espèce des rhinocéros), est surdimensionnée, exagérée et bien étrange. Le spectateur comprendra plus tard, à la fin du deuxième acte, que Jean a déjà débuté sa transformation en rhinocéros.

### 2.1.6 Le jeu grotesque

Outre le caractère histrionique et étrange des personnages qui impose un type de jeu burlesque particulier, Ionesco propose aussi un autre type de jeu dénaturalisé: le jeu grotesque. Par exemple, dans le deuxième tableau du deuxième acte (Ionesco, 1959, p. 136), dans la scène de transformation de Jean en rhinocéros, le jeu d'acteur grotesque passe de la suggestion d'une maladie bizarre à celle de la transformation en bête. Ionesco propose ainsi que Jean tousse et ronfle, que sa voix change jusqu'aux barrissements pendant que sa posture se modifie et ses gestes deviennent animalesques. Julie Sermon rappelle que ce type de jeu dénaturalisé et exagéré est souvent proposé dans les écritures marionnettiques :

[...], le jeu, les qualités d'énergie et d'investissement [...] exige des interprètes qu'ils passent très vite, sans véritable « construction », d'un registre de voix, d'affect, d'état, à un autre. C'est instantanément que l'acteur doit trouver la posture et le placement justes, tant gestuel que vocaux, sans palier de préparation ni de récupération possible. S'il ne manipule pas une marionnette, il devient alors, en quelque sorte, son propre manipulateur. (2010, p. 16)

### 2.1.7 Le langage

Comme tous les textes dramatiques, la pièce *Rhinocéros* communique ses idées et sa théâtralité, principalement à travers les dialogues qui ont aussi la fonction d'exposer le caractère des personnages, les conflits et l'histoire. Les dialogues de *Rhinocéros* ont un caractère distinct. D'abord, il faut préciser qu'on n'y retrouve plus l'absurde extrême du langage comme dans d'autres pièces d'Ionesco, (*La Cantatrice chauve*, *La Leçon*), dans lesquelles tous les dialogues sont un échec parfait de la communication des idées. L'absurde dans *Rhinocéros*, se manifeste d'abord comme un échec des situations et des caractères. (Frois, 1970, p. 44). Toutefois, le langage absurde, élément caractéristique du théâtre d'Eugène Ionesco, demeure un instrument fort important dans la pièce *Rhinocéros*. Inévitablement, les élucubrations du Logicien rappellent les affirmations délirantes du Professeur dans la pièce *La Leçon*.

(Frois, 1970. p.35). La façon dont il compte et divise les pattes de deux chats, les syllogismes qui démontrent que Socrate est un chat, ou qu'un chien est un chat, révèlent une forme d'échec de la logique. Outre ces répliques absurdes du Logicien dans le premier acte, on retrouve plusieurs artifices de langage. Mireille Ruppli, chercheuse en linguistique française, dans l'article *À propos de Rhinocéros : De la répétition à la vanité du binaire, ou l'irréremédiable solitude de l'homme* (1992), affirme qu'un artifice du langage très généralement utilisé dans le texte de la pièce est la répétition.

Au niveau microstructural, tout d'abord, la répétition est un procédé constant, systématique, tout au long de la pièce — il n'y a d'autre discours que celui qui se répète, semble-t-il — et employé par tous les personnages. Aucun d'eux, en effet, n'est exempt de ce « tic de parole » généralisé. [...] (Ruppli, 1992, p. 48)

D'après Mireille Ruppli, la répétition est employée par Ionesco comme une réaction humaine contre une difficulté généralisée de communication avec l'autre:

[...] comme si la langue avait perdu son pouvoir de signification. Dire une fois ne suffit plus, il faut réitérer le même pour lui donner sens. La répétition serait donc une forme de lutte contre l'usure du langage - d'un langage qui ne veut plus rien dire. (p. 48)

Par exemple, à la fin du premier tableau du deuxième acte, Béranger et Dudard veulent quitter le bureau et le syntagme « après vous » est répété dix fois dans sept lignes. Les répétitions sont très nombreuses dans la pièce. Voici, par exemple, quelques répliques édicatrices:

« C'est lamentable, lamentable » (1959, p. 19)

« Vous êtes impardonnable, absolument impardonnable » (p. 61)

« Je ne me sens pas très bien, je ne me sens pas très bien » (p. 142)

« Je vais tout droit, je vais tout droit. » (p.145)

« Taisez-vous, taisez-vous » (p. 42)

« Ne le laissez pas partir, ne le laissez pas partir. » (p.215)

« Avez-vous mal à la gorge ? Avez-vous mal à la gorge? » (p. 147)

L'idée de la difficulté de communication entre les personnages est soutenue par un autre artifice de la langue que Mireille Ruppli appelle des formes de binaire, (p. 50) caractérisées essentiellement par l'échec de la compréhension de l'autre, par l'annulation du sens et des concepts:

« Jean : Vous rêvez debout.

Bérenger: Je suis assis.

Jean: Assis ou debout, c'est la même chose. » (1959, p. 34)

[...]

« Le Patron: L'autre ne peut qu'en avoir une, si l'un en a deux.

Le Vieux Monsieur: Peut-être c'est l'un qui en a une, c'est l'autre qui en a deux ». (p. 77)

[...]

« L'Épicier: Le rhinocéros d'Asie a une corne, le rhinocéros d'Afrique, deux. Et vice versa.

Le Patron, à l'Épicière: Votre mari a raison, le rhinocéros d'Asie a deux cornes, celui d'Afrique doit en avoir deux, et vice versa. » (pp. 76-77)

Julie Sermon observe un élément propre aux écritures marionnettiques: « la discontinuité poétique ». C'est la discontinuité de la langue elle-même et du langage caractéristique des marionnettes. Aussi, Daniel Lemahieu insiste sur la notion d'une « langue en perpétuel déséquilibre » une caractéristique du langage marionnettique, fondé :

[...] sur la bifurcation; sur la variation; sur l'hétérogène, contre l'homogénéité de la langue du répertoire, telle qu'elle est aujourd'hui entendue, ou la langue de la communication; sur la modulation du phrasé des textes; sur le ressassement et les perpétuels méandres, reptations aléatoires, retours en arrière et récurrences; sur les déflagrations de sons, produisant sans cesse des modifications de sens, des divagations, des sons inarticulés, des liaisons étirées, des ralentissements brutaux, des jeux de mots et de sonorités. (Lemahieu cité dans Sermon, 2010 p.14)

#### 2.1.8 Une structure aux accents marionnettiques

Dans la structure de la pièce, on peut aussi identifier d'importants éléments qui peuvent être exploités à travers le langage marionnettique. Il y a d'abord la discontinuité spatio-temporelle et ensuite l'inversion de la logique et l'évolution de l'absurde.

##### 2.1.8.1. La discontinuité spatio-temporelle

Julie Sermon identifie une caractéristique importante de la structure des écritures marionnettiques: l'absence ou la quasi absence de la continuité spatio-temporelle. Elle parle plutôt d'un effet marionnettique qu'elle appelle « un type de discontinuité narrative »:

[...] au continuum spatio-temporel qui fonde la vraisemblance mimétique, les dramaturgies marionnettiques substituent un assemblage d'instant choisis, un

florilège d'événements, de thèmes et de situations variablement éclectiques, que les auteurs ne cherchent pas à lier ou à unifier. Très vite, on peut passer d'un endroit à un autre, d'un moment à un autre, sans qu'il y ait besoin ni de transition ni de justification. (Sermon, 2010, p.7)

Dans le deuxième acte, Ionesco propose deux tableaux distincts, qui ont lieu dans des endroits différents. Toutefois, les actions qui se passent dans les deux tableaux n'ont pas une continuité et un rapport immédiat. Dans le même acte, le lecteur ou le spectateur est emmené très vite du bureau où Bérenger travaille, sans une explication concrète. Souvent, les metteurs en scène qui abordent ce texte préfèrent considérer ces deux tableaux comme deux actes distincts, en faisant un changement de décor derrière le rideau. Pourtant, cet artifice d'Ionesco peut être considéré comme un effet qui peut être exploité scéniquement et de façon efficace, à travers les solutions marionnettiques.

#### 2.1.8.2. L'inversion de la logique et l'évolution de l'absurde

Un élément de structure qui me semble fondamental pour la pièce est l'inversion de la logique et l'évolution de l'absurde. À mon avis, cet effet dramatique utilisé par Ionesco peut être considéré comme un ressort marionnettique puisque il s'agit d'une transformation de la réalité et on peut l'associer au principe du non naturalisme marionnettique, étudié dans le chapitre antérieur.

Au début de la pièce, l'apparition passagère des rhinocéros dans la ville est surprenante et représente l'absurde, le fantastique et une des sources d'humour (Frois, 1970 p.44-45). Pourtant, dans le troisième acte, la réalité se modifie: les rhinocéros sont omniprésents; l'humour et le fantastique se transforment en tragique pendant que l'absurde prend toute la place. Ainsi, dans le déroulement de l'action, sont exposées plusieurs raisons « logiques » en faveur de la transformation et toute l'utilité de la résistance est mise en doute. Dans cette nouvelle réalité, Bérenger, le dernier des

humains, devient l'intrus. Hannah Arendt nous parle de ce renversement de la réalité dans la société réelle .

Les idéologies ne sont pas inoffensives; elles ne sont des opinions arbitraires que tant qu'on ne les prend pas au sérieux. Une fois prise en son sens littéral leur prétention à une totale validité, celle-ci deviennent les centres de système logiques, ou, comme les systèmes des paranoïaques, tout s'enchaîne de manière intelligible et même obligatoire dès lorsqu'est acceptée la première prémisse. (Arendt, 1972, p.198)

Ionesco nous donne des indices sur les raisons de la transformation de certains personnages ce qui permet leur caractérisation et l'interprétation scénique. Ainsi Bodard se transforme par opportunisme, car « il faut suivre son temps », tandis que Daisy est impressionnée par la force des rhinocéros et elle ne résiste pas à la pression de la solitude. Madame Le Bœuf part avec son mari déjà transformé pour ce qu'on pense être des raisons liées à l'amour et à la responsabilité d'une épouse. Toutefois, le personnage qui me semble le plus intéressant est Dudard. Il représente l'analyste, le type d'homme qui juge logiquement les événements. Ses préceptes sont corrects et sa logique infaillible. Pourquoi ne pas se transformer? Dudard fait des raisonnements très lucides devant le public et prend la décision de se transformer: « Je me demande si ce n'est pas une expérience à tenter », « Je conserverai ma lucidité. Toute ma lucidité. » « S'il y a à critiquer, il vaut mieux critiquer du dedans que du dehors. » (Ionesco, 1959, p.217) Il s'agit de la faillite de la logique comme seul système d'analyse et ça me semble un élément essentiel de la pièce d'Ionesco. Hannah Arendt parle de la logique - illogique des systèmes totalitaires:

Ce qui constitue un édifice véritablement totalitaire c'est, hormis l'affirmation bolchevique que l'actuel système russe est supérieur à tous les autres, le fait que le chef totalitaire tire de cette affirmation la conclusion suivante, d'une logique impeccable: sans ce système les gens n'auraient pu construire quelque chose d'aussi merveilleux que, mettons, le métro. De là, il tire à nouveau la

conclusion logique que quiconque connaît l'existence du métro parisien est suspect, car il peut amener les gens à douter que la voie bolchevique soit la seule qui permette certaines réalisations. Ceci conduit enfin à la conclusion que pour demeurer un bolchevique loyal, il faut détruire le métro parisien. Rien n'a d'importance que la cohérence logique. (Arendt, 1972, p.199).

Tous ces éléments offrent à la pièce d'Ionesco un fort caractère marionnettique, qui oriente le metteur en scène qui veut aborder ce texte vers de solutions scéniques appartenant au langage spécifique du théâtre des marionnettes. Ces ressorts marionnettiques font, à mon avis, partie des caractéristiques fondamentales de la théâtralité singulière de *Rhinocéros* et de Eugène Ionesco

## 2.2 *Rhinocéros*. Analyse des solutions scéniques marionnettiques

Les idées de *Rhinocéros* ont été exploitées d'abord à travers une nouvelle du même nom publiée en 1957, dans le volume *La photo du colonel*. La pièce de théâtre *Rhinocéros* est parue en 1959 et avec elle, Ionesco est reconnu internationalement comme un grand dramaturge. La pièce a été appréciée pour la force dramatique de l'écriture et pour la suggestivité des symboles. *Le Times* intitula son compte rendu de *Rhinocéros*: « Une pièce d'Ionesco entièrement compréhensible. » (Esslin, 1977, p. 164)

La première représentation de la pièce a eu lieu en Allemagne, à Schauspielhaus de Düsseldorf en 1959, mise en scène par Karl-Heinz Stroux. La représentation a connu un succès fulgurant. On dit que, à la fin du spectacle, les acteurs ont été appelés cinquante fois à la rampe pour les applaudissements. Le lendemain, les journaux allemands notaient: « Voilà comment nous sommes devenues nazis. » (Esslin, 1977, p 165)

La deuxième représentation a eu lieu en France, en 1960, au Théâtre Odéon. La mise en scène était signée par Jean-Louis Barrault. Ensuite, en Angleterre en 1960,

*Rhinocéros* a été mis en scène sur la direction d'Orson Welles, au Royal Court de Londres, avec sir Laurence Olivier dans le rôle central. À l'occasion de la première, Ionesco exprimait son scepticisme sur la compréhension de la pièce. Il pensait que son texte sera mieux compris dans des pays qui, dans leur histoire récente, avaient vécu l'expérience du totalitarisme et des conflits internes.

Ailleurs, *Rhinocéros* a produit aussi des controverses. À Moscou, la censure des autorités communistes a refusé le texte et a demandé que la pièce soit réécrite afin de s'assurer qu'il s'agit du nazisme et non pas du communisme; apparemment, même dans la tête des bolchéviques, la similitude entre les deux régimes totalitaires était évidente.

La pièce a connu, ensuite, de milliers de représentations partout dans le monde. La force dramatique de l'écriture, ainsi que la complexité du thème proposé, a fasciné les metteurs en scène qui l'ont abordée. D'après moi, un précepte clé qui a soutenu et encouragé la variété des visions et interprétations de *Rhinocéros* est la multitude d'éléments qui se prêtent à l'exploration scénique à travers le langage marionnettique.

Dans les pages qui suivent, j'étudie certaines propositions scéniques, en me concentrant sur l'analyse des solutions scéniques marionnettiques proposées par différentes représentations remarquables de *Rhinocéros*: les croquis de Jacques Noël créés pour la première présentation en France de *Rhinocéros* en 1960 (mise en scène par Jean-Louis Barrault au Théâtre de l'Odéon), et les mises en scène de Emmanuel Demarcy-Motta, (Paris, 2004, coproduction du Théâtre de la Ville et du Grand Théâtre de Luxembourg), de Robert Wilson (2011, le Théâtre National Marin Sorescu, Craiova-Roumanie) et celle d'Isabelle Matter (2011, coproduction de la Compagnie des Hélices et de la Casa del Teatro Nacional de Bogota).

### 2.2.1 La vision plastique de Jacques Noël

Nous avons peu d'informations qui nous permettent de faire une analyse complète de la première représentation scénique du texte d'Ionesco en France, qui a eu lieu en 1960 au Théâtre Odéon à Paris. Les seules preuves éloquentes qui demeurent sont une série de photos prises à l'occasion d'une des représentations et les esquisses de Jacques Noël, celui qui a créé la scénographie et a conçu les costumes pour la mise en scène de Jean Louis Barrault. Pourtant, je considère qu'en révélant les solutions plastiques de cette proposition (celles qu'on peut juger *marionnettiques*), on peut en déduire que les créateurs ayant abordé cette pièce ont eu une vision métaphorique de celle-ci et se sont servi du langage marionnettique comme l'une des solutions scéniques.

On peut compter, dans le portfolio de Jacques Noël dix-huit pièces d'Ionesco. Pour la pièce *Rhinocéros*, Jacques Noël a fait la conception scénographique de trois spectacles: celle de la mise en scène de Jean-Louis Barrault (Paris, 1960), celle de Robert Postec (Israël, 1962) et celle de Guy Lauzin (Lion, 1972).

Les esquisses qu'il a préparées pour *Rhinocéros* de Barrault, explore tant le style du naturalisme que celui du métaphorique. Si, dans les deux premiers actes, les décors sont réalistes et riches de détails et décrivent avec précision les endroits où l'action se passe, les esquisses, pour le troisième acte, changent radicalement. Il propose que des murs de l'orchestre, du plafond et du plancher, sortent des têtes, des yeux, des pieds et des cornes de rhinocéros. Les rideaux sont poussés par ce qu'on peut deviner être des têtes de rhinocéros et ils sont même percés par leurs cornes gigantesques. Au fond de la scène, il y a un rideau de scène, peint, qui représente des centaines de cornes et des dos de rhinocéros et qui laisse voir une ville inondée par les terribles pachydermes. Ce qui fait que l'atmosphère qui s'installe est profondément onirique et fantastique. Toute la scène est envahie par des morceaux anatomiques de rhinocéros réalisés d'une façon assez naturaliste.



Fig. 2.2. Esquisse de J. Noël pour le premier acte

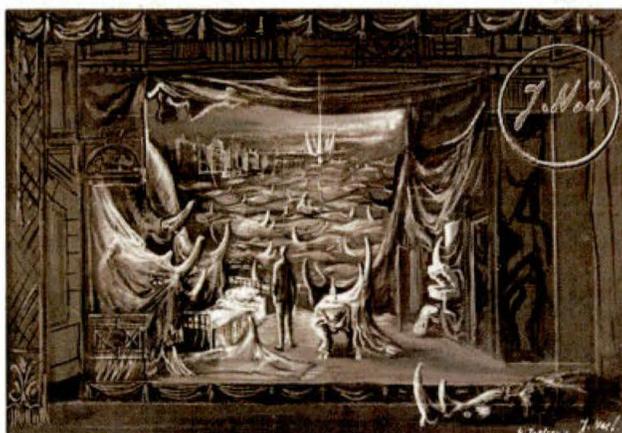


Fig. 2.3. Esquisse de Jacques Noël pour le troisième acte

Deux éléments attirent particulièrement l'attention. Premièrement, il s'agit d'une table (au centre) pourvue de pieds et de cornes de rhinocéros. Son apparence est très marionnettique et il est facile de s'imaginer cette table se mouvant par elle-même. Par la suite, un deuxième élément avec de fortes qualités marionnettiques est le lavabo et le miroir du côté droit de l'image.

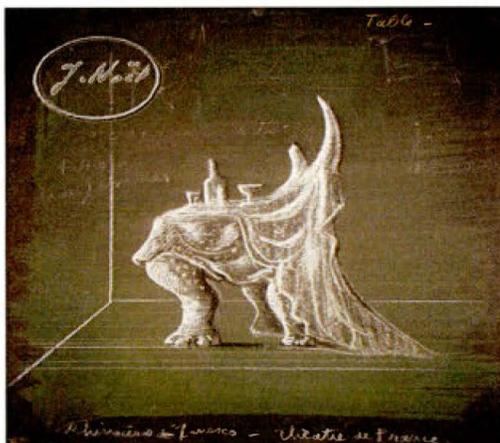


Fig. 2.4. Table rhinocéros



Fig. 2.5. Lavabo et miroir rhinocéros

Le lavabo prend l'aspect d'une bouche avec des dents, d'une corne et d'un pied de rhinocéros. La bouche est semi-ouverte et on peut penser que le scénographe voulait la faire bouger. Dans le miroir, sur le mur, on voit un œil de rhinocéros qui complète cette créature métaphorique. Dans les photos du spectacle de Jean-Louis Barrault, on constate que le metteur en scène a éliminé certaines des éléments proposés par Jacques Noël, pour le troisième acte. Il n'a gardé que quelques cornes, assez petites, qui sortent des murs, et la toile peinte du fond de scène. À mon avis, l'analyse de la vision scénique de Jacques Noël me semble très importante pour mon étude des visions scéniques marionnettiques de *Rhinocéros*. À l'époque, quand Jacques Noël faisait ces esquisses, Ionesco n'était pas encore l'auteur consacré qu'il est aujourd'hui. Sa théâtralité n'était pas analysée en détails par la critique, et les particularités de son écriture n'étaient pas encore reconnues comme le style ionescien. Le fait qu'un des premiers scénographes (de ce qu'on sait le deuxième) qui ont abordé ce texte a eu une vision scénographique aussi proche de théâtre de marionnettes est une confirmation de plus des qualités marionnettiques de la pièce *Rhinocéros*.



Fig. 2.6. Jean-Louis Barrault en *Rhinocéros* (1959), la scène finale

### 2.2.2 *Rhinocéros*. Mise en scène par Emmanuel Demarcy-Mota

Emmanuel Demarcy-Mota est un metteur en scène français, directeur de théâtre et directeur de festival. En 2004, il met en scène *Rhinocéros* d'Ionesco au Théâtre de la Ville, à Paris.

La scénographie est stylisée et symbolique, faite d'une structure de châssis de métal et de vitres qui créent des cadres. On trouve aussi sur la scène des tables et des chaises. Le noir domine l'atmosphère et toute la scène. Cette structure demeure sur la scène tout au long du spectacle où elle est utilisée de différentes manières à travers la pièce. Si le premier acte est joué devant la structure, la scène du bureau est jouée sur la structure à une hauteur considérable. La scène de la transformation de Jean est jouée dans les châssis de la structure qui s'éclairent une ou deux à la fois pour créer un effet de castelets simultanés. Le troisième acte se déroule en face de ces châssis, pendant que dans les cadres, à travers des vitres, on voit les rhinocéros. Cette versatilité du décor peut être considérée *marionnettique*, car, traditionnellement, le théâtre des marionnettes cherche la simplicité et la versatilité des décors pour l'économie des moyens et pour privilégier le jeu. (Ex. le castelet, l'écran du théâtre d'ombres, etc.)

Les personnages sont dépersonnalisés, leur jeu est inquiétant et angoissant. Les répliques se succèdent avec rapidité et leur rythme est presque mécanique, en concordance avec leur jeu. Même les élucubrations du Logicien mènent à l'approfondissement du sentiment d'étrangeté et d'angoisse. L'apparition des rhinocéros (invisibles pour le public) crée une panique générale. C'est comme un tremblement de terre. Les personnages se déséquilibrent, courent, tombent, montent sur les tables, sautent, se défendent avec de chaises qui sont jetées en air. Leurs mouvements sont chorégraphiés.



Fig. 2. 7. La panique des personnages du premier acte



Fig. 2.8. La scène du bureau

Après le passage du deuxième rhinocéros, les personnages sont prêts à se battre. C'est comme si le seul passage des bêtes avait créé un grand déséquilibre dans la ville. Seul Bérenger reste encore sur la défensive; il est sensible et vulnérable.

Le jeu du début du deuxième acte présente de fortes qualités marionnettiques. Chaque personnage joue comme un automate et le rythme de leurs mouvements est très mécanique. Ils font des mouvements répétitifs et leurs bruits (sons d'une machine à taper, de papier arraché, ou d'un cachet à ancrage) créent un rythme musical étrange. Les dialogues sont rapides et caricaturaux. La scène de la transformation de Jean se déroule dans les cadres de la structure métallique. Le metteur en scène propose un jeu « d'apparitions et de disparitions » (élément caractéristique pour le théâtre de marionnettes- Julie Sermon, 2010, p3). Ainsi, pendant que Bérenger demeure dans un seul cadre au centre, Jean, en plein processus de transformation, apparaît et disparaît dans différents endroits à l'intérieur de la structure et sur celle-ci. Son jeu est grotesque, dénaturé et symbolique. La transformation complète de Jean est suggérée à travers un procédé qui veut dématérialiser et effacer la présence de l'acteur et crée une image surréaliste du corps humain. Le comédien est monté sur la structure, derrière un tissu élastique qu'il pousse avec son visage et son corps. Ainsi on voit juste les formes anatomiques générales du corps humain sans les détails qui caractérisent l'individu. Ceci c'est une très belle métaphore marionnettique de la perte d'individualité, de la massification.



Fig. 2.9. Détail de la transformation de Jean



Fig. 2.10. La transformation de Jean

Les rhinocéros, qui apparaissent dans les cadres, dans le troisième acte, portent des masques grotesques sur leurs visages.

En 2011, Emmanuel Demarcy-Mota reprend le texte d'Ionesco avec la même troupe d'acteurs et avec la même scénographie, en faisant des changements au niveau de la mise en scène. Parmi ces changements, on remarque qu'au troisième acte, pour évoquer les bêtes, il place des grandes têtes de rhinocéros en papier mâché sur la tête des acteurs, comme de masques démesurés, ou de marionnettes portées.



2.11. Les rhinocéros 2004



Fig. 2.12. Les rhinocéros 2011

Michel Cournot appréciait ainsi la démarche scénique du spectacle *Rhinocéros* d'Emmanuel Demarcy-Mota:

La mise en scène est un chef-d'œuvre. La pièce n'est certes pas simple, et grâce à lui tout est clair, tout va d'un seul trait. Il a simplifié tout ce qui est décors et costumes, c'est comme si nous étions dans les consciences même plutôt que dans les dehors. C'est un véritable tour de force de la part de ce metteur en scène, qui rend sensible la moindre parcelle du sens des paroles et de l'action. (Cournot, 2004, para. 7)

### 2.2.3 *Rinocerii*. La vision de Robert Wilson

Robert Wilson est considéré par le New York Times comme le principal artiste de théâtre d'avant-garde de l'Amérique, ou peut-être du monde. (Rockwell, 1992, para. 2) Il est metteur en scène, interprète, chorégraphe, peintre, sculpteur, concepteur d'éclairage et de son. Son esthétique comporte de multiples caractéristiques. Premièrement, son art est caractérisé par l'éloignement du naturalisme et par une transformation profonde de la réalité. Le grand metteur en scène affirme le caractère artificiel de son art:

Je déteste le théâtre naturaliste. Je pense qu'être naturel sur la scène est un mensonge. Un acteur qui pense qu'il est naturel sur la scène est plutôt artificiel.

Si on accepte qu'un élément est artificiel, on est plus honnêtes face à ce qu'on fait au lieu de prétendre qu'on est naturels.<sup>8</sup> (Wilson cité dans Bratu, 2014, para.11)

Les éléments du spectacle sont retravaillés minutieusement et d'une manière radicale et on peut l'affirmer, de façon très marionnettique. Le texte, par exemple, est souvent complètement éliminé et remplacé par des images, par des gestes ou par des silences. Le texte qu'il utilise est transformé, souvent décomposé, en cherchant la sonorité du mot et non pas le sens. Le mouvement et le geste sont d'autres éléments clé de son travail. Le mouvement est à son tour décomposé, stylisé et chorégraphié, en changeant de rythme et en exagérant et synthétisant les gestes. Son travail de mouvement et l'expressivité des attitudes grotesques, immobiles, rappellent certaines caractéristiques du théâtre de la mort de Tadeusz Kantor.

Concernant le travail de l'acteur dans ses mises en scène, Wilson explique :

Je sais que c'est extrêmement difficile de séparer le texte et le mouvement l'un de l'autre et de maintenir deux rythmes différents. Il faut prendre le temps d'entraîner la langue et le corps à travailler l'un contre l'autre. [...] C'est plus intéressant si la pensée et le corps se trouvent dans deux lieux différents, en occupant des zones différentes de la réalité.<sup>9</sup> (Wilson cité dans Holmberg, 1996, p.139)

---

<sup>8</sup> Traduction libre : « Urăsc teatrul naturalist. Consider că a te comporta în mod natural pe scenă este o minciună. Un actor care crede că este natural pe scenă este atât de artificial! Dacă accepți că este ceva artificial, atunci poți fi mai onest în ceea ce faci decât să încerci să pretinzi că ești natural. »

<sup>9</sup> Traduction libre: « I know it's hell to separate text and movement and maintain two different rhythms. It takes time to train yourself to keep tongue and body working against each other. But things happen with the body that have nothing to do with what we say. It's more interesting if the mind and the body are in two different places, occupying different zones of realit »

Pour Wilson, l'élément le plus important du spectacle est l'éclairage: « je peins, je bricole, je compose avec la lumière. La lumière est une baguette magique. »<sup>10</sup> (Wilson cité dans Onofrei, 2014, para 7).

Les éléments de décor sont souvent remplacés par la lumière qui est très précise et symbolique. En admirant le caractère minutieux du travail avec la lumière, le comédien roumain Angel Rababoc racontait: « [...] on a cherché la chromatique et la coupure exacte du faisceau de la lumière sur la moitié de ma paume pendant presque une heure [...] »<sup>11</sup>(2014, para.3). Si toutefois les éléments de décor existent, ils sont des éléments architecturaux réinterprétés qui, à travers la lumière, se transposent en espaces surréalistes, picturaux. À mon avis, on peut associer cette stratégie scénique de Wilson au principe de stylisation propre aux réalités marionnettiques. Chez Wilson, cette stylisation est basée sur l'artificialité et l'expressivité de son univers scénique.

En juin 2014, Robert Wilson met en scène *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco au Théâtre National Marin Sorescu, Craiova, Roumanie. Sur le théâtre d'Eugène Ionesco, Robert Wilson affirmait :

Je crois que ce qu'Ionesco a créé est toujours significatif, peut-être même plus pertinent aujourd'hui, quand on voit un théâtre occidental tellement

---

<sup>10</sup>Traduction libre:«Pictesz, construiesc, compun cu lumina. Lumina e o bagheta magica»

<sup>11</sup>Traduction libre « [...]s-a căutat cromatica și tăietura exactă a liniei de lumină pe jumătate din palma mea aproape o oră[...] »

“ naturaliste ” et “ psychologique ”. Lire ce texte aujourd’hui est comme une bouffée d’air frais.<sup>12</sup> (Robert Wilson cité dans Onofrei, 2014, para.6)

Inspiré par la théâtralité non naturaliste d’Ionesco, Wilson crée un spectacle avec des fortes qualités marionnettiques: artificialité, gestuelle symbolique, plasticité éloquente, théâtralité exagérée, convention acceptée. La musique du spectacle est burlesque avec des accents comiques et grotesques. Il ajoute des scènes et des personnages symboliques à l’écriture scénique. De la fosse de la scène sortent, au début du spectacle, treize têtes humaines couvertes de boue qui, avec un air idiot, répètent des phrases apparemment aléatoires du spectacle. Il s’agit des rhinocéros déjà transformés qui menacent de sortir de ce marais et contaminer tout le monde. Ils vont réapparaître au début de chaque acte, en jouant des dialogues inventés comiques et grotesques qui dénotent un grave échec de communication.



Fig.2.13. Les rhinocéros dans la boue

---

<sup>12</sup> Traduction libre « Cred că ce a creat Eugène Ionesco e încă semnificativ, poate încă mai relevant astăzi, când ce vedem în teatrul occidental e atât de ‘naturalist’ și ‘psihologic’. A citi acest text astăzi – e ca o gură de aer proaspăt ».



Fig. 2.14. Alter-égo d'Ionesco

Un autre personnage inventé est un maître de cérémonie, un alter ego d'Ionesco, qui est présent sur scène pendant tout le spectacle. Il joue d'une manière très burlesque et symbolique et lit la grande majorité des répliques du spectacle. Les personnages dans la vision de Wilson sont de grands fantoches dépersonnalisés, des sortes de sculptures mobiles habillées et maquillées d'une manière très burlesque. On peut affirmer que le metteur en scène utilise des notions du théâtre de marionnettes, mais en en renversant le principe de base: si le théâtre de marionnettes travaille avec la matière morte en créant l'illusion de la vie pour la transformer en signe dramatique, Robert Wilson transforme l'acteur vivant en inanimé pour créer le signe dramatique. Daisy, par exemple, est une véritable poupée de porcelaine comme celle des boîtes à bijoux musicales. Ses mouvements sont très rythmiques, son visage très maquillé exprime des émotions fortes comme la joie, l'étonnement et la tristesse. Béranger a les mouvements et les gestes exagérés et chorégraphiés d'un ivrogne. Lui aussi, comme tous les autres personnages, reste longtemps dans des attitudes expressives. (Ce que Robert Wilson appelle poses photographiques). Les mouvements de Jean alternent entre des rythmes lents et très rapides. Tous les gestes et les expressions des visages sont bien calibrés et chargés de symbolique, et les plus signifiants sont dévoilés par des éclairages très précis.



Fig. 2.15. Daisy



Fig. 2.16. Deuxième acte, la scène du bureau

Un autre des éléments marionnettiques est la disproportion symbolique des éléments du décor et des accessoires. Par exemple, la Ménagère porte une boîte d'œufs surdimensionnés, le peigne que Jean donne à Bérenger est énorme. Dans la scène du bureau, la chaise de monsieur Papillon (joué par le maître de cérémonie) est très haute et la chaise de Bérenger est très petite; les monceaux de documents dans la même scène sont soit du gigantesque soit très petits. Dans la scène de sa transformation, Jean est assis sur un petit lit dont la tête est très haute. Pour que Bérenger entre dans

sa chambre, il est obligé de se pencher afin de passer au-dessus d'un petit cadre de porte. La dernière scène est jouée devant une immense fenêtre magnifiquement éclairée et devant une porte très petite. Les décors sont simples et à l'aide de la lumière, ils forment des espaces surréalistes.

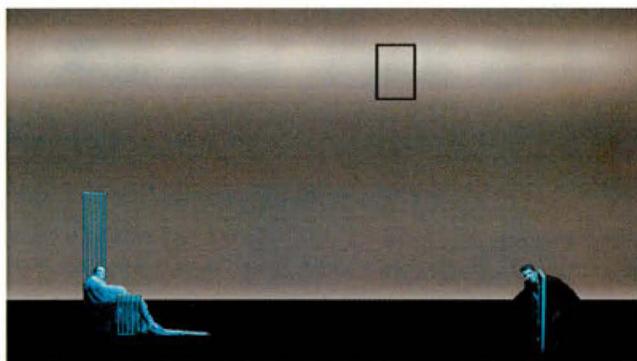


Fig. 2.17. Deuxième acte, la scène de la transformation de Jean



Fig. 2.18. Troisième acte, Daisy, Dudard, Bérenger et Alter-égo d'Ionesco

Tous les critiques qui ont analysé le spectacle de Robert Wilson ont remarqué le caractère marionnettique de la représentation:

Selon l'artiste visuel Robert Wilson, dans *Rhinocéros*, tout, absolument tout se trouve sous le signe de reflexes dépersonnalisés, idiots, sans âme. On pense

notamment aux acteurs - qui sont vus non pas comme des acteurs sans ombres mais comme de simples ombres des acteurs. [...] Dans *Rhinocéros*, mis en scène à Craiova par Robert Wilson, tous les tableaux vivants dans lesquels les acteurs ressemblent souvent à des marionnettes métaphysiques [...] sont « peints » de l'unique couleur des rhinocéros. [...] <sup>13</sup> (Lupescu, 2014, para 12)

Les principaux outils que Wilson utilise sont, d'après moi, la décomposition et la recomposition des éléments du spectacle: jeu, musique, espace, texte. Dans ce procédé réside « le marionnettique » de Robert Wilson, en plein accord avec la théatralité ionescienne.

#### 2.2.4 *El Rinoceronte / Rhinocéros*, mise en scène de Isabelle Matter

Isabelle Matter est une marionnettiste, conceptrice de marionnettes et metteuse en scène d'origine suisse. Sa formation en théâtre comprend des études théâtrales ainsi que de nombreux stages et ateliers auprès de créateurs comme: Philippe Gaulier, Lilo Baur et Stefan Mertz du Théâtre de Complicité, Andrzej et Teresa Welminski de Cricot2, EmilieValantin et Philippe Genty.

---

<sup>13</sup>Traduction libre: « În concepția artistului vizual Robert Wilson despre Rinocerii, totul, dar absolut totul se află sub semnul automatismelor depersonalizante, tembelizante, aneantizante. Aici sunt incluși, înainte de toate, actorii – priviți nu ca actori fara umbra, ci ca simple umbre ale actorilor, [...]. În *Rinocerii* de la Craiova ai lui Robert Wilson, toate tablourile vivante – în care actorii pot fi asemuiți, nu rareori, cu marionete metafizice (...) – sunt « pictate » în unica culoare a rinocerilor. »

Dans le cadre d'un projet interculturel, Isabelle Matter met en scène deux spectacles de *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco, « un travail artistique en deux temps autour d'un tronc commun créatif », regroupant des artistes de Colombie et de Suisse.

Il faut mentionner que cette production est l'une des seules créations de la pièce *Rhinocéros* qui utilise la marionnette comme principal moyen d'expression théâtrale.

Au niveau de l'écriture et de la scénographie, Matter et le scénographe Fredy Porras démarrent leur recherche à partir de l'hypothèse que l'humanisme a disparu. En conséquence, ce spectacle pourrait avoir lieu « dans les sous-sols d'un musée, qui conservait les derniers rebuts d'une humanité décomposée ». (Le Saint-Gervais Genève, Théâtre, 2011, p. 5)

Ainsi, les créateurs conçoivent un univers où des archives sont évoquées par des objets simples: montants d'étagères, boîtes en carton, planches en bois, bocaux, etc. Ces objets se composent et se décomposent à vue afin de créer un espace ludique et poétique qui suggère tour à tour la ville, le bureau, la chambre de Jean et la chambre de Béranger.

Isabelle Matter opère des coupures dans le texte. Son adaptation exploite le ludique de l'écriture en mettant en lumière les répétitions et l'absurde des dialogues de la pièce.

Le choix de marionnettes, s'est fait selon l'évolution métaphorique du texte. Au fur et à mesure de la mise en scène, le type de marionnettes change. Ainsi, dans le premier acte, on utilise de petites marionnettes à tiges, faites de papier mâché et de tissu. Elles jouent à différentes hauteurs sur les étagères et sortent des boîtes de carton ou des bocaux (ex.: le personnage de Béranger est sorti métaphoriquement d'un bocal). Le deuxième acte utilise des marionnettes à gaine qui grâce à leurs propriétés burlesques, créent une scène très dynamique avec de forts accents comiques. Pour la scène de la

transformation de Jean, ainsi que pour la première partie du troisième acte, le type de marionnettes évolue encore. Pour développer une gamme plus complexe de mouvements et de réactions, on utilise des marionnettes portées, de taille humaine, composées de têtes en papier mâché et de costumes, qui empruntent les pieds et les mains de marionnettistes. Les marionnettes sont manipulées à vue par trois marionnettistes. Souvent, le marionnettiste entre dans le jeu en assumant les répliques, les gestes et les réactions des personnages marionnettes. De ce point de vue, on peut considérer que dans la mise en scène de Matter, les marionnettistes jouent le double des marionnettes et viennent compléter les possibilités de ces dernières (ex.: au niveau de la mimique faciale).



Fig. 2.19. Premier acte



Fig. 2.20. Deuxième acte – la scène du bureau

Étant donné qu'Isabelle Matter voulait que les personnages intériorisent la tension dramatique, la dernière partie de la pièce (le final de la scène de Daisy et Bérenger, ainsi que le monologue final de ce dernier) utilise éminemment le jeu d'acteur; les mêmes marionnettistes deviennent donc des comédiens afin de jouer ces scènes complexes. À la fin, la petite marionnette de table remplace l'acteur, pour être réintroduite dans son bocal, comme le fossile d'une espèce éteinte.



Fig. 2.21. Deuxième acte – la scène de la transformation de Jean



Fig. 2.22. Troisième acte

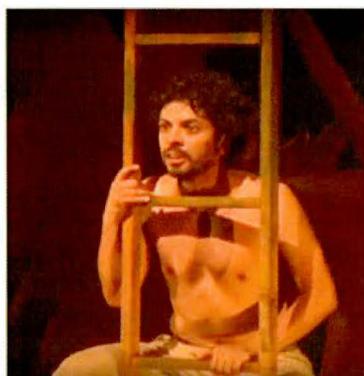


Fig. 2.23. Le monologue final de Bérenger



Fig. 2.24. Scène finale - Bérenger est réintroduit dans son bocal

La critique a apprécié la démarche marionnettique d'Isabelle Matter et l'actualité de ce spectacle:

Aux yeux de la directrice, l'œuvre de l'auteur roumain exilé à Paris est d'une brûlante actualité. Les discours populistes ne fleurissent-ils pas, en Suisse et ailleurs, au détriment d'une pensée qui se frotte sans trembler à la complexité ? Monter *Rhinocéros* avec des marionnettes a pu surprendre au moment de sa création. Mais l'idée s'est avérée aussi efficace que joueuse. (Khadidja, 2016, para. 2)

A mon avis, tous les ressorts marionnettiques que j'ai identifiés dans le texte d'Ionesco peuvent être associés aux fondements marionnettiques étudiés dans le premier

chapitre de ce mémoire: qu'il s'agisse de la réalité non-naturaliste marionnettique (ici on intègre aussi les particularités de structure de *Rhinocéros*), de la complexité des symboles, de l'artificialité, de l'expressivité plastique et du jeu des personnages, de l'utilisation de la convention ou des particularités des dialogues.

L'étude des créations d'après *Rhinocéros*, m'a confirmé, une fois de plus, les fortes qualités marionnettiques de la pièce et le fait que l'utilisation du langage marionnettique est une solution théâtrale valide et à mon avis recommandé, pour la théâtralité singulière de ce texte. La complexité des solutions marionnettiques qui ont été appliquées à la pièce d'Ionesco par ces grands metteurs en scène, m'a inspiré et m'a encouragé à poursuivre mes recherches personnelles sur ma vision de *Rhinocéros*.

Suite à l'analyse des ressorts marionnettiques et des diverses créations d'après *Rhinocéros*, j'ai compris la grande liberté que le langage marionnettique m'offre dans la réalisation de ma démarche. Une des conclusions les plus importantes de cette étude est que, pour la conception de mon scénario marionnettique et pour concrétiser ma vision de *Rhinocéros*, je me suis permis de m'éloigner du texte autant que mes propositions ne s'éloignent pas des idées centrales, de l'atmosphère et de la théâtralité d'Ionesco.

## CHAPITRE III

### ANALYSE DU PROCESSUS CRÉATIF DE *MARIONNETTECÉROS OU QUE RISQUE-T-ON SI ON DEMEURE HUMAIN*

La première étape de ce mémoire-crédation a consisté en une présentation publique appelée *Marionnettecéros ou que risque-t-on si on demeure humain*. Cette conférence-démonstration a eu lieu en mai 2016, à l'Université du Québec à Montréal.

« Marionnettecéros » est en fait un jeu de mots qui réunit les deux éléments clés de la recherche : la marionnette et *Rhinocéros*, la pièce d'Eugène Ionesco. « Que risque-t-on si on demeure humain » désigne le processus développé autour du sens de la pièce, de son adaptation pour la marionnette et de sa mise en scène.

La conférence exposait les préceptes théoriques qui sont à la base de ma recherche: les fondements généraux du langage marionnettique et les ressorts marionnettiques qu'on retrouve dans la pièce, ainsi que les avantages et les défis pratiques et esthétiques qu'implique une mise en scène de la pièce *Rhinocéros* à travers le langage marionnettique. Le spectacle s'est voulu un exercice de mise en scène d'après cette pièce. Il intégrait le langage marionnettique comme principal moyen de communication théâtrale et analysait la pièce et la théâtralité ionescienne à travers des instruments propres au théâtre de marionnettes tels la synthèse, l'éloignement du naturalisme, l'expressivité visuelle, les conventions liées au théâtre de marionnettes et le ludique.

Puisque les préceptes et les argumentations théoriques de ma démarche ont été exposés dans les chapitres précédents, le troisième chapitre de cet ouvrage se concentre sur la description du processus de création et des choix artistiques présentés dans la démarche scénique.

### 3.1 Le processus préalable à la création: motivations et idées

Les créations artistiques sont des actes très personnels qui reflètent les expériences, les principes et les convictions artistiques ou non artistiques de leur créateur. À travers son œuvre, consciemment ou inconsciemment, l'artiste prend souvent position envers certains faits ou réalités. La partie pratique de ce mémoire-crédation a été elle aussi nourrie d'une série d'expériences personnelles et artistiques approfondies depuis bon nombre d'années. D'abord, il faut mentionner que je viens de la Roumanie, un pays qui a fait partie de l'ancien bloc communiste et qui s'est libéré de ce système à travers une révolution sanglante. J'avais huit ans lorsque le communisme a été aboli en décembre 1989 et je me rappelle que j'étais très étonné des changements qui se passaient autour de moi. Subitement, le président Ceausescu qui était glorifié chaque jour, partout, en toute occasion, une personne omniprésente qu'on vénérât dans des odes chantées et auquel on consacrait des poèmes glorieux, est devenu un indésirable. De plus, ce « Commandant Suprême des forces armées »<sup>14</sup> a été exécuté par l'armée, le jour de Noël. Ce changement radical était inexplicable

---

<sup>14</sup> Un des titres de dictateur Nicolae Ceausescu. La formulation complète était: « Secrétaire général du Parti Communiste Roumain, Président de la République Socialiste Roumaine, Commandant Suprême des forces armées ».

pour moi et plus tard, j'ai développé un intérêt particulier pour la période communiste, et par extension, pour le fascisme.

J'ai grandi avec les histoires des héros de la révolution et de la résistance anticomuniste et j'ai été profondément touché par les témoignages des condamnés politiques. J'ai visité des prisons politiques communistes (aujourd'hui transformées en musées) et j'ai constaté le sort terrible qui avait été réservé aux prisonniers (en majorité des grands intellectuels roumains). Un muséographe du musée de l'ancienne prison politique Sighet affirmait qu'« on peut comprendre les dimensions d'un ouragan en analysant les traces et les effets de son passage »<sup>15</sup>. Ainsi, j'ai voulu comprendre les actions des communistes afin d'en saisir les mécanismes qui ont permis à ce système terrible de sévir pendant cinquante ans. J'ai commencé à concevoir comment on peut se déshumaniser au nom d'une utopie incompatible, par définition, avec les principes de la liberté des hommes. La réponse à toutes ces questions se trouve, à mon avis, dans les pires traits du caractère humain : l'avidité du pouvoir, la brutalité, le désir d'arriver à se démarquer socialement et politiquement et la lâcheté.

Dès la première lecture du texte et grâce à mon expérience et à mon étude du régime communiste, la pièce *Rhinocéros* a représenté pour moi une véritable allégorie du totalitarisme.

En tant qu'étudiant au DESS en théâtre de marionnettes contemporain, j'ai dû concevoir une maquette scénographique pour un « possible » spectacle à partir de la

---

<sup>15</sup> Citation verbale tirée d'une conversation avec le guide du musée Memorialul Victimelor Comunismului și al Rezistenței, Sighet, Roumanie

nouvelle *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco et le prototype de la marionnette qui devait incarner un des personnages. Cette période de recherche a été nourissante. La diversité des idées et des visions du texte d'Ionesco de mes collègues étudiants a été aussi fascinante. La grande majorité d'entre eux proposait que je m'éloigne du sens sociopolitique de la pièce afin de trouver de nouveaux sens à la « rhinocérite ». Certains suggéraient de déplacer ce symbole vers l'ampleur que prennent les réseaux sociaux dans la vie de l'individu contemporain et vers les effets de la massification à travers l'internet qui contrôle de plus en plus nos vies. D'autres conseillaient de ne pas concrétiser ce symbole et d'en confier le sens à l'interprétation libre des spectateurs.

Pourtant, je ne pouvais pas oublier le sens sociopolitique du texte. À mon avis, la pièce était une grande tragédie malgré ses nombreux accents comiques. En effet, je ne pouvais identifier une tragédie sociale plus grande que celle provoquée par le totalitarisme avant et après la Deuxième Guerre mondiale. Je n'étais pas capable d'oublier l'atroce bestialisation de l'âme humaine causée par les doctrines totalitaires. L'historien roumain Neagu Djuvara remarquait que le pire effet du communisme en Roumanie, a été « l'altération de l'âme » du peuple. (Djuvara, 2010, p.262)

J'ai donc démarré la recherche avec la détermination de dévoiler l'allégorie sociopolitique du texte. J'ai commencé une recherche visuelle sur les symboles graphiques du communisme et du nazisme: le marteau, la faucille et le svastika. J'ai décidé d'utiliser deux types des marionnettes: les ombres (en raison de leur pouvoir d'évocation du passé) et les marionnettes portées (en raison de leur expressivité particulière). À partir de ces deux types de marionnettes, j'ai pu expérimenter la transformation à vue d'un personnage en rhinocéros. Ma proposition scénographique de l'époque se constituait d'un immense écran pour le théâtre d'ombres, en forme de journal, qui se composait et se décomposait pour créer divers espaces de jeu. Une

table située face à cet écran devait se métamorphoser également afin de créer un espace de jeu pour les marionnettes portées.



Fig.3.1. Maquette initiale créée dans le cadre de DESS



Fig. 3.2. Silhouette derhinocéros, la tête et le marteau forment le symbole du communisme

Nous devons choisir un personnage pour créer un prototype de la marionnette ; j'ai choisi le personnage de Jean. Si à la base, il est un personnage burlesque, il se transforme à vue en un rhinocéros à tête de faucille et ceci à l'aide d'un mécanisme caché. Ce personnage monstrueux portait toujours avec lui un grand marteau. Lorsqu'il levait le bras pour se gratter la tête, on reconnaissait le symbole du communisme.

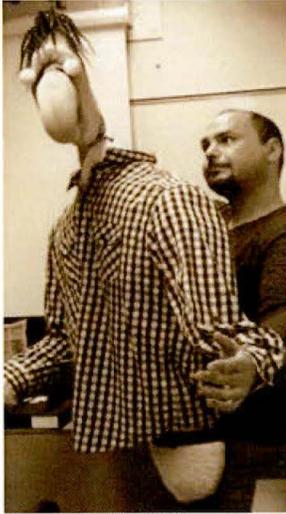


Fig3.3. Le personnage dans sa forme humaine



Fig. 3.4. Le personnage transformé en rhinocéros

Le développement de ce mémoire-crédation a été, entre autres, nourri de certaines recherches développées dans le cadre de cours suivis à la maîtrise en théâtre. Je pense, par exemple, à l'étude sur le théâtre de matières et sur le théâtre d'objet, (« Tendances artistiques en théâtre de marionnettes contemporain »), cours offert par Marthe Adam,

en 2011). Aussi, la recherche consacrée à la conception d'un scénario à partir des qualités physiques des objets: leur poids, leur élasticité et leur transparence (cours d'« Écriture scénique » donné par Joël da Silva, en 2012). Enfin, l'analyse de plusieurs spectacles contemporains m'a apporté une perspective riche et complexe de la théâtralité actuelle (Séminaire de lecture donné par Hans-Thies Lehmann, en 2014).

En tant qu'étudiant de première année dans une école de théâtre en Roumanie, j'ai eu une discussion révélatrice avec un jeune marionnettiste roumain. Il confessait que son grand plaisir était de fouiller dans les grandes œuvres de la dramaturgie universelle afin d'identifier l'essence du fil dramatique qui lui permettrait de synthétiser la pièce en quelques mots, en une action ou en une image. D'après lui, ce « fil rouge » devrait se trouver à la base de toutes les recherches des mises en scène marionnettiques. Mon expérience théâtrale limitée de l'époque ne m'a pas permis de bien comprendre la méthode de mon interlocuteur. Pourtant ses idées et son ambition de créer une forme marionnettique pour toutes les grandes œuvres dramatiques me sont restées en mémoire.

### 3.2 Le travail du texte

Dans le théâtre d'acteurs, la pièce *Rhinocéros* dure habituellement entre deux heures et deux heures et demie. Afin de la rendre compatible avec les normes du théâtre de marionnettes (qui se base notamment sur la synthèse, le visuel et le ludique) et pour respecter les normes de présentation de l'École supérieure de théâtre (de réaliser la présentation en une heure au maximum), je devais m'imposer un travail de sélection des scènes et une simplification du texte.

J'ai choisi trois extraits de la pièce qui, pour moi, étaient incontournables pour bien respecter le fil dramatique du texte: d'abord, une importante partie du premier acte, ensuite, le deuxième tableau du deuxième acte (la transformation de Jean) et enfin, la

dernière partie du troisième acte (la scène entre Bérenger et Daisy et le monologue final de Bérenger).

Ma démarche comprenait aussi l'adaptation du texte en fonction du langage marionnettique, celui-ci étant pour moi, un outil essentiel au service de la théâtralité ionescienne. Ainsi, il me semblait important d'identifier les éléments clés de chaque extrait choisi, de respecter le fil dramatique de la pièce ainsi que les intentions fondamentales de l'auteur.

Pour le premier acte, je croyais qu'il était important de révéler le jeu de superposition des dialogues entre le Logicien et le Vieux Monsieur d'un côté et de Bérenger et Jean, d'un autre. D'après moi, le dialogue du Logicien et du Vieux Monsieur vient compléter et expliquer, de façon absurde et symbolique, le dialogue de Bérenger et de Jean.

Un autre point essentiel a été le caractère colérique de Jean ainsi que sa réaction au passage des rhinocéros. Je crois que sa transformation, accomplie dans le deuxième acte, commence dès la première apparition des pachydermes. Sa rage inexplicable et démesurée, à la fin du premier acte, est le signe qu'il a commencé le processus de transformation.

J'ai choisi de ne garder que les cinq personnages qui mettent le mieux en valeur le sens de cet acte: Bérenger, Jean, le Logicien, le Vieux Monsieur, et la Ménagère. Pour ce dernier personnage, je n'ai conservé que les répliques dans lesquelles elle annonçait l'arrivée des rhinocéros.

Le deuxième extrait que j'ai choisi est la scène de transformation de Jean en rhinocéros qui fait partie de l'acte II, tableau II. Dans ses didascalies, Ionesco propose que, pendant le dialogue avec Bérenger, Jean disparaisse plusieurs fois dans la salle de bain. Cet artifice devait servir à la réalisation du maquillage ou à l'installation de

masques afin de suggérer la transformation physique du personnage. Pourtant, je considérais qu'à travers la marionnette on pourrait exploiter cette transformation d'une façon plus métaphorique.

D'après moi, le dialogue entre Bérenger et Jean est semblable, dans une certaine mesure, au dialogue de Dudard et de Béranger, au troisième acte. Les deux se transforment en rhinocéros au fur et à mesure que le dialogue avance. Pendant que Dudard a des arguments apparemment très logiques en faveur de la transformation, le changement de Jean se passe tel un dépouillement instinctif de son humanité, dicté par sa nature colérique et brutale. Le texte choisi devait révéler le crescendo de la métamorphose pendant que les idées énoncées devaient rappeler métaphoriquement les doctrines totalitaires.

Le troisième extrait est composé de la scène de Béranger et de Daisy du troisième acte et du monologue final de Bérenger. La sélection du texte pour ces scènes cherchait à révéler la faiblesse de Daisy et sa peur de demeurer humaine lorsque tout le monde se transforme. D'après moi, Daisy manifeste des sentiments contradictoires envers le phénomène de la rhinocérite. Elle ressent rapidement de la répulsion pour les rhinocéros et en même temps une certaine admiration. Quant à Bérenger, il me semblait important dans cette scène, de révéler son dégoût pour les rhinocéros et sa peur de se retrouver seul dans ce monde déshumanisé. La relation de Daisy et de Béranger évolue très vite. Au tout début, ils ne vivent pas une relation proprement dite mais tout au long de la scène ils se rapprochent, ils tombent amoureux, ils font des plans pour le futur et pour sauver le monde, et puis ils s'éloignent et se séparent.

Le monologue final de Bérenger devait se concentrer sur la souffrance causée par la solitude. Même si, à la fin, il aimerait se transformer, il se retrouve incapable de renoncer à son humanité. Cet acte de résistance qui vient des profondeurs de son être n'est pas une décision cérébrale mais plutôt une réaction viscérale de sa conscience.

Toutes ces idées devaient se retrouver dans le texte sélectionné, mais aussi dans l'interprétation. Ainsi, le travail du texte avec les marionnettistes a été une étape fort importante. Chacun des propos a été analysé et décortiqué avec les marionnettistes. Chacune des répliques et ses intentions propres a été discutée. Les artistes ont proposé une interprétation et des voix en fonction des caractères des personnages. Pour Myriame Larose, interprète de trois personnages dans le premier acte (le Logicien, le Vieux Monsieur, et la Ménagère), le travail des voix a été particulièrement exigeant. Elle devait moduler trois voix différentes pour trois caractères distincts tout en conservant le rythme alerte suggéré. Son interprétation a conféré à cet extrait précis un caractère ludique essentiel.

### 3.3 La conception du scénario et les choix esthétiques

La conception du scénario a été réalisée parallèlement à la réflexion sur les choix esthétiques, c'est à dire le jeu et la scénographie. Les solutions adoptées proviennent d'un processus de réflexion sur des recherches visuelles de différents artistes (comme Christian Boltanski ou Marcelle Hudon) et des ateliers de recherche pratique que j'ai fait et qui ont nourri ma réflexion.



Fig. 3.5.  
Théâtre  
d'ombres  
(1984) –  
Christian  
Boltanski

### 3.3.1 Le personnage principal

À mon avis, l'allégorie politique de *Rhinocéros* ne devait pas se concrétiser scéniquement par une contestation idéologique ou historique des doctrines totalitaires mais plutôt par une contestation émotionnelle. Il est aussi très important de dire qu'Ionesco ne propose pas un autre système idéologique opposé au totalitarisme et que la résistance de Bérenger n'a pas d'explication doctrinaire ou même logique:

Bérenger

Je ne suis pas calé en philosophie. Je n'ai pas fait des études [...] Mais je sens, moi, que vous êtes dans votre tort...je le sens instinctivement, ou plutôt non [...] je le sens intuitivement, voilà le mot, intuitivement.

Dudard

Qu'entendez-vous par intuitivement?

Bérenger

Intuitivement, ça veut dire... comme ça, na! (p. 197- 198)

Les préoccupations de Ionesco dans la pièce *Rhinocéros* portent surtout sur l'affirmation de l'individualité de l'homme. En analysant la pièce *Rhinocéros*, deux notions me semblaient essentielles: celle du cauchemar et celle de la solitude. Donc, ma démarche devait mettre en lumière une dénonciation émotionnelle de la bestialisation de la société humaine et des souffrances provoquées par le totalitarisme. Ainsi, dans ma vision, Bérenger devient le symbole de l'humanité, qui, à travers sa vulnérabilité, ses faiblesses, son esprit empathique et sa conscience pure, entre en opposition avec les rhinocéros. Du point de vue esthétique, j'ai pensé qu'une marionnette pourrait incarner mieux ce personnage symbolique. J'ai choisi la marionnette portée de taille humaine, composée d'une tête complètement blanche, vêtue d'une chemise blanche (symbole de la pureté), qui empruntait les pieds et la

main gauche du marionnettiste. Les traits du visage m'ont été inspirés par les paroles de Bérenger qui dans la discussion avec Dudard confessait : « Ils me préoccupent tellement, malgré moi (les rhinocéros) que cela m'empêche de dormir. J'ai des insomnies. Je somnole dans la journée quand je suis à bout de fatigue [...] Si je dors, c'est pire. J'en rêve la nuit, j'ai des cauchemars. » (p.185) Ainsi, la conceptrice Véronique Poirier a réalisé un visage d'homme fatigué, très maigre, sans cheveux, qui rappelle les figures des prisonniers d'Auschwitz.



Fig. 3.6. Esquisse de Bérenger par Véronique Poirier



Fig. 3.7. Bérenger - Étape de travail réalisée par Véronique Poirier

### 3.3.2 Les choix scénographiques

J'ai choisi de faire la présentation dans la salle Marie-Gérin-Lajoie de l'Université du Québec à Montréal et de disposer le public sur la scène. La position frontale du public dans l'espace de jeu était idéale pour la présentation des ombres. Aussi, ce cadre permettait d'avoir un public restreint dans une atmosphère intime.

Selon moi, Bérenger devait se trouver seul sur scène pendant que tous les autres personnages devaient être des ombres, des apparitions fantomatiques, issues de sa mémoire ou de sa conscience. Pour que Bérenger puisse avoir ces hallucinations, il devrait être placé dans un milieu angoissant. J'ai pensé que l'expression de la propagande doctrinaire pourrait déclencher ses chimères et qu'il pourrait être entouré de journaux dont le contenu était tiré de la propagande rhinocérique. En plus, le papier journal pourrait servir d'écran pour les ombres et d'une matière malléable pouvant se prêter à la création d'autres apparitions fantomatiques.

Inspiré par l'installation intitulée *Théâtre d'ombres* de Christian Boltanski, j'ai conçu un écran surdimensionné fait de papier journal, de quinze pieds de largeur et de douze pieds de hauteur (dans son point le plus élevé), découpé dans sa partie supérieure de manière à évoquer les silhouettes des bâtiments d'une ville. Les divers journaux qui composaient l'écran ont été choisis en fonction de leurs images suggérant la propagande des doctrines totalitaires. Tous les autres décors ou lieux devaient être représentés en ombre.

Devant ce mur, j'ai choisi d'installer une grande pile de journaux qui pourrait servir de métaphore visuelle et d'espace de jeu.

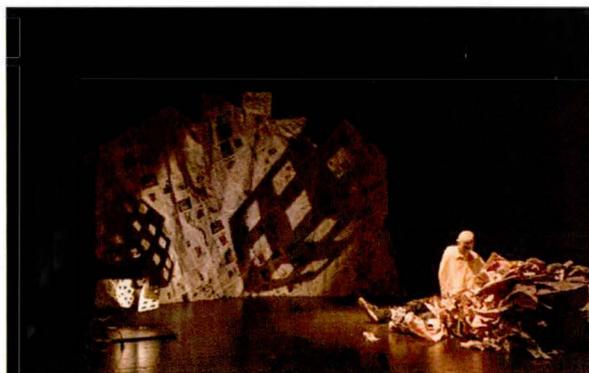


Fig. 3.8. L'écran et la pile de journaux

### 3.3.3 Le prologue

J'ai pensé que le caractère symbolique et allégorique de ma démarche ainsi que les conventions liées au théâtre de marionnettes auxquelles je voulais soumettre la mise en scène, imposaient la nécessité d'un préambule métaphorique. En conséquence, j'ai composé une scène symbolique jouée par des comédiens. Les quatre marionnettistes jouent de façon dénaturisée. Leurs mouvements et leurs regards sont ceux de fantoches. Ils rentrent en scène, ils bougent en groupe comme un personnage collectif et un à la fois, ils ouvrent un journal. Lorsque l'un accomplit cette action, les autres se couvrent la bouche, les yeux, et les oreilles. Ce jeu est inspiré de l'allégorie asiatique « les singes de la sagesse » (trois petits singes qui couvrent leurs yeux, leurs bouches et leurs oreilles) et qui comporte plusieurs significations. La plus connue est celle de « ne pas voir le mal, ne pas entendre le mal, ne pas dire le mal » (Cassaro, 2012, para.1). Dans le monde occidental, « la phrase est souvent utilisée pour se référer à ceux qui font les choses de manière impropre, en regardant ailleurs, en refusant de reconnaître le mal, ou en feignant l'ignorance. » (Ibid, para. 3)



Fig. 3.9. Le jeu symbolique des marionnettistes

Les marionnettistes se rassemblent derrière le tas de journaux. Une main sort de la pile pour demander de l'aide. Les marionnettistes tirent sur la main et sortent Bérénger qui est devenu une marionnette. Il est fatigué, un peu malade. Il lit quelques lignes des journaux qui l'entourent et quelques lignes des journaux qui composent l'écran et il est à chaque fois déçu. Les marionnettistes le suivent en un groupe compact.



Fig. 3.10. Le jeu des marionnettistes synchronisé avec celui de la marionnette



Fig. 3.11. Le jeu avec la petite ville en miniature

Quelques répliques choisies parmi celles de son monologue final expliquent son état déplorable: « Je suis un monstre. Je suis un monstre. Je n'arrive pas à barrir (*il émet quelques cris très humains: aaaa...eeee ...il rit*). Que c'est laid un front plat. Je n'ai pas de cornes. Il m'en faudra une ou deux, mais ça ne pousse pas ». Il commence à jouer avec des petites silhouettes humaines (les silhouettes du Logicien, du Vieux Monsieur, de la Ménagère et d'un chat) et avec une petite ville miniaturisée. Il s'amuse. Son jeu est interrompu par un marionnettiste qui lui montre une bouteille d'alcool. Au début il hésite, finalement il prend la bouteille et il boit longuement. Son délire se déclenche.



Fig. 3.12. Bérenger boit longuement

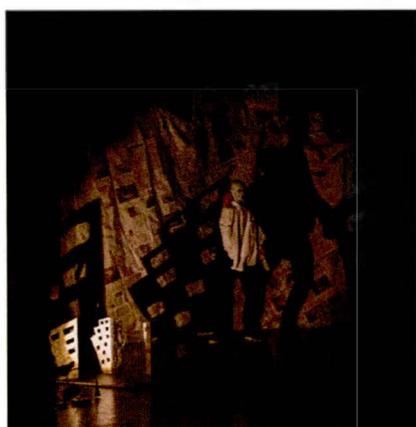


Fig. 3.13. Le délire se déclenche

#### 3.3.4 Le premier extrait

Comme je l'ai déjà mentionné, j'ai gardé des personnages du premier acte qui étaient incontournables pour le déroulement de l'action: le Logicien, le Vieux Monsieur, La Ménagère, Jean, et Bérenger. Étant donné que le dialogue du Logicien et du Vieux Monsieur devait donner un sens métaphorique complémentaire pour la compréhension du dialogue de Jean et de Bérenger, j'ai pensé que les ombres des premiers devaient être projetées autour du personnage central, comme émergées de sa conscience. Inspiré par l'installation de Christian Boltanski, *Théâtre d'ombres*, j'ai choisi de faire la projection des ombres d'en avant, à vue. Aussi, j'ai choisi de projeter des ombres noires, grotesques, faites de silhouettes opaques. Le personnage de la Ménagère devait être celui qui annonçait l'arrivée des rhinocéros; c'est la raison pour laquelle je lui ai attribué une plastique inquiétante, qui rappelait la peinture *Le Cri* d'Edward Munch. Son jeu devait être aussi angoissant. Chacune de ses apparitions exprimait une attaque de panique et ses cris aigus créaient un sentiment de peur parmi les personnages.



Fig. 3.14. Le Logicien et le Vieux Monsieur



Fig. 3.15. La Ménagère

Si ces formes marionnettiques servaient très bien ces personnages simples et burlesques, j'avais besoin d'une forme marionnettique plus complexe qui pouvait exposer les multiples visages de la personnalité de Jean. J'ai cru que le terme de langage marionnettique n'implique pas l'exclusion totale de l'acteur. Tel que Julie Sermon l'affirme, la marionnettisation des personnages peut se faire à travers deux solutions esthétiques:

Libérer la scène du corps biologique de l'acteur, en recourant à des substituts marionnettiques (automates, pantins, ombres, objets...); marionnettiser le jeu de l'acteur, c'est-à-dire, le déshumaniser, le dépersonnaliser, par l'emploi de masques, de costumes, de gestuelles, qui, au lieu de chercher à créer des effets de réel, s'affichent comme artificiels. (2012, para 4.)

Ainsi, pour ce premier acte, j'ai décidé de marionnettiser la présence et le jeu de l'acteur et de l'intégrer dans une esthétique profondément marionnettique. Pour accomplir cela, j'ai proposé une expérience: toutes les marionnettes ou silhouettes bricolées que j'ai utilisées ont été apportées devant l'écran pour qu'ainsi elles soient manipulées à vue. L'acteur, lui, demeurait en arrière de l'écran, en marquant sa présence à travers son ombre. Ce mariage de la convention et de la magie produit, à mon avis, une théâtralité particulièrement marionnettique.

Suite aux ateliers de recherche pratique, j'ai été fasciné par les formes surréalistes que prenait l'ombre de l'acteur lorsque la lumière était manipulée en direct. Ainsi, j'ai décidé que le personnage de Jean (caractère colérique et imprévisible) pourrait être incarné par une ombre. Jocelyn Sioui, l'acteur qui incarnait Jean, devait travailler de façon très précise puisque la source de lumière devait s'approcher ou s'éloigner de différentes parties de son corps pour ainsi varier les dimensions de son ombre. Pour chaque réplique et en fonction des intentions du personnage et de son évolution psychologique, il pouvait faire grandir ou diminuer différentes parties de son corps. Par exemple, lorsqu'il accusait Bérenger d'être un inadapté social, il grossissait sa main et son index. Il pouvait aussi faire grandir ses accessoires: sa montre de poche, sa canne ou son flasque d'alcool pendant que son corps demeurait d'une dimension normale. À la fin, lorsque Jean était en rage, son ombre entière devenait gigantesque et grotesque.



Fig. 3.16. Différentes métamorphoses de l'ombre de Jean

Le dévoilement de l'allégorie sociopolitique devait à mon avis être suggéré à travers l'esthétique des rhinocéros. Même si le texte exprimait déjà ce point de vue, il me semblait que l'esthétique plastique devait matérialiser l'idée de totalitarisme de façon claire, indubitable et symbolique. Dès mes premières réflexions sur les signes graphiques du communisme et du fascisme, j'ai voulu intégrer ceux-ci au corps même d'un personnage humain. Après plusieurs recherches pratiques, j'ai choisi de représenter l'ombre de l'acteur pourvue de grandes cornes placées sur sa tête. Pour symboliser le communisme, la corne était en forme de faucille. Il avait dans sa main un marteau, avec lequel il grattait sa tête, en formant l'emblème du communisme. Son jeu était grotesque et il pouvait modifier son ombre en changeant son rapport physique à la lumière. Le rhinocéros du fascisme portait deux cornes sur la tête qui avaient l'aspect d'un demi-svastika et complétait le signe du nazisme avec la position de son corps. L'option d'évoquer le symbole du communisme avant celui de fascisme n'était pas un choix aléatoire, car, chronologiquement, le communisme est apparu et s'est manifesté avant le fascisme.



Fig. 3.17 Le rhinocéros. –  
image du communisme

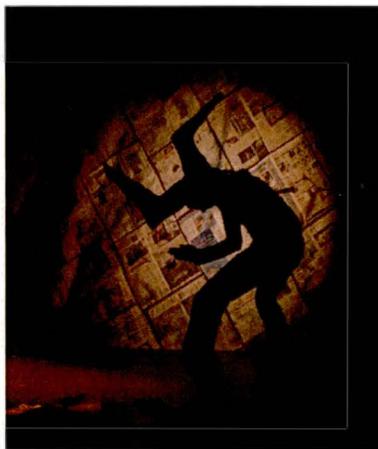


Fig. 3.18. Le rhinocéros – image du fascisme

### 3.3.5 Le deuxième extrait

Pour la deuxième partie de la représentation, celle de la scène de la transformation de Jean, j'ai voulu expérimenter un autre type d'expression marionnettique: le théâtre de matière. Pour accentuer l'idée du délire et du cauchemar, j'ai créé un autre genre de « chimère ». En partant de l'élément central de ma scénographie, le papier journal, j'ai construit un genre de marionnette sur table, bricolée de façon très brute et faite de journaux froissés qui était manipulée par trois marionnettistes (comme les marionnettes japonaises de type Bunraku). Ce personnage, qu'incarnait Jean, mesurait deux pieds de hauteur et émergeait de la pile de journaux qui lui servait aussi d'espace de jeu. Son évolution scénique très grotesque mettait l'accent sur l'animalité qui accaparait l'âme de Jean. Tout au long de son dialogue avec Bérenger, ce petit personnage arrachait de petits bouts de son propre corps. Les marionnettistes devaient déchirer, à vue, la petite marionnette, et juste avant sa transformation totale,

la faire exploser en dizaines de morceaux. Il fallait que la métamorphose radicale de Jean ait un impact majeur sur le public. Ainsi, la pile de journaux prenait vie en se transformant en un grand rhinocéros (onze pieds de hauteur) qui cherchait à piétiner le personnage central. Cette chimère gigantesque s'affalait sur Bérenger comme pour l'étouffer avant de se décomposer en une masse indéfinie de journaux.



Fig. 3.19. Jean fait en journaux froissés



Fig. 3.20. La pile de journaux prend la forme d'un rhinocéros

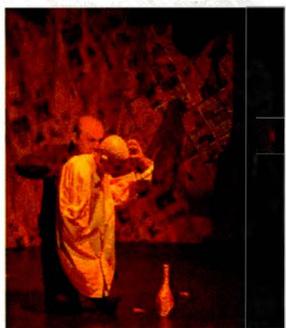
### 3.3.6 Le troisième extrait

Dans la dernière partie de la présentation (la scène finale de Daisy et de Bérenger et le monologue final de ce dernier), j'ai cherché à montrer un autre visage de la

faiblesse humaine: la peur de demeurer seul dans un monde bestialisé et le changement de la perception de la réalité lorsque tout change autour. J'ai voulu que le personnage de Daisy intériorise la tension dramatique. Aussi, ce personnage devait devenir une apparition fantomatique, dénaturalisée. J'ai également utilisé la silhouette de l'acteur qui apparaissait en ombre sur le mur de journaux. Son évolution scénique devait osciller entre la peur des rhinocéros et la fascination pour leur force et leur liberté absolue. En utilisant les possibilités de l'éclairage, qui peut projeter les détails et les gros plans avec la précision d'une caméra vidéo, j'ai pensé concentrer l'image sur certains détails de la gestuelle de Daisy. Par exemple, lorsqu'elle parlait des rhinocéros, l'image se focalisait sur ses mains qui tremblaient de peur. Vers la fin, lorsqu'elle était fascinée par les rhinocéros, son ombre jouait entre les ombres colossales de rhinocéros humains. Sa transformation était suggérée par la modification symbolique des dimensions de son ombre, qui, à son tour, devenait gigantesque.



Fig,3.21. Bérenger et la silhouette de Daisy (en deuxième plan)



3.22. Daisy parmi les rhinocéros

Le monologue final de Bérenger se passait sur le tas de journaux. À la fin, il était complètement couvert d'une pluie de journaux. Sa main émergeait de ce tombeau symbolique, pour suggérer qu'il est toujours vivant et qu'il veut être sauvé.

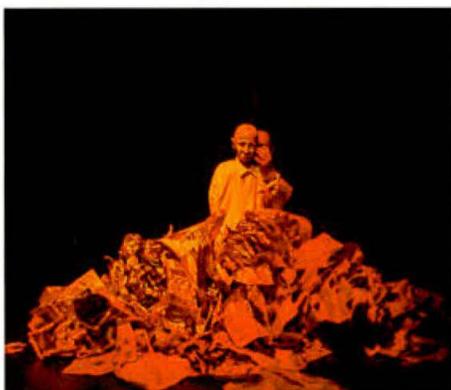
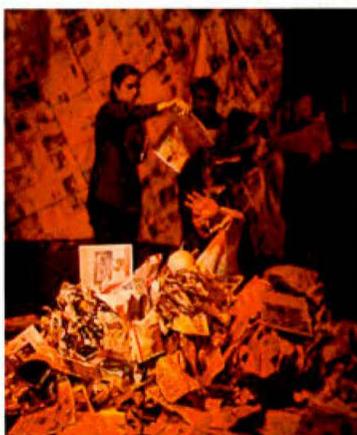


Fig. 3.23. Le monologue final de Bérenger



3.24. Bérenger est couvert d'une pluie de journaux

### 3.3.7 Les discussions avec le public

La conférence démonstration a été présentée trois fois, le 4 mai (la première) et le 5 mai 2016 (la deuxième et la troisième) devant un public très divers, composé de

professionnels, d'étudiants ou d'amateurs du théâtre. Chacune des trois présentations ont été suivies d'une session de discussion avec les spectateurs qui m'a permis de faire une première évaluation personnelle du travail de l'équipe. La démarche a été appréciée par les spectateurs qui ont aimé la justesse de la mise en scène, du scénario et des choix esthétiques, en accord avec la théâtralité ionescienne. Le peu de questions posées portait sur ma motivation personnelle à dévoiler l'allégorie politique.

Je suis satisfait de l'évolution de ma recherche scénique. Je crois avoir respecté dans ma création l'esprit de l'écriture d'Ionesco et les solutions marionnettiques se sont éprouvées extrêmement efficaces pour mettre en lumière la théâtralité de la pièce.

À l'automne 2018, je mettrai en scène la pièce *Rhinocéros* de Eugène Ionesco au Théâtre Municipal de Baia Mare, en Roumanie. La réalisation de ce projet se base sur les réflexions et l'expérience vécues avec *Marionnettes ou que risque-t-on si on demeure humains*. J'ai repris donc la réflexion et les recherches sur ce projet. A part le développement des scènes qui n'ont pas été présentées dans ma conférence démonstration, j'ai l'intention d'approfondir ma réflexion et mon exploration de certains éléments. Par exemple, pour le futur spectacle, je pense à une évolution des rhinocéros; une représentation marionnettique pour suggérer les genres multiples du fanatisme contemporain. Si les premières apparitions des monstres peuvent représenter le communisme et le fascisme, je crois que je dois trouver, (au fur et à mesure que l'action de la pièce se développe) une manière de suggérer la diversité des fanatismes actuels. Dans ma création, j'ai tenté suggérer cette métamorphose, puisque les rhinocéros de la scène finale ne ressemblent plus au rhinocéros communistes ou fascistes. Leur taille est gigantesque, leur posture est droite et leurs têtes ne se voient plus. Presque immobiles, les seuls gestes d'agressivité se retrouvent dans la manière menaçante dont ils ouvrent et ferment les poings. A mon avis, je devrai créer une scène dans laquelle les rhinocéros se transforment, évoluent, pour préciser et souligner la ramification des formes de fanatisme d'aujourd'hui. Je ne

préciserai de quelles formes de fanatisme contemporain il s'agit, et je laisserai la liberté à chaque spectateur de faire des analogies personnelles entre ces monstres et les formes contemporaines de deshumanisation social.

## CONCLUSION

La démarche scénique ainsi que la présente thèse écrite sont le résultat d'une longue réflexion qui s'est étendue sur toute la période de mes études au programme de la maîtrise en théâtre.

Ce mémoire est né de certaines hypothèses, plutôt intuitives, et d'une recherche exhaustive. Elles m'ont permis de préciser mes questions ainsi que de raffiner ma perception initiale. À la suite du processus de création et de la rédaction du mémoire écrit, je peux affirmer que les intuitions et la réflexion qui ont déclenché ma recherche se sont avérées justes.

Tel que je l'ai démontré, le texte d'Ionesco possède de nombreux éléments qui peuvent orienter les metteurs en scène qui veulent aborder ce texte avec l'objet et la marionnette. Par la suite, ma recherche a confirmé aussi les insatisfactions personnelles que j'ai éprouvées au sujet de l'approche naturaliste de *Rhinocéros*, observées parfois dans certaines productions théâtrales. À mon avis, l'action de la pièce se passe plutôt dans l'intuition que dans la réalité. Ainsi, je crois qu'une création théâtrale esthétiquement juste de ce texte, devrait s'éloigner du réel et pour accomplir cela, la dénaturalisation, à travers les procédés spécifiques au langage marionnettique, est sans doute une solution viable. Tel que je l'ai présenté dans ce mémoire, de grands créateurs de spectacles ont utilisé, à différents degrés et intensités, des moyens d'expression marionnettiques. L'analyse de leurs créations a démontré, qu'à travers ses vastes possibilités d'expression, le langage marionnettique permet un grand effet dramatique.

Aussi, en concordance avec le langage marionnettique, l'œuvre ionescienne comporte les éléments suivants: le symbole, le fantastique, le ludique, la transformation du réel, l'expressivité visuelle et plastique, et la convention théâtrale, et les utilise comme des éléments essentiels de sa théâtralité. Ces mêmes notions confèrent au langage marionnettique spécificité et autonomie à l'intérieur du genre dramatique. Les fondements de l'art marionnettique sont issus de l'univers des marionnettes et se manifestent dans l'art théâtral contemporain, comme étant une esthétique spécifique. Ainsi, je peux affirmer que l'utilisation du langage marionnettique dans la mise en scène de *Rhinocéros* est une prospection de nature esthétique de la pièce, en plein accord avec la théâtralité d'Eugène Ionesco et avec les principes du théâtre actuel, riche dans la variation de ses formes.

La création m'a permis de préciser les avantages conceptuels ainsi que les défis que posait le processus d'adaptation scénique, à partir du langage marionnettique. Ce travail pratique m'a confirmé que ce type d'esthétique offre une vaste liberté à l'imagination du metteur en scène. Toutefois, ce processus de marionnettisation exige des adaptations et des réflexions spécifiques sur toutes les composantes du spectacle qui sont soumises aux principes de base du langage marionnettique: la dénaturalisation, le ludique, l'expressivité accentuée, le symbole, le fantastique, la caricature et la convention théâtrale.

La mise en scène proposée a mis en jeu des formes marionnettiques simples faites de matières brutes et d'ombres projetées à vue. À mon avis, cette simplicité a eu un grand apport au niveau de l'expressivité plastique et symbolique de la présentation. Je crois que les formes simples ainsi que l'exploitation artistique de la convention théâtrale sont des outils marionnettiques qui génèrent un grand effet dramatique.

La marionnettisation de la présence de l'acteur (faite à travers l'exploitation de son ombre) a enrichi la présentation du point de vue esthétique et métaphorique et a confirmé la complexité de ce type de langage englobant le jeu de l'acteur.

Malgré les coupures de texte et la simplification des scènes, le sens, les idées et le message de la pièce ont été très bien mises en valeur par l'esthétique marionnettique.

La majorité des mises en scène du texte d'Ionesco traitent la « rhinocérite » comme étant une allégorie du fanatisme et de la déshumanisation, dans un sens large. J'ai plutôt proposé de dévoiler l'allégorie politique du texte, en le justifiant par l'identification des sources d'inspiration de ce texte (les totalitarismes), par le pouvoir du langage marionnettique de matérialiser les symboles et par la liberté que ce langage s'arroge depuis les débuts de son histoire. D'après moi, la démarche de concrétiser le symbole de la « rhinocérite » comme étant l'incarnation des deux doctrines totalitaires (le communisme et le fascisme), vient préciser le sens de la mise en scène et apporte une nouvelle façon de comprendre le texte et la tragédie de Béranger. Toutefois, je pense que les rhinocéros ne devraient pas symboliser que les deux doctrines que j'ai incarnées dans ma démarche scénique. Elles peuvent être un point de départ, et les bêtes doivent symboliser toutes les formes de fanatisme doctrinaire.

À la fin de cette recherche, je me suis senti très proche du dramaturge et de l'homme de théâtre Eugène Ionesco et je pense que mon regard sur l'art marionnettique s'est enrichi grâce à l'étude de sa théâtralité particulière.

Je me permets aussi de faire une appréciation personnelle, qui est plutôt basée sur l'intuition et sur l'expérience de cette recherche. Sans apporter des arguments concrets, puisque cela n'a pas été le but de cette recherche, je crois que le langage marionnettique et la marionnette sont capables d'aborder n'importe quelle pièce de la dramaturgie universelle, à condition qu'elle possède un fil dramatique fort. Donc,

d'après moi, utiliser le langage marionnettique dans une pièce, demeure une question de choix esthétique.

Souvent on se demande quel est l'avenir de l'art théâtral et quelles sont les formes qui résisteront et qui répondent mieux aux besoins artistiques de l'homme. Une des réponses pourrait venir du théâtre de marionnettes et de son langage spécifique. A mon avis, ses préceptes de base ont résisté pendant des siècles puisqu'ils se plient aux besoins intrinsèques de l'esprit humain: le besoin de ludique, de fantastique, de métaphorique, de symbolique. Ces principes sont restés inchangés et à mon avis, c'est sur ces préceptes que le théâtre devrait se baser. Je demeure envoûté par la fascination perpétuelle de l'homme pour l'expressivité des objets et des matières inertes et son désir de les animer, de les réinterpréter et de recréer le monde à son goût.

## APPENDICE A

### LE TEXTE DE LA CONFÉRENCE

Comme vous le savez probablement, cette conférence-démonstration porte le nom de « Marionnettecéros ». Ceci est en fait un jeu de mots qui réunit les deux éléments clés de cette recherche: la marionnette et *Rhinocéros*, la pièce d'Eugène Ionesco. Cette démarche ne se résume pas à introduire la marionnette dans une mise-en-scène de *Rhinocéros*, mais elle se propose aussi, de dépersonnaliser et dénaturer la présence de l'acteur (donc de le marionnettiser), afin d'obtenir une théâtralité marionnettique. Donc, on pourrait dire que ma recherche porte plutôt sur le langage marionnettique et la façon dont ce choix esthétique pourrait dévoiler et soutenir les idées du texte ainsi que son caractère fantastique-allégorique.

Le langage marionnettique représente en effet, un code de communication à travers lequel la marionnette parle au spectateur. Cette communication est caractérisée par une artificialité assumée qui propose une théâtralité dénaturée et se manifeste à tous les niveaux de perception de spectateur :

1. Premièrement, la marionnette communique à travers sa plasticité particulière: formes, couleurs, textures, matières, etc.
2. Deuxièmement, elle communique à travers le mouvement, le geste. Le fait que le geste de la marionnette est chargé d'expressivité, de force dramatique et de théâtralité est bien connu.

3. Ensuite, elle communique de façon particulière, dénaturalisée, au niveau auditif, à travers des sons, des voix, des textes, des silences, qui viennent soutenir et enrichir son jeu et sa présence.

En extrapolant ce langage, essentiellement artificiel et conventionnel, de la marionnette au spectacle théâtral, on obtient une esthétique spécifique et particulière, qui propose en essence, une dénaturalisation de tous les éléments du spectacle: texte, mise en scène, scénographie, etc.

La démarche de confronter les capacités théâtrales du langage marionnettique avec la pièce *Rhinocéros* est soutenue par plusieurs arguments :

1. D'abord, il y a la théâtralité d'Ionesco. Le fait que dans toutes ces pièces, le dramaturge construit des personnages marionnettiques, sans intériorité, nommés par la critique théâtrale « des monades manipulées par leurs propres angoisses » est bien connu.
2. Aussi, dans toutes ses pièces, le non naturel et le fantastique sont des préoccupations permanentes.
3. Ensuite, il y a les réflexions d'Ionesco lui-même sur le théâtre et la théâtralité:
  - Par exemple, il raconte qu'il n'aimait pas le théâtre car la présence quotidienne de l'acteur l'ennuyait. Il trouvait cette présence banale de l'acteur, inappropriée par rapport à la fantaisie que l'espace scénique et la théâtralité proposait. Donc, on pourrait dire qu'il s'agit d'un besoin de dénaturalisation de la présence de l'acteur.
  - Un autre exemple est le besoin qu'il ressentait pour que le théâtre s'éloigne du naturalisme et que le spectacle s'assume la convention, afin de révéler une théâtralité accentuée.
  - Enfin, une réflexion qui constitue pour moi un vrai manifeste pour l'utilisation de la marionnette en théâtre et son langage:

« Tout est permis au théâtre: incarner des personnages, mais aussi matérialiser des angoisses, des présences intérieures. Il est donc non seulement permis, mais recommandé, de faire jouer les accessoires, faire vivre les objets, animer les décors, concrétiser les symboles. De même que la parole est continuée par le geste, le jeu, la pantomime, qui, au moment où la parole devient insuffisante, se substituent à elle, les éléments scéniques matériels peuvent l'amplifier à leur tour. (Eugène Ionesco, 1991, p. 48)

4. La pièce *Rhinocéros* abonde de ressorts marionnettiques :
  1. Le thème qui est à la fois fantastique et allégorique,
  2. La petite ville surréaliste sans nom, la façon dont les personnages sont construits (notamment les personnages du premier acte),
  3. Les didascalies très précises d'Ionesco qui parlent des têtes et des cornes de rhinocéros qui bougent et sortent des murs (donc de marionnettes). Pourtant la pièce a été créée pour le théâtre d'acteurs et une démarche qui se propose d'exploiter ce texte à travers le langage marionnettique implique un travail d'adaptation et de marionnettisation.

Le processus:

J'ai commencé ce travail de marionnettisation avec une adaptation du texte. Ainsi comme les règles marionnettiques le demandent. J'ai fait une sélection de texte en gardant les lignes qui, pour moi, sont essentielles pour le sens dramatique et narratif de la pièce. Au niveau de la dramaturgie, j'ai adapté le scénario pour que cela puisse motiver le choix de type de marionnettes et des apparitions marionnettiques que j'utilise.

Ce que je vais essayer de faire à travers cette conférence est de guider vos regards et de vous expliquer mes choix et mes propositions. Sans dévoiler trop de choses pour que vous puissiez les observer vous-mêmes, je vous explique pourquoi j'ai choisi ce type de marionnettes pour représenter le personnage principal qui d'après moi est bien capable de remplacer l'acteur humain, dans ce cas particulier et d'apporter un plus d'expressivité plastique et gestuelle. Les choix d'autres types de marionnettes et d'apparitions marionnettiques sont faits en lien avec le scénario que je propose. La façon dont j'ai voulu incarner le personnage de Jean est en lien direct avec le caractère du personnage. Il s'agit d'une recherche de dénaturalisation de la présence de l'acteur en exploitant de façon marionnettique son caractère colérique et sa personnalité excentrique. En utilisant la théâtralité de l'ombre et ses possibilités, presque surnaturelles, ses possibilités de se modifier en changeant les angles et les distances de projection de la lumière, nous avons essayé de créer un personnage entièrement dénaturalisé.

Un autre élément clé de cette démarche est ma proposition d'incarner et de concrétiser le symbole des rhinocéros. La pièce a été inspirée par l'expérience d'Ionesco en Roumanie, lorsque la doctrine fasciste prenait ampleur. Par la suite, ces événements ont culminé avec l'instauration au pouvoir du régime fasciste. Donc, au début, les rhinocéros étaient ceux qui ont été déshumanisé par cette doctrine. Ensuite le sens de la pièce s'est appliqué à toutes formes de fanatisme et de déshumanisation sociale. La critique théâtrale suggère aux metteurs en scène qui veulent aborder ce texte de ne pas situer leurs propos dans l'allégorie politique et de laisser le sens du symbole des rhinocéros ouvert à l'imaginaire du spectateur. Par contre, encouragée par la source d'inspiration de cette pièce (le fascisme), par le pouvoir du langage marionnettique de matérialiser les symboles et par la liberté que ce langage s'arroge depuis les débuts de son histoire, ma recherche porte sur le dévoilement de l'allégorie politique et propose de concrétiser le symbole de la « rhinocérite » comme l'incarnation des deux doctrines totalitaires qui ont marqué irréparablement le dernier

siècle: le communisme et le fascisme. Loin d'être une recherche du théâtre engagé, ou de proposer une dénonciation doctrinaire ou historique, ma démarche explore en effet une autre façon de « lire » et de comprendre la tragédie bibliographique de Bérenger-Ionesco – donc une dénonciation émotionnelle.

Le deuxième extrait que j'ai choisi est la scène de la transformation de Jean en rhinocéros. Celle-ci est une scène qui habituellement pose beaucoup de défis aux metteurs en scène qui abordent ce texte. Premièrement puisqu'il s'agit de la transformation d'un personnage humain en bête tout au long de la scène. Les solutions trouvées, sont généralement, celles d'accentuer le jeu grotesque du personnage en train de se transformer et de lui installer des masques ou de maquillage. Dans les didascalies d'Ionesco, le dramaturge propose que, pendant la discussion avec Bérenger, Jean rentre plusieurs fois dans la salle de bain où on lui installe des cornes, des masques et où on le maquille...ensuite, une fois complètement transformé, il reste dans la salle de bain: on ne voit alors que la porte qui est percée par la corne de la bête. À mon avis, le langage marionnettique possède des solutions pertinentes qui nous permettront de faire une transformation à vue du personnage. C'est une manière d'accentuer ainsi la métaphore de cette transformation et présenter cette scène de façon crédible et suggestive.

Lorsque j'ai commencé les premières recherches sur *Rhinocéros*, à l'occasion du cours de scénographie suivi à l'UQAM, j'ai pensé que pour cette scène, on pourrait se servir de systèmes et mécanismes cachés, à l'aide desquels on peut faire la transformation à vue du personnage. Ainsi, j'ai conçu un prototype de marionnette, un personnage humain de facture burlesque, qui, à l'aide d'un mécanisme caché dans tête, peut se transformer à vue en rhinocéros à tête en forme de faucille, et à l'aide d'un marteau qu'il porte avec lui, symbole de la destruction de la brutalité, former l'emblème du communisme.

*À ce moment-ci, j'installe la marionnette prototype et j'exécute la transformation.*

Il est évident qu'à l'époque je prévoyais une esthétique différente et je proposai d'autres solutions qu'aujourd'hui. En approfondissant ma recherche sur les tendances artistiques du théâtre de marionnettes contemporain, ainsi que sur le langage marionnettique j'ai changé d'idée. Il me semblait que, travailler et exploiter une matière brute est un procédé beaucoup plus marionnettique, qui amène au projet une certaine simplicité très efficace d'un point de vue artistique et métaphorique, en lien direct avec ma vision de la pièce.

Le troisième extrait présenté porte sur la dépersonnalisation de la présence et du jeu d'acteur, à travers une solution marionnettique. Cet extrait fait partie du troisième acte et on observe dans le déroulement de l'action, une évolution majeure de l'absurde et du fantastique. Dans le premier acte, le traitement de l'absurde est plutôt comique - révélé à travers les interventions illogiques du Logicien (ex: Tous les chats sont mortels, Socrate est mort, donc Socrate est un chat), pendant que le l'élément fantastique se trouve dans l'apparition inopinée des rhinocéros dans la ville. Dans le troisième acte les choses changent: le fantastique dégénère dans ce que la critique littéraire appelle- *une inversion de la logique*-: la normalité est définie par la présence généralisée des rhinocéros. Cependant, l'absurde est chargé de tragique: Bérenger, le dernier humain, devient un monstre dans cette nouvelle normalité redéfinie.

À mon avis, le langage marionnettique doit soutenir ces idées. J'ai essayé de ne pas marionnettiser Daisy, un personnage qui me semble très humain justement pour sa faiblesse. J'ai choisi, comme vous allez découvrir un procédé à travers lequel on fait la dépersonnalisation de son interprète mais sans grossir son jeu. Vous avez observé probablement, tout au long de cette présentation, que, pour Bérenger j'ai fait une chose semblable. J'ai choisi le type de marionnette et je me suis servi sur son expressivité mais sans grossir trop la manipulation et son jeu afin de le garder près de

l'humain. C'était ma solution de faire révéler la riche intériorité que le dramaturge a donné à ces personnages.

En conclusion, le langage marionnettique dégage un grand effet dramatique, à travers les variées solutions marionnettiques. Il s'assume la convention théâtrale, comme une partie intégrante de sa théâtralité. L'utilisation du langage et de l'esthétique marionnettique dans une mise en scène de *Rhinocéros* pourrait mieux servir le fantastique et l'allégorie que cette pièce propose, ainsi que la théâtralité ionescienne. Incarner les symboles des rhinocéros et préciser leur métaphore est une des solutions marionnettiques qui peuvent apporter une nouvelle façon de comprendre le texte et la tragédie de Béranger.

Je me permets aussi de faire une appréciation personnelle, qui est plutôt basée sur l'intuition et sur l'expérience de cette recherche. Je ne peux pas apporter des arguments concrets, puisque ce n'a pas été le but de cette recherche, mais, à mon avis, le langage marionnettique (et pourquoi pas- la marionnette), sont capables d'aborder n'importe quelle pièce de la dramaturgie universelle, à condition qu'elle possède un fil dramatique fort. Donc, d'après moi, utiliser le langage marionnettique dans une pièce, demeure une question de choix esthétique.

## APPENDICE B

### LE TEXTE DE LA PRÉSENTATION

#### **Rhinocéros**

Eugène Ionesco

##### *Prologue*

*Béranger (seule, fatigué, un peu malade, il lit un journal et il joue avec de petites silhouettes humaines)*

Je suis un monstre, je suis un monstre. Je n'arrive pas à barrir. Ahh, ahh, brr ! Je hurle seulement ...Que c'est laid, un front plat. Je n'ai pas de corne. Il m'en faudrait une ou deux...Mais ça ne pousse pas !

##### **Acte premier**

*La première partie de la scène se déroule sous forme de pantomime sur la musique. la rencontre de Béranger et Jean, le passage de Daisy, les autres personnages...etc.... Apart Béranger, tous les personnages sont des ombres. Le texte débute dès que le premier rhinocéros passe.*

##### **La Ménagère**

Oh! Un rhinocéros!

**Jean**

Oh! Un rhinocéros!

**Jean**

Ça alors!

**Bérenger, à Jean**

Oui, c'était un rhinocéros!

**La Ménagère**

Ça alors! Ce que j'ai eu peur!

**Le Logicien**

La peur est irrationnelle. La raison doit la vaincre.

**Le Vieux monsieur**

Mon ami est logicien.

**Le Logicien, au Vieux monsieur**

Je vais vous expliquer le syllogisme.

**Le Vieux monsieur**

Ah! Oui, le syllogisme!

**Jean, à Bérenger**

Je n'en reviens pas! C'est inadmissible.

**Le Logicien, au Vieux monsieur**

Le syllogisme comprend la proposition principale, la secondaire et la conclusion.

**Le Vieux monsieur**

Quelle conclusion?

**Jean**

Non, je n'en reviens pas. Un rhinocéros en liberté dans la ville, On ne devrait pas le permettre!

**Bérenger**

Ouais... ouais... Je n'y avais pas pensé.

**Jean**

Vous ne réfléchissez jamais à rien!

**Bérenger**

Bon, d'accord. Un rhinocéros en liberté...

**Jean**

Cela ne devrait pas exister.

**Bérenger**

C'est entendu. Cela ne devrait pas exister. Bien. Pourtant, ce n'est pas une raison de vous quereller avec moi pour ce fauve. Un quadrupède stupide qui ne mérite même pas qu'on en parle! Et féroce en plus... Et qui a disparu aussi, qui n'existe plus. À votre santé!

**Jean**

Laissez ce verre sur la table. Ne le buvez pas.

**Bérenger**

Je n'aime pas tellement l'alcool. Et pourtant si je ne bois pas, ça ne va pas. C'est comme si j'avais peur, alors je bois pour ne plus avoir peur.

**Jean**

Peur de quoi?

**Bérenger**

Je ne sais pas trop. Des angoisses difficiles à définir. Alors je prends un verre. Cela me calme, cela me détend, j'oublie.

J'ai du mal à porter le poids de mon propre corps...

**Jean**

Des élucubrations! Bérenger, regardez-moi. Je pèse plus que vous. Pourtant, je me sens léger, léger, léger!

**Le Logicien**

Un exemple de syllogisme...

**Bérenger, à Jean**

Vous avez de la force.

**Jean**

Oui, j'ai de la force, j'ai de la force pour plusieurs raisons. D'abord, j'ai de la force parce que j'ai de la force, ensuite j'ai de la force parce que j'ai de la force morale. Je dois vous dire que c'est l'alcool qui pèse en réalité.

**Le Logicien, au Vieux monsieur**

Voici donc un syllogisme exemplaire. Le chat a quatre pattes. Isidore et Fricot ont chacun quatre pattes. Donc Isidore et Fricot sont chats.

**Le Vieux monsieur, au Logicien**

Mon chien aussi a quatre pattes. Donc, logiquement, mon chien serait un chat.

**Jean, à Bérenger**

Vous vous prenez pour un penseur et vous n'avez aucune logique.

**Le Vieux monsieur, au Logicien**

C'est très beau, la logique.

**Le Logicien, au Vieux monsieur**

À condition de ne pas en abuser.

**Bérenger, à Jean**

C'est une chose anormale de vivre.

**Le Logicien, au Vieux monsieur**

Autre syllogisme : tous les chats sont mortels. Socrate est mortel. Donc, Socrate est un chat.

**Le Vieux monsieur**

Et il a quatre pattes.

**Le Logicien**

Voyez voyez...

**Jean**

Votre petite camarade de bureau, qui vient de passer. Vous en êtes amoureux!

**Le Vieux monsieur, au Logicien**

Socrate était donc un chat!

**Le Logicien, au Vieux monsieur**

La logique vient de nous le révéler.

**Jean, à Bérenger**

Mais, comment voulez-vous que Daisy soit séduite par un ivrogne.

**Bérenger, à Jean**

De toute façon, je crois qu'elle a déjà quelqu'un en vue.

Je ne peux pas rivaliser avec lui.

**Le Logicien**

C'est donné par hypothèse.

*Au Vieux monsieur*

Fricot aussi a quatre pattes. Combien de pattes auront Fricot et Isidore?

**Bérenger, à Jean**

Que voulez-vous, je suis désarmé.

**Jean**

Armez-vous, mon cher, armez-vous.

**Le Vieux monsieur, au Logicien, après avoir péniblement réfléchi**

Huit pattes.

**Le Logicien**

La logique mène au calcul mental.

**Bérenger, à Jean**

Où trouver les armes?

**Le Logicien, au Vieux monsieur**

La logique n'a pas de limites!

**Bérenger, à Jean**

Quelles armes?

**Jean, à Bérenger**

Les armes de la patience, de la culture, les armes de l'intelligence.

**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.

**Le Logicien, au Vieux monsieur**

C'est simple au contraire.

**Le Vieux monsieur, au Logicien**

C'est facile pour vous, peut-être, pas pour moi.

**Le Logicien, au Vieux monsieur**

Faites un effort de pensée, voyons. Appliquez-vous.

**Jean, à Bérenger**

Faites un effort de pensée, voyons. Appliquez-vous.

**Le Vieux monsieur, au Logicien**

Je ne vois pas.

**Bérenger, à Jean**

Je ne vois vraiment pas.

**Le Logicien, au Vieux monsieur**

On doit tout vous dire.

**Jean, à Bérenger**

On doit tout vous dire.

**Le Vieux monsieur, au Logicien**

Il y a plusieurs solutions possibles.

**Jean, à Bérenger**

Vous êtes timide, mais vous avez des dons. Mettez-les en valeur.

**Le Logicien**

Vous avez des dons, il suffisait de les mettre en valeur.

**Jean, à Bérenger**

Visitez les musées, lisez des revues littéraires, allez entendre des conférences. En quatre semaines, vous êtes un homme cultivé.

**Le Vieux monsieur**

Nous pouvons avoir un chat à six pattes... Et un chat, sans pattes du tout.

**Bérenger**

Vous avez raison, vous avez raison. Je vais me mettre à la page, comme vous dites.

**Le Logicien, au Vieux monsieur**

Dans ce cas, il y aurait un chat privilégié.

**Le Vieux monsieur**

Et un chat aliéné de toutes ses pattes, déclassé?

**Le Logicien**

Cela ne serait pas juste. Donc ce ne serait pas logique.

**Le Logicien, au Vieux monsieur**

Car la justice, c'est la logique.

**Bérenger, à Jean**

Mais vous voulez bien venir avec moi ce soir au théâtre?

**Jean**

Non, pas ce soir.

**Le Logicien, au Vieux monsieur**

Votre esprit s'éclaire!

**Jean, à Bérenger**

Ce soir, je dois rencontres des amis à la brasserie.

**Bérenger**

À la brasserie?

**Le Vieux monsieur, au Logicien**

D'ailleurs, un chat sans pattes du tout...

**Bérenger, à Jean**

Ah! Mon cher, c'est à votre tour de donner le mauvais exemple! Vous allez vous enivrer.

**Le Logicien, au Vieux monsieur**

Vous faites déjà des progrès en logique!

**Jean,**

Je ne suis pas un ivrogne, moi!

**Le Logicien, *au Vieux monsieur***

Même sans pattes, le chat doit attraper les souris. C'est dans sa nature.

**Le Logiciense lève, fait tomber sa chaise**

Oh! Un rhinocéros!

**Le Vieux monsieur, même jeu**

Oh! Un rhinocéros!

**Bérenger, toujours assis, mais plus réveillé cette fois**

Rhinocéros! En sens inverse.

**La Ménagère, se lamentant**

Il a écrasé mon chat, il a écrasé mon chat!

**Jean**

Ça, c'est trop fort!

**La Ménagère, se lamentant et berçant le chat mort dans ses bras**

Mon pauvre Mitsou, mon pauvre Mitsou!

**Le Logicien, à la Ménagère**

Que voulez-vous, Madame, tous les chats sont mortels! Il faut se résigner.

**Jean**

Ce n'était pas le même rhinocéros. Celui de tout à l'heure avait deux cornes sur le nez, c'était un rhinocéros d'Asie; celui-ci n'en avait qu'une, c'était un rhinocéros d'Afrique!

**Bérenger**

Comment avez-vous pu distinguer les cornes! Le fauve est passé à une telle vitesse, à peine avons-nous pu l'apercevoir...

**Jean, à Bélanger**

Mois, je ne suis pas dans le brouillard. Je calcule vite, j'ai l'esprit clair!

**La Ménagère**

Mon chat!

**Bérenger, irrité, à Jean**

Sottises! Sottises!

**Jean, à Bérenger**

Je ne dis jamais de sottises, moi!

**Bérenger, à Jean**

Et vous n'êtes qu'un prétentieux! (Élevant la voix :) Un pédant...car, d'abord, c'est le rhinocéros d'Asie qui a une corne sur le nez, le rhinocéros d'Afrique, lui, en a deux...

**La Ménagère, seule**

Il était si mignon!

**Jean, à Bérenger**

Les deux cornes, c'est vous qui les avez! Espèce d'Asiatique!

**Bérenger, à Jean**

Je n'ai pas de corne. Je n'en porterai jamais!

Je ne suis pas asiatique non plus. D'autre part, les Asiatiques sont des homes comme tout le monde...

**Jean, hors de lui**

Ils sont jaunes!

**Jean**

Adieu, Messieurs!

**Jean, hors de lui**

Ils sont jaunes! Jaunes! Très jaunes!

Je perds mon temps avec un imbécile de votre espèce.

Ivrogne!

**Le Logicien**

Laissez-moi parler, Messieurs

C'est à vous, surtout, que je m'adresse. Aux autres personnes présentes aussi.

Vous vous demandiez, au départ, si le rhinocéros qui vient de passer est bien celui de tout à l'heure, ou si c'en est un autre.

Voici : vous pouvez avoir vu deux fois un même rhinocéros portant une seule corne... Comme vous pouvez avoir vu deux fois un même rhinocéros à deux cornes. Vous pouvez encore avoir vu un premier rhinocéros à une corne, puis un autre, ayant également une seule corne. Et aussi un premier rhinocéros à deux cornes, puis un second rhinocéros à deux cornes. 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.

Cela ferait d'un rhinocéros asiatique ou africain...

**Le Vieux monsieur**

Asiatique ou africain.

**Le Logicien**

Un rhinocéros africain ou asiatique.

**Le Vieux monsieur**

C'est tout à fait logique.

**Acte II**  
**Tableau II**

*Bérenger est couché, il entend Jean tousser.*

**Bérenger**

Jean! ...Jean! ...Jean! *On voit apparaître une marionnette en papier journaux, sur la pile des journaux...* Excusez-moi, je vous dérange peut-être.

Vous êtes malade? (*Jean répond par un grognement*). Vous savez, Jean, j'ai été stupide de me fâcher avec vous, pour une histoire pareille. Hier... ces deux malheureux rhinocéros que nous avons aperçus...

**Jean**

Qui vous a dit que ces deux rhinocéros étaient malheureux?

**Bérenger**

C'est une façon de parler. La seule chose qui compte à mes yeux, c'est l'existence du rhinocéros en soi, car...

**Jean**

Je ne me sens pas très bien, je ne me sens pas très bien!

**Bérenger**

J'en suis désolé! Qu'avez-vous donc? Des faiblesses?

**Jean**

Pas du tout. Ça bouillonne au contraire.

**Bérenger**

Je veux dire... une faiblesse passagère. Ça peut arriver à tout le monde.

**Jean**

À moi, jamais.

**Bérenger**

Peut-être un excès de santé, alors. Ça déséquilibre le système nerveux.

**Jean**

J'ai un équilibre parfait. (*La voix de Jean se fait de plus en plus rauque.*) Je suis sain d'esprit et de corps. Mon hérédité... J'ai mal à la tête.

**Bérenger**

Vous êtes enroué, aussi.

**Jean**

Enroué? Pourquoi serais-je enroué? Ma voix n'a pas changé, c'est plutôt la vôtre qui a changé. C'est le front plus précisément qui me fait mal. Je me suis cogné, sans doute!

**Bérenger**

Vous aurez sans doute simplement rêvé que vous vous êtes cogné.

**Jean**

Je ne rêve jamais...

**Bérenger**

Vous avez oublié d'avoir rêvé, ou plutôt vous vous en souvenez inconsciemment!

**Jean**

Moi, inconsciemment? Je suis maître de mes pensées, je ne me laisse pas aller à la dérive. Je vais tout droit, je vais toujours tout droit.

**Bérenger**

Tiens, vous avez une bosse en effet.

**Jean**

Une bosse?

**Bérenger**

Une toute petite.

**Jean**

Ah ça alors! C'est vrai, j'ai une bosse. Vous voyez bien que je me suis cogné.

**Bérenger**

Votre respiration est très bruyante. Avez-vous mal à la gorge? C'est peut-être une angine. Ne vous effrayez pas.

**Jean**

Je ne suis pas effrayé du tout, pourquoi le serais-je?

**Béranger**

Avez-vous fait venir le médecin?

**Jean**

Je n'ai pas besoin de médecin. Je me soigne tout seul. Les médecins inventent des maladies qui n'existent pas. Ils inventent les maladies. Ils inventent les maladies!

**Béranger**

Peut-être les inventent-ils. Mais ils guérissent les maladies qu'ils inventent.

**Jean**

Je n'ai confiance que dans les vétérinaires.

**Béranger**

Vos veines ont l'air de se gonfler.

**Jean**

C'est un signe de force.

**Béranger**

Votre peau...Elle durcit aussi.

**Jean**

Vous m'ennuyez.

**Béranger**

Il faut appeler le médecin.

**Jean**

Mêlez-vous de ce qui vous regarde.

On respire comme on peut! Vous n'aimez pas ma respiration, moi je n'aime pas la vôtre. Vous respirez trop faiblement, on ne vous entend même pas, on dirait que vous allez mourir d'un instant à l'autre.

**Béranger**

Vous savez bien que je suis votre ami.

**Jean**

L'amitié n'existe pas.

**Bérenger**

Mon cher Jean...

**Jean**

Je ne suis pas votre cher Jean. À vrai dire, je ne déteste pas les hommes, mais qu'ils ne se mettent pas en travers de ma route, je les écraserais. J'ai un but, moi. Je fonce vers lui.

**Bérenger**, *regardant Jean dans les yeux*

Savez-vous ce qui est arrivé à Bœuf? Il est devenu rhinocéros.

**Jean**

Brrr... Il s'est moqué de vous, il s'est déguisé. Eh bien, ça le regarde.

**Bérenger**

Le changement s'est fait contre sa volonté.

**Jean**

Et s'il l'avait fait exprès? Hein, s'il l'avait fait exprès?

**Bérenger**

Ça m'étonnerait.

**Jean**

Bœuf avait sa vie personnelle. Il s'était réservé un coin secret dans le fond de son cœur. S'il est devenu rhinocéros de plein gré ou contre sa volonté, ça vaut peut-être mieux pour lui.

**Bérenger**

Comment pouvez-vous penser...

**Jean**

Après tout, les rhinocéros sont de créatures comme nous, qui ont droit à la vie au même titre que nous!

**Bérenger**

À condition qu'elles ne détruisent pas la nôtre. Vous rendez-vous compte de la différence de mentalité?

**Jean**

Pensez-vous que la nôtre soit préférable?

**Bérenger**

Nous avons notre morale à nous.

**Jean**

La morale! Parlons-en de la morale, j'en ai assez de la morale, Il faut dépasser la morale.

**Bérenger**

Que mettriez-vous à la place?

**Jean**

La nature!

**Bérenger**

La nature?

**Jean**

La nature a ses lois. La morale est antinaturelle.

**Bérenger**

Si je comprends, vous voulez remplacer la loi morale par la loi de la jungle!

**Jean**

J'y vivrai, j'y vivrai.

**Bérenger**

L'homme...

**Jean**

L'homme... Ne prononcez plus ce mot!

**Bérenger**

Je veux dire l'être humain, l'humanisme...

**Jean**

L'humanisme est périmé!

**Bérenger**

Enfin, aimeriez-vous être rhinocéros?

**Jean**

Pourquoi pas! Je n'ai pas vos préjugés.

**Bérenger**

Mais ne soyez pas si furieux, calmez-vous! Je ne vous reconnais plus.

**Jean**

Chaud... trop chaud. Démolir tout cela, vêtements, ça gratte, vêtements, ça gratte.

**Bérenger**

Regardez-moi! Vous ne semblez plus me voir! Vous ne semblez plus m'entendre!

**Jean**

Je vous entends très bien! Je vous vois très bien! (*Il fonce vers Bérenger tête baissée*)

**Bérenger**

Calmez-vous, Jean! Vous êtes ridicule.

**Jean**

Je te piéterai, je te piétinerai.

**Bérenger**

Il est rhinocéros, il est rhinocéros!

Concierge, concierge, vous avez un rhinocéros dans la maison, appelez la police!

Concierge! Ah mon Dieu! Ah mon Dieu! Rhinocéros! Rhinocéros!

**Acte III****Daisy**, *entrant*

Bonjour.

**Bérenger**

Oh! Chère mademoiselle Daisy! Que c'est gentil à vous d'être venue, comme vous êtes aimable.

**Daisy**

Permettez-moi de mettre ce panier sur la table.

**Bérenger**

Vous êtes très gentille, mademoiselle Daisy.

**Daisy**, *sortant les provisions du panier*

Vous savez, j'ai eu du mal à trouver de quoi manger. Les magasins sont ravagés : ils dévorent tout. Une quantité d'autres boutiques sont fermées : « Pour cause de transformation », est-il écrit sur les écriteaux.

**Bérenger**

Mais comment peut-on être rhinocéros? C'est impensable, impensable!

**Daisy**

Pour le moment, déjeunons.

**Bérenger**

L'homme est supérieur au rhinocéros!

**Bérenger**

C'est un engouement passager, que vous regretterez.

**Daisy**

Si, vraiment, c'est un engouement passager, le danger n'est pas grave.

**Bérenger**

Ils sont tous pareils, tous pareils!

N'êtes-vous pas tentée de le suivre ?

**Daisy**

Pas du tout. Puisque je suis là.

**Bérenger**

Je vous aime, Daisy, ne me quittez plus.

**Daisy**

Ferme la fenêtre, chérie. Ils font trop de bruit.

**Bérenger, balbutiant.**

Mon amour, ma joie ! Ma joie, mon amour... donne-moi tes lèvres,

**Daisy**

Sois plus calme, sois plus sûr de toi, maintenant. Tu as été bien sage, aujourd'hui ? Tu n'as pas pris de cognac ?

**Bérenger**

Oui, oui, j'ai été sage.

**Daisy**

C'est bien vrai ?

**Bérenger**

Ah ça oui, je t'assure.

**Daisy**

Dois-je te croire ?

**Bérenger, un peu confus.**

Oh ! oui, crois-moi, oui.

**Daisy**

Alors, tu peux en prendre un petit verre. Ça va te remonter.... Tu fais des progrès.

**Bérenger**

Je t'aime.

**Daisy**

Tu te répètes, mon chou.

**Bérenger**

Écoute, Daisy, nous pouvons faire quelque chose. Nous aurons des enfants, nos

enfants en auront d'autres, cela mettra du temps, mais à nous deux nous pourrons régénérer l'humanité.

**Daisy**

Régénérer l'humanité ?

**Bérenger**

Cela s'est déjà fait.

**Daisy**

Dans le temps. Adam et Ève... Ils avaient beaucoup de courage.

**Bérenger**

Nous aussi, nous pouvons avoir du courage.

**Daisy**

À quoi bon ?

Je ne veux pas avoir d'enfants. Ça m'ennuie.

**Bérenger**

Comment veux-tu sauver le monde alors ?

**Daisy**

Pourquoi le sauver ?

**Bérenger**

Quelle question !... Fais ça pour moi, Daisy. Sauvons le monde.

**Daisy**

Après tout, c'est peut-être nous qui avons besoin d'être sauvés. C'est nous, peut-être, les anormaux.

**Bérenger**

Tu divagues, Daisy, tu as de la fièvre.

**Daisy**

En vois-tu d'autres de notre espèce ?

**Bérenger**

Daisy, je ne veux pas t'entendre dire cela ! Tu sais bien que j'ai raison.

**Daisy** *crie*

Il n'y a pas de raison absolue. C'est le monde qui a raison, ce n'est pas toi, ni moi.

**Bérenger**

Ma chérie, tu ne sais plus ce que tu dis !

L'amour ! L'amour,

**Daisy**

J'en ai un peu honte, de ce que tu appelles l'amour, ce sentiment morbide, cette faiblesse de l'homme. Et de la femme. Cela ne peut se comparer avec l'ardeur, l'énergie extraordinaire que dégagent tous ces êtres qui nous entourent.

**Bérenger**

Tu les crois plus forts que moi, plus forts que nous, peut-être.

**Daisy**

Sûrement.

**Bérenger**

Eh bien, malgré tout, je te le jure, je n'abdiquerai pas, moi, je n'abdiquerai pas.

**Daisy**

Mon pauvre chéri, je résisterai avec toi, jusqu'au bout.

**Bérenger**

Le pourras-tu ?

**Daisy**

Je tiendrai parole. Aie confiance. (Bruits devenus mélodieux des rhinocéros.) Ils chantent, tu entends ?

**Bérenger**

Ils ne chantent pas, ils barrissent.

**Daisy**

Ils chantent.

**Bérenger**

Ils barrissent, je te dis.

**Daisy**

Tu es fou, ils chantent.

**Bérenger,**

C'est ma faute, si elle est partie. J'étais tout pour elle. Qu'est-ce qu'elle va devenir? Et les mutations sont-elles réversibles? Et, si c'est eux qui ont raison? Un homme n'est pas laid, un homme n'est pas laid! (*Il se regarde en passant la main sur la figure.*) Quel drôle de chose! À quoi je ressemble alors? À quoi? Ce sont eux qui sont beaux. J'ai eu tort! Oh! Comme je voudrais être comme eux. Je n'ai pas de corne, hélas! Que c'est laid, un front plat. Il me faudrait une ou deux. Mais ça ne pousse pas! Leurs chants ont du charme, un peu âpre, mais un charme certain! Si je pouvais faire comme eux. (Il essaye de les imiter.) Ahh, ahh, brr! Non, ça n'est pas ça! Essayons encore, plus fort! Ahh, ahh, brr! Non, non, ce n'est pas ça, que c'est faible, comme cela manque de vigueur! Je n'arrive pas à barrir. Je hurle seulement. Hélas, je suis un monstre, je suis un monstre. Hélas, jamais je ne deviendrai rhinocéros, jamais, jamais! Je ne peux plus changer. Eh bien tant pis! Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout! Je ne capitule pas!

FIN

## BIBLIOGRAPHIE

- Adam, M. (1989). Le théâtre de marionnettes actuel: ambiguïté, provocation, recherche. *Jeu: revue de théâtre*, 51, 70-89.
- Arendt, H. (1972) *Le Système totalitaire*, Paris, Éditions du Seuil
- Arendt, H. (1990) *La nature du totalitarisme*, Paris, Payot.
- Baj, E(1998). Puck, « Interférences », n ° 11, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, p. 73.
- Baty, G. (1959). *Histoire des Marionnettes*. Paris :Bordas.
- Beauchamp H. (2008). L'intégration du spectateur au jeu des marionnettes : pour un théâtre ludique et critique. Récupéré de [http://www.parissorbonne.fr/IMG/pdf/CRHT\\_Helene\\_Beauchamp\\_L\\_integation\\_du\\_spectateur\\_au\\_jeu\\_des\\_marionnettes\\_pour\\_un\\_theatre\\_ludique\\_et\\_critique.pdf](http://www.parissorbonne.fr/IMG/pdf/CRHT_Helene_Beauchamp_L_integation_du_spectateur_au_jeu_des_marionnettes_pour_un_theatre_ludique_et_critique.pdf)
- Bensky, R. D. (1969). *Structures textuelles de la marionnette de langue française*. Paris : A. G. Nizet.
- Bensky, R. D. (1971). *Recherche sur les Structures et la Symbolique de la Marionnette*. Paris : A. G. Nizet
- Bibliothèque nationale de France, Association Jean Vilar. (2009). Communiqué de presse et présentation de l'exposition « Craig et la marionnette ». Récupéré de : [http://www.bnf.fr/documents/dp\\_craig.pdf](http://www.bnf.fr/documents/dp_craig.pdf)
- Bratu, M. (2014). *Rinocerii, un spectacol de Robert Wilson in cheiaumoruluiabsurd*. Récupéré de : <http://www.cvlpress.ro/17.06.2014/%E2%80%9Erinocerii-un-spectacol-de-robert-wilson-in-cheia-umorului-absurd/>
- Bujoreanu, R. (2008). *Autonomia limbajului papusaresc*. Iasi, Roumanie: Artes
- Capron, S. (2010). Il y a 50 ans, Barrault créait « Rhinocéros » à l'Odéon. Récupéré de <http://www.sceneweb.fr/il-y-a-50-ans-barrault-creait-rhinoceros-a-lodeon/>

Caricature (2003). Dans M.-É de Villers (dir.), *Multidictionnaire de la langue française* (p. 263). Montréal : Québec Amérique.

Cassaro, R. (2012). La signification de « Trois singes sages ». Récupéré de: <http://openyoureyes.over-blog.ch/article-la-signification-secrete-des-trois-singes-sages-cachee-par-l-elite-article-103201169.html>

Cournot, M. (2004). Rhinocéros, allégorie de la contagion idéologique. *Le Monde*. [http://www.lemonde.fr/culture/article/2004/10/04/rhinoceros-allegorie-sobre-et-feroce-de-la-contagion-ideologique\\_381665\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2004/10/04/rhinoceros-allegorie-sobre-et-feroce-de-la-contagion-ideologique_381665_3246.html)

Dictionnaire Larousse en ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>

Djuvara, N. (2010). *O scurtaistorie a romanilor povestita celor tineri*. Bucarest: Humanitas

Durand, André (s.d.), *André Durand présente Eugen Ionescu dit Eugène IONESCO, (Roumanie -France) Au fil de sa biographie s'inscrivent ses œuvres qui sont résumées et commentées (surtout "La cantatrice chauve" et "Rhinocéros")*. Comptoir littéraire. [Document en ligne] Récupéré de <https://www.comptoir litteraire.com/docs/173-ionesco.pdf>

Esslin, M. (1977). *Théâtre de l'absurde*. Paris : Buchet/Chastel.

Faguet E. (1898). *Drame ancienne, drame moderne*. Récupéré de <https://archive.org/details/drameanciendrame00faguuoft>

Frois, É. (1970). *Rhinocéros Ionesco - analyse critique*. Paris : Hérissé.

Grand, M. (2016). Rhinocéros charge contre le totalitarisme, *Tribune de Genève*. <http://www.tdg.ch/culture/rhinoceros-charge-totalitarisme/story/27531949>

Guinebault-Szlamowicz, C. (2005). Des screens au castelet éclaté: un langage marionnettique. *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, 37, 85-98.

Holmberg, A. (1996). *The Theatre of Robert Wilson*. Cambridge: Cambridge University Press.

Huizinga, J. (1988). *Homo ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*. Paris : Gallimard.

Hutanu, C. (2012). *Teatrul de animatie - traditie, modernitate, kitsch*. Iasi, Roumanie : Artes

- Ionesco, E. (1959). *Rhinocéros*. Paris: Gallimard.
- Ionesco, E. (1991). *Notes et contrenotes*. Paris : Gallimard.
- Jurkowski, H. (1988). *Aspects of puppet theatre*. Londres: Puppet Centre Trust.
- Jurkowski, H. (2008). *Métamorphoses*. Charleville-Mézières : Institut International de la Marionnette.
- Lefebvre, P. (2001). Un théâtre politique pour aujourd'hui: fragments pour un manifeste à venir. *Jeu : revue de théâtre*, 100, 162-163.
- Le Saint-Gervais Genève, Théâtre (2011). *Dossier de présentation Rhinocéros par la Cie Les Hélices* [PDF] Récupéré de <http://www.saintgervais.ch/programme/detail/rhinoceros>
- Lioure, M. (2004). L'humanisme d'Eugène Ionesco. *Lingua Romana : a journal of French, Italian and Romanian culture*. Récupéré de : <http://linguaromana.byu.edu/2016/06/01/lhumanisme-deugene-ionesco/>
- Nicorescu, L. (2004). Marionnettes conscientes : Romania III. *Jeu : revue de théâtre*, 112, 35-38.
- Noël J. (1960) Esquisses pour Rhinocéros de J-L Barrault Récupéré de: <http://art.asso.free.fr/jacques-noel/theatre/resultat-eugene-ionesco.php?recordID=79&titre=Rhinocéros>
- Onofrei, P. (2014). Robert Wilson: A citi Rinocerii astăzi e ca o gură de aer proaspăt. Récupéré de: <http://www.fnt.ro/2015/noutati87/Robert-Wilson-A-citi-Rinocerii-ast-zi-e-ca-o-gur-de-aer-proasp-t/>
- Pepino, C. (1998). *Automate, idoli, papusi – magia unei lumi*. Galati, Roumanie : Alma.
- Plassard, Didier (2005) « " En entrant dans la Maison des Visions " : la Surmarionnette et ses modèles antiques » L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 37, p. 30-44.
- Rababoc, A. (2014). La lucrucu Bob. *AnchetaSpectActor*. Récupéré de <http://tncms.ro/reviste/27/pdf/30102014135248.pdf>
- Rockwell, J. (1992). Staging Painterly Visions. Récupéré de <http://www.nytimes.com/1992/11/15/magazine/staging-painterly-visions.html>

Romann, H. (2009). Eugen Ionescu-maestrul teatrului absurdului. Récupéré de: <http://www.dw.de/eugen-ionescu-maestrul-teatrului-absurd/a-4930813>

Ruppli, M. (1992). À propos de Rhinocéros: De la répétition à la vanité du binaire, ou l'irréparable solitude de l'homme. *L'Information Grammaticale*, 53, 48-51.

Sahli, K. (2016) Eugène Ionesco, ce contemporain bestial. *Le Temps*. <https://www.letemps.ch/culture/2016/09/21/eugene-ionesco-contemporain-bestial>

Saiu, O. (2013). De la absurdul istoriei la teatrul absurdului. Récupéré de: <http://www.emigrantul.it/rinocerii-lui-eugene-ionesco/>

Sermon, J. (2010). Dramaturgies marionnettiques. *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, 48, 113-129. Récupéré de : <http://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2010-n48-annuaire016/1007844ar/>

St-Gervais, Le Théâtre. (2011). Rhinocéros. Récupéré de : <http://www.saintgervais.ch/programme/detail/rhinoceros>

Teicher, Gaël, (2010) « Quand le monde naît d'un froissement d'étoffe - entretien avec Didier Plassard », *Le pari de la marionnette au théâtre*, Paris, Éditions de l'Œil.

Vaïs, M. (2004). À quoi sert le théâtre d'intervention? *Jeu: revue de théâtre*, 113, 58-72. Récupéré de : <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2004-n113-jeu1112686/24951ac/>

Visniec, M. (2012). *Procesul comunismului prin teatru*. Bucarest : Humanitas.