

La Pertinence didascalique dans *Rhinocéros* d'Eugène IONESCO

Adiaba Vincent KABLAN
Université de Bouaké-Côte d'Ivoire

Résumé

Le foisonnement didascalique constitue l'une des voies d'accès au sens de *Rhinocéros*. En effet, des didascalies initiales aux didascalies intégrées, non seulement Ionesco permet au lecteur-spectateur de s'imprégner des circonstances de la métamorphose, mais aussi de faire corps avec des personnages quasiment amorphes. De fait, l'omniprésence didascalique dans cette pièce contribue à la mise en évidence d'un théâtre absurde fondé sur la dérision du monde. Au-delà de la transformation des personnages, les didascalies reflètent la dénonciation par l'auteur de toutes ces idéologies et autres hystéries qui finissent de manière sournoise par entraîner l'homme dans une forme de réification qui le dénature.

Mots clefs : *Didascalie – Didascalies initiales – Didascalies intégrées et circonstanciées – Travelling avant – Isotopie sémantique – Métamorphose Miniaturisation – Dérision – Théâtre absurde – Déshumanisation – Réification.*

Le dévoilement du sens du texte dramatique suppose la mise en branle de principes actifs qui participent de son conditionnement général. Au nombre de ces indices favorables à la désopacification de l'œuvre, figurent les didascalies. Mot d'origine grecque " didaskein," qui signifie, enseigner, « on employait ce verbe dans le sens de donner ses instructions aux acteurs pour jouer une pièce ou faire représenter une pièce »¹.

Dans l'intention des premiers dramaturges, ce concept n'était qu'une didactique dont l'objectif était

The relevance of stage direction in Eugène IONESCO'S *Rhinoceros*

Abstract

The foisonnement didascalique constitutes one of the approach paths to the sense of *Rhinoceros*. Indeed, from initial didascalies to the integrated didascalies, not only Ionesco allows the reader-spectator to impregnate itself of the circumstances of the metamorphosis, but also to make body nearly with characters amorphous. In fact, the ubiquity didascalique in this piece contributes to the setting in evidence of an absurd theater founded on the derision of the world. Beyond the transformation of the characters, the didascalies reflects the denunciation by the author of all these ideologies and other hysterias that end up sly manner dragging the man in a shape of réification that alters him.

Key Words : *Didascalie-initial Didascalies-integrated and circumstantial - Didascalies-before Travelling -semantic Isotopie-Metamorphosis Miniaturization-Derision-absurd Theater Dehumanization-Reification.*

de créer la transcendance scénique porteuse d'émotion dramatique chez les acteurs.

Cependant, au fil des siècles, la culture didascalique a investi le texte théâtral, notamment le texte contemporain, donnant lieu à des pratiques diversifiées d'un auteur dramatique à un autre. En effet, la didascalie renvoie aujourd'hui à une sorte de fil d'Ariane qui traverse le texte du début à la fin avec pour mission de guider le lecteur-spectateur dans ses efforts de saisie objective de la totalité du texte.

C'est d'ailleurs ce que reconnaît Franck Evrard : « *les didascalies, autrement dit toutes les indications données par l'auteur en dehors du texte à dire, comprennent non seulement la liste et la qualification des personnages et le découpage de la pièce, mais aussi des indications de décor, de lumière, de jeu, d'une extrême précision.* »²

Cette permanence de la didascalie constitue l'une des particularités du théâtre de l'absurde. Animé essentiellement par Samuel Becket, Arthur Adamov, Jean Genet et Eugène Ionesco, l'originalité de ce théâtre consiste dans l'écriture qui tourne résolument le dos à la tradition à travers la forme d'un dialogue qui manifeste l'insignifiance de la vie dérisoire de l'homme, mais aussi et surtout à travers une abondance didascalique dont la prise en compte rend opératoire une connivence entre l'auteur dramatique et le lecteur-spectateur. Cette option constitue d'ailleurs l'un des traits caractéristiques de *Rhinocéros*³. L'auteur y sème à foison les didascalies, tant et si bien qu'elles deviennent pertinentes dans la lecture de cette œuvre. Ionesco dépasse l'accoutumance qui considère les didascalies comme de simples indications scéniques. Il en fait une constante nécessairement pertinente parce que révélatrice de sens.

Dans cette réflexion, nous nous proposons d'identifier les supports didascaliques, d'analyser les mécanismes qui régissent leur fonctionnement pour aboutir à leur pertinence dans la perspective de la saisie du sens profond de la pièce.

I. IDENTIFICATION DES SUPPORTS DIDASCALIQUES

1.1 Les Didascalies initiales

Dès l'abord de *Rhinocéros*, l'attention du lecteur-spectateur se laisse capturer par cette catégorie de didascalies qui se composent du titre, de la liste des personnages, du lieu et du temps de l'action. Chacune de ces indications constitue un élément de référence et de spécification de la pièce.

Le titre, *Rhinocéros*, met en filigrane, le

¹ David Martine, *Le théâtre*, Paris, Belin, 1995, p. 125.

² Franck Evrard, *Le théâtre Français du xx^e s.*, Paris, Ellipse / édition Marketing, 1995, p. 79.

³ Eugène Ionesco, *Rhinocéros*, Paris, Gallimard, 1959.

règne animal dans lequel Ionesco situe l'intrigue. Evidemment, pour le lecteur-spectateur, ce titre est assez évocateur, parce qu'il fait apparaître forcément une pléthore d'interrogations quant aux motivations qui justifient le choix de l'auteur : Pourquoi une fixation sur ce pachyderme et non un autre ? S'agit-il du référent zoologique connu ou d'un autre référent ? Dans quelle mesure l'auteur métaphorise-t-il le terme ? Si tel est le cas, à quel nouveau signifié l'auteur rattache-t-il le signifiant "rhinocéros" ? A l'entame de la lecture de l'œuvre l'imagination du lecteur-spectateur est saturée par toutes ces interrogations. A peine amorce-t-il ces supputations qu'il fait connaissance avec un bref descriptif structurant l'œuvre : *Pièce en trois actes et quatre tableaux*.

Ici, Ionesco prend le soin de prévenir son lecteur sur le genre pratiqué. Cette forme de mise en conditionnement est la première manifestation de l'annonce d'une communication tacite entre l'auteur et le lecteur-spectateur invité à se laisser guider par ce que l'on pourrait qualifier de présence-absence de l'auteur.

En ce qui concerne les personnages, Ionesco les fait figurer sur une liste à partir de l'ordre d'entrée en scène. On en dénombre dix huit avec en face de leur nom le tableau d'investigation.

A l'analyse de cette didascalie, il résulte que certains personnages s'identifient par leur nom (Jean, Bérenger, Daisy, Monsieur Papillon...), quand d'autres sont désignés par la fonction exercée (La Ménagère, L'épicière, La serveuse, L'épicier, Le logicien...). De la comparaison faite entre les personnages, deux se font remarquer par une omniprésence : Bérenger (1^{er}, 2^e, 3^e, 4^e tableau) et Daisy (1^{er}, 2^e, 4^e).

A partir de la présence de ces personnages, le lecteur-spectateur peut dans une certaine mesure, jauger leur fonction dans l'ensemble de la pièce tout en entrevoyant les intentions de Ionesco s'agissant de leur rôle. C'est ce que confirme Pierre Larthomas

« *quelle que soit leur importance, les didascalies fournissent des indications précises sur les intentions de l'auteur et l'esprit de l'œuvre.* »¹

Bérenger et Daisy dominent les autres personnages, ce qui, par anticipation, leur donne d'apparte-

nir à la catégorie des personnages principaux.

Le dernier sous-ensemble des didascalies initiales intègre l'espace et le temps. A ce niveau, l'auteur se montre très prolixe à travers une description d'une précision presque chirurgicale du décor :

Une place dans une petite ville de province.

Au fond, une maison composée d'un rez-de-chaussée et d'un étage... Ciel bleu, lumière crue, murs très blancs. C'est un dimanche, pas loin de midi, en été. (*Rhinocéros* p 13)

Ce support didascalique fait apparaître un espace, *une petite ville de province*, auquel se rattache une diversité de lieux (une maison, une épicerie, une petite rue, la devanture d'un café), mais aussi un temps caniculaire : l'été.

Tel que décrit, le décor donne l'impression d'un immobilisme dans une atmosphère étouffante. Le lecteur-spectateur éprouve la sensation d'un certain encombrement pour les personnages. D'ailleurs, cette longue didascalie (*Rhinocéros* p13) suscite une pluralité d'hypothèses dont la vérification ne peut être rendue possible qu'au travers d'un décryptage des didascalies intégrées.

1.2 Les didascalies intégrées

Contrairement aux didascalies initiales, les didascalies intégrées font corps avec le texte dramatique. Elles ont pour fonction de distribuer la parole aux personnages en les nommant, mais aussi de décrire les circonstances des interventions. Dans *Rhinocéros*, Ionesco ne rompt pas avec cette pratique qui permet au lecteur-spectateur de mieux s'imprégner de ce que Anne Ubersfeld nomme "contexte de la communication", car ces didascalies ont pour vocation de déterminer

« une pragmatique, c'est-à-dire, les conditions concrètes de l'usage de la parole... »²

Dans son œuvre, Ionesco accorde plus d'importance à cette forme didascalique. En effet celle-ci fonctionne comme une instance narrative qui fait vivre les péripéties d'une intrigue dont le sujet gravite autour de la métamorphose des habitants d'une ville.

A l'intérieur des trois actes et des tableaux qui régissent la dynamique de la pièce, l'auteur se sert d'indications qui font du lecteur un témoin privilégié

parce qu'informé des menus détails.

Ces nombreuses didascalies, qu'il incorpore au texte, préviennent de l'imminence d'un discours, commentent l'action, la racontent et la décrivent pour en renforcer la vraisemblance. Elles donnent l'impression de l'existence d'une instance invisible dotée de pouvoirs extraordinaires, une instance qui organise le déroulement de la pièce. Marie Claude Hubert ne dit pas le contraire lorsqu'elle affirme :

« le discours didascalique est la présence d'une instance supérieure dans le texte celle de l'auteur, qui règle paroles et mouvements. »⁽⁶⁾

Du premier au troisième acte de *Rhinocéros*, Ionesco situe la contenance des didascalies intégrées à trois niveaux. Le premier niveau est celui des didascalies introductives. Elles préviennent le lecteur-spectateur de la prise de parole par les personnages tout en l'informant du destinataire. Deux constantes syntaxiques sont observables. La première fait succéder au nom du locuteur une virgule à valeur interpellatoire et un participe présent verbal qui alerte le lecteur-spectateur de la prise de la parole. Les cas les plus récurrents sont les suivants :

BERENGER, venant de la gauche (p 14)

JEAN, l'interrompant (p 16)
DUDARD, l'interrompant (p 185)

Cette mise en apposition des personnages permet au lecteur-spectateur d'apprécier leur mouvement et leur promptitude au dialogue. Ces syntagmes donnent l'impression de faire du discours le seul moyen efficace d'échapper au fléau.

Quant à la seconde constante, elle est caractérisée par la désignation des noms du locuteur et de l'interlocuteur par l'intermédiaire de la préposition "à" comme ces exemples l'attestent :

BERENGER, à Jean (p 52)
JEAN, à Bérenger (p 52)
BOTARD, à Daisy (p 105)
BOTARD, à Dudard (p106)
BERENGER, à Daisy (p 204)

Ces premières formes de didascalies intégrées sont en réalité, des éléments d'annonce dialogique. De par leur contenu, elles s'opposent à celles qui dé-

crivent les circonstances, les mouvements et les gestes.

Le deuxième niveau dit circonstanciel, détourne l'attention du lecteur-spectateur sur le contexte dialogique ainsi que sur l'état d'âme qui anime les personnages au moment où ils prennent la parole. Dans *Rhinocéros*, cette forme circonstancielle fonctionne comme une instance narrative qui révèle tous les non-dits. Elle s'identifie par un contenu varié, allant du portrait des personnages aux conditions de leur discours.

Certaines se spécifient par leur longueur, tandis que d'autres le sont par leur laconisme comme l'illustrent ces exemples.

Par la droite, apparaît Jean ; en même temps, par la gauche, apparaît Bérenger. Jean est très soigneusement vêtu : costume, marron, cravate rouge, faux col amidonné, chapeau marron. Il est un peu rougeaud de figure. Il a des souliers jaunes, bien cirés ; Bérenger n'est pas rasé, il est tête nue, les cheveux mal peignés, les vêtements chiffonnés, tout exprime chez lui la négligence, il a l'air fatigué, somnolent ; de temps à autre il bâille. (Rhinocéros p 14)

BERENGER,

(il va se cacher, pour ne pas être vu par Daisy)(p 41)

Jean sort vers la droite, très vite, furieux.

Il se retourne toutefois avant de sortir pour de bon (p74)

MADAME BOEUF, sur sa chaise, la main sur le cœur. (p 113)

BERENGER, allant déposer le verre et la bouteille sur la table. (p 181)

Les didascalies intégrées et circonstancielle décrivent l'atmosphère dans laquelle les personnages se meuvent dans l'œuvre. Ionesco en use de manière pléthorique comme pour renforcer l'impression de réalité chez un lecteur-spectateur devenu presque témoin oculaire des faits. L'auteur dramatique crée donc une saturation didascalique qui dépeint toutes les circonstances dans lesquelles l'action entraîne l'attention du lecteur-spectateur charmé parce qu'ayant la sensation de prendre une part active dans le déroulement des faits.

Les didascalies intégrées et circonstancielle inondent tous les trois actes de *Rhinocéros* en concurrence avec les didascalies intégrées à la trame.

En plus des circonstances particulières de la fable qu'il décrit, ce troisième niveau focalise l'attention du lecteur-spectateur sur les différentes étapes qui préfigurent de la transformation des habitants en rhinocéros. De l'apparition du premier rhinocéros (A I, p 22) au déterminisme humaniste de Bérenger (A III, p 246), les didascalies, intégrées à l'intrigue, permettent au lecteur-spectateur de suivre toutes les péripéties d'un fléau qui s'amplifie au fil du temps. Avec précision, l'auteur donne tous les détails liés à la métamorphose progressive des habitants de la petite ville de province.

Ainsi, du premier acte au dernier, ce troisième niveau didascalique rattaché à l'intrigue, s'offre-t-il comme la suite détaillée des rebondissements dans lesquels les personnages sont fatalement impliqués. Sur la pléthore d'exemples qui meuble la pièce, nous avons retenu ceux qui décrivent la métamorphose de Jean (A II, T II) :

JEAN, allant et venant dans la pièce, entrant dans salle de bains et sortant. (p 1 58)

JEAN, soufflant bruyamment. (p 160)

JEAN, Br..... Il barrit presque. (p 160)

JEAN, de la salle de bains, d'une voix très rauque difficilement compréhensible (p 161)

JEAN, ... Il fonce vers Bérenger tête baissée. Celui-ci s'écarte (p 163)

JEAN, dans la salle de bains Je te piétinerai, je te piétinerai.

Grand bruit dans la salle de bains, barrissements bruit d'objets, et d'une glace qui tombe et se brise...

¹ Pierre Larthomas, *Technique du théâtre*, Paris, PUF, 1997, p18.

² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p17.

BERENGER, poussant la porte.

Il est rhinocéros, il est rhinocéros.
(A II T II, p 164)

Par l'activation de ce principe plein de suspense, Ionesco donne à son lecteur-spectateur de vivre toute l'intensité dramatique qui caractérise les manifestations de la transformation de Jean. Ces indications, certes jouissent d'une certaine autonomie dans le rapport typographique avec le texte dit, mais elles ne peuvent être élucidées que dans le cadre d'une affinité. C'est de la logique combinatoire entre le discours de Jean et Bérenger et les indications que le lecteur-spectateur réalise la métamorphose du personnage.

On le voit, qu'elles soient introductives de discours, qu'elles annoncent les circonstances particulières d'un acte de parole ou d'un geste, les didascalies confèrent une dynamique littéraire au texte dramatique dans la mesure où elles créent une certaine mise en scène dans l'imaginaire du lecteur-spectateur. C'est d'ailleurs ce que confirme Sanda Golgentia :

« les didascalies littéraires se définissent pour leur imbrication serrée dans le texte dramatique, dont elles assurent, pour les lecteurs la mise en scène imaginaire, plutôt que par la modalité de leur écriture... Elles donnent des informations restreintes sur l'espace, le temps, les personnages et leurs actes intradiégétiques »¹

Le foisonnement didascalique auquel se livre Ionesco ne relève donc pas d'une fantaisie de sa part. Il constitue l'une des voies d'accès à une œuvre dont la signification est liée à un mode de fonctionnement didascalique qui fait apparaître un effet de travelling et une isotopie sémantique.

II. MODE DE FONCTIONNEMENT DES DIDASCALIES

2.1- L'effet de travelling

Emprunté aux techniques de cinéma, le travelling est un terme utilisé pour décrire le mouvement de la caméra à partir d'un support qui est généralement un chariot. Selon les besoins, l'on distingue le travelling avant (mouvement de la caméra vers l'avant), le travelling arrière (mouvement de la

camera vers l'arrière) et le travelling optique (variation de la distance focale de prise de l'image)

Le mode de fonctionnement didascalique dans *Rhinocéros* privilégie le travelling avant. En effet, de l'entame de la pièce à la fin, le lecteur-spectateur est soumis à une norme didascalique fondée sur la succession des événements. De la présentation des circonstances de la rencontre entre Jean et Bérenger à la métamorphose de Daisy, l'on a l'impression de voir défiler toutes les phases de la propagation de cette épidémie. Comme illustration au travelling avant, la relation de la mutation de Jean et de ses voisins d'immeuble (A II, T II, p164- 166). Ici les didascalies nous informent de toutes les manifestations d'un phénomène qui s'amplifie. Le schéma suivant illustre la mise en œuvre du procédé de travelling avant dans la pièce :

JEAN, il entre rapidement, enlève sa veste qu'il jette sur le lit, tandis que Bérenger se retourne discrètement. Jean, qui a la poitrine et le dos verts, rentre de nouveau dans la salle de bains. Rentrant et sortant (p 156)

JEAN entre dans la chambre ...sa voix est méconnaissable. (p 157)

BERENGER s'interrompt, car Jean fait une apparition effrayante. En effet, Jean est devenu tout à fait vert. La bosse de son front est presque une corne de rhinocéros (p 162).

Grand bruit dans la salle de bains, barrissements... (p 164)

BERENGER a réussi à fermer la porte. Son veston est troué par une corne. Au moment où Bérenger a réussi à fermer la porte, la corne du rhinocéros a traversé celle-ci (p 164)

Par le procédé du travelling avant, l'imagination du lecteur-spectateur vit au rythme de la rigueur de la trame. L'effet de travelling n'est d'ailleurs pas le seul mode de fonctionnement qui régit les didascalies dans *Rhinocéros*, Ionesco recourt aussi à une forme d'isotopie qui confère toute sa cohérence à la pièce.

2.2 L'effet d'isotopie sémantique

Quel que soit le genre pratiqué, l'isotopie est ce fil conducteur qui guide le lecteur ou le spectateur dans la quête de la cohérence d'un texte ou d'un spectacle. La mise en œuvre du sens de *Rhinocéros* est conditionnée par une récurrence didascalique. De la présentation du décor (A I, p 13) à la tirade de Bérenger (A III, p 243), l'auteur fait des indications scéniques des éléments qui conduisent la dynamique de la pièce. Successivement elles préviennent le lecteur-spectateur de l'apparition d'un premier rhinocéros (A I, p 22), suivie d'un second. (A I, p 60).

Dans le déroulement de la pièce, ces deux entrées de rhinocéros sont suivies de la métamorphose de Monsieur Bœuf (A II TI, p 119) et de Mme Bœuf (A II, TI, p 123), de Jean (A II, TII, p 164), de Dudard (A III, TII, p 217) et de Daisy (A II, TII, p 243). Cette cohérence didascalique qui présente au fil du texte les victimes de la métamorphose en facilite la lisibilité par le dévoilement du sens profond. C'est à ce niveau que s'inscrit l'isotopie sémantique, manifestation de la pertinence du choix de l'auteur dramatique.

Sur l'ensemble des trois actes de l'œuvre, l'auteur exploite de manière régulière des indices d'isotopies identifiables par leur forme narrative. Qu'ils soient brefs ou longs, ces éléments de narration instaurent une adhérence avec le texte dit par les personnages. Tantôt ils focalisent l'attention du lecteur-spectateur sur les conditions discursives, tantôt ils décrivent avec précision la métamorphose. L'isotopie sémantique découle donc de la redondance didascalique impliquée dans un schéma narratif à caractère directionnel. C'est dans ce registre que l'auteur situe l'apparition du premier rhinocéros.

- A ce moment, on entend le bruit très éloigné, mais se rapprochant très vite, d'un souffle de fauve et de sa course précipitée ainsi qu'un long barrissement. (p21)

- *Les bruits sont devenus très forts.*
- *(Les bruits sont devenus énormes.)*
- *(Les bruits du galop d'un animal puissant et lourd sont tout proches, très accélérés ; on entend son halètement.)*

(p22).

Dans cet exemple, la récurrence du mot "*bruit*" manifeste la cohésion didascalique parce qu'intégrée dans une amplification. L'on part d'un "*bruit très éloigné*" à des "*bruits énormes*."

III. PERTIENCE SEMANTIQUE DES DIDASCALIES

3.1 L'expression de la miniaturisation de l'espace

L'un des facteurs de la pertinence des didascalies dans *Rhinocéros* réside dans la description d'un espace qui se rétrécit au rythme de l'ampleur de la métamorphose. Sous l'influence didascalique, le lecteur-spectateur est d'abord introduit dans le décor de la ville avec tout ce que ce cadre offre comme infrastructures (A I, p 13). De cet ensemble composite, l'auteur choisit la terrasse d'un café pour l'entrée de Jean et Bérenger (A I, p 14), deux personnages dont le tempérament s'oppose à tous les niveaux. En partant de la description de la ville à la terrasse, l'auteur réduit l'espace dramatique dans lequel évoluent les personnages. Tour à tour ; les didascalies feront mention du café, de la terrasse, de l'épicerie signes visibles de l'éclatement d'un espace qui se réduit au rythme de l'invasion des rhinocéros.

L'acte II confirme l'idée d'une miniaturisation de l'espace. Ici, les didascalies mènent le lecteur-spectateur du bureau d'une administration à l'appartement de Jean. Le premier espace cité est occupé par plusieurs personnages (M. Papillon, Dudard, Botard, Daisy, Mme Bœuf, Bérenger). Quant au second, il a pour seuls occupants Jean et Bérenger témoin de la métamorphose. Le lecteur-spectateur éprouve une sensation d'étouffement dans un espace qui malgré sa psychose et son angoisse fascine les victimes.

L'ensemble des personnages de la pièce évolue d'un espace élargi à un lieu parce qu'impliqué dans un processus de miniaturisation. Ce phénomène est lié à la vitesse de la métamorphose. Plus l'espace des rhinocéros croît, plus celui des hommes décroît.

Tel que traité par l'auteur, l'espace dans *Rhinocé-*

¹ Monique-Martinez Thomas, *Jouer les didascalies*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999, p 20

ros est bien l'expression palpable de la dénonciation de toutes les hystéries qui ne sont que des formes surnoisées d'un abrutissement de l'espèce humaine. Plus ces phénomènes prennent de l'élan, plus les peuples, victimes, perdent toute leur liberté par une aliénation. D'ailleurs, le jugement que Ionesco porte sur son œuvre le confirme amplement. Il décrit *Rhinocéros* comme

« une pièce contre les hystéries collectives et les épidémies qui se cachent sous le couvert de la raison et des idées... »¹

A ce titre, *Rhinocéros* apparaît comme le symbole du malaise de Ionesco face à toutes ces pratiques qui concourent à la déshumanisation.

3.2 L'expression de la déshumanisation

Le fonctionnement didascalique dans *Rhinocéros* ne répond pas à une simple exigence dramatique. Il participe de la volonté de l'auteur à fustiger certaines dérives humaines. Il est l'expression de la dénonciation par l'auteur de toutes ces idéologies de masses qui finissent par faire de l'homme une ombre abrutie, réduite à l'esclavage, incapable de la moindre initiative. La métamorphose progressive des personnages leur enlève toute raison, c'est-à-dire, tout esprit de discernement, de bon sens, leur part d'humanisme. Contre leur volonté, ils sont embarqués dans une aventure de réification, c'est-à-dire, une chosification de leur être. En un mot, ils sont devenus des choses.

De l'apparition d'un premier rhinocéros à la transformation de presque tous les personnages de la pièce, Ionesco exploite les didascalies comme des instances narratives qui permettent au lecteur-spectateur de cerner l'étendue d'un phénomène qui remet en cause les principes qui régissent la société des hommes. Dans ce contexte, l'amitié, la morale, la solidarité et toutes les autres vertus sont foulées aux pieds. C'est cette déshumanisation que Jean reconnaît disant :

JEAN

L'humanisme est périmé ! (A

II, T II, p 161)

Toutes les didascalies qui succèdent à cette affirmation décrivent avec précision la mutation du personnage, ainsi que celle des autres personnages à

l'exception de Bérenger.

En réalité, Ionesco se sert des didascalies pour interpeller son lecteur-spectateur sur les manipulations idéologiques qui ont tendance à dénaturer l'Homme comme le reconnaît d'ailleurs Michel Liouré à travers ces propos :

« l'épidémie de métamorphose et l'envahissement des rhinocéros, sont la plus terrifiante expression de la déshumanisation des individus en proie à la contagion idéologique »²

L'omniprésence didascalique dans *Rhinocéros* a le mérite de révéler ce trait caractéristique de la condition humaine dont l'horrible expression fut l'hystérie qui s'emparait des foules sous le nazisme, à chaque apparition de l'homme sinistre qu'était Hitler. Les didascalies décrivent un fléau qui fascine les personnages, finit par s'emparer d'eux et crée une rupture avec la normalité.

Elles sont la révélation de la réification, forme achevée d'une certaine déshumanisation. Cette dernière est la manifestation palpable d'un théâtre absurde à travers lequel les animateurs

« réduisent le personnage à son squelette social, moral et psychologique ... l'arrachent à l'histoire de la collectivité à laquelle il appartient, lui suppriment toutes possibilités de commerce avec autrui qui ne soit radotage, échange de clichés ou interrogation impuissante. »³

CONCLUSION

Il ressort de cette étude que les didascalies constituent l'une des voies d'accès à la pièce d'Eugène Ionesco. En effet, l'auteur dramatique fait de la récurrence didascalique un faisceau pertinent qui permet au lecteur-spectateur d'envisager le sens profond du texte en toute sérénité. Tantôt, il en fait un support qui décrit les circonstances dialogiques, tantôt il s'en sert pour relater la terrifiante métamorphose.

Qu'elle s'inscrive au premier ou au second niveau, la présence massive des didascalies dans *Rhinocéros* ne relève donc pas d'une fantaisie de l'auteur. Par la méthode progressive à laquelle elles sont intégrées au texte, elles en facilitent la lisibilité.

De la simple apparition d'un rhinocéros sur la ter-

rasse d'un café à la réification de toute une population, Ionesco aura su se servir des didascalies pour révéler au lecteur-spectateur que les situations les plus anodines en apparence finissent par prendre des proportions tragiques chaque fois que l'homme y a succombé. Pour avoir contribué à établir cette vérité, les didascalies sont devenues indispensables à l'avènement du sens de *Rhinocéros*.

9. Monique Thomas, MARTINEZ. *Jouer les didascalies*, Toulouse, Presses

Universitaires

du Mirail, 1999, 134 p.

10. Anne, UBERSFELD. *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, 340 p.

BIBLIOGRAPHIE

• Œuvre étudiée

1. Eugène, Ionesco. *Rhinocéros*, Paris, Gillimard, 1959, 246p.

• Autres ouvrages

2. Rober, ABIRACHED. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, 515 p.

3. Martine, DAVID. *Le théâtre*, Paris, Belin, 1995, 368 p.

4. Franck, EVRARD. *Le théâtre Français du xx^e s*, Paris,

Ellipse/édition

Marketing, 1995, 118 p.

5. Eugène, IONESCO. *Notes et Contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, 385 p.

6. Pierre, LARTHOMAS. *Technique du théâtre*, Paris, PUF, 1997, 128 p.

7. Michel, LIOURE. *Lire le théâtre moderne de Claudel à Ionesco*, Paris, Nathan / VUEF, 2002, 192 p.

8. Hubert, MARIE-Claude. *Le théâtre*, Paris, Armand Colin, 1998, 192 p.

¹ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, p 274.

² Michel Liouré, *Lire le théâtre moderne, de Claudel à Ionesco*, Paris, Nathan / VUEF, 2002, p 99.

³ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p 394.