

FOR MILLS MEMORIAL LIBRARY

UNE ANALYSE STRUCTURALE
DE TROIS PIÈCES
D'EUGENE IONESCO

UNE ANALYSE STRUCTURALE
DE TROIS PIÈCES
D'EUGÈNE IONESCO

par

A. T. LEOUSIS, B. A.

Thèse

Présentée à la Faculté des Etudes Supérieures

En Vue d'Obtenir le Grade de

Maîtrise des Arts

Université McMaster

Septembre, 1974

MASTER OF ARTS (1974)
(Romance Languages)

McMASTER UNIVERSITY
Hamilton, Ontario

TITLE: Une Analyse Structurale de Trois Pièces
d'Eugène Ionesco.

AUTHOR: A. T. Leousis, B. A. (University of Toronto).

SUPERVISOR: Dr. B. S. Pocknell.

NUMBER OF PAGES: V, 111

SCOPE AND CONTENTS: The purpose of this paper will be to make a careful analysis of the various structural techniques which Eugène Ionesco uses in the three long plays: Amédée ou Comment S'en Débarrasser?, Rhinocéros, and Jeux de Massacre. Great attention will be paid by the author to the creation of scenic atmosphere and to the originality of Ionesco's use of the elements of suspense and tempo. The author will also discuss in depth the importance of certain aspects of the stage decorations and the rôles of the most unusual jeux de scène of the three plays. In the Conclusion, there will be a final discussion of the basic similarities and differences between these plays.

REMERCIEMENTS

Nous voulons bien remercier notre directeur de thèse, Dr. B. S. Pocknell, et Dr. A. W. Patrick des conseils et de l'aide considérables qu'ils nous ont donnés.

TABLE DES MATIÈRES

	Page
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I -- <u>AMEDEE OU COMMENT S'EN DEBARRASSER?</u>	4
CHAPITRE II -- <u>RHINOCEROS</u>	40
CHAPITRE III -- <u>JEUX DE MASSACRE</u>	71
CONCLUSION	100
BIBLIOGRAPHIE	103

"Le théâtre est autant visuel qu'auditif. Il n'est pas une suite d'images, comme le cinéma, mais une construction, une architecture mouvante d'images scéniques (Notes et Contre-Notes, p. 63)."

"Il est donc non seulement permis, mais recommandé, de faire jouer les accessoires, faire vivre les objets, animer les décors, concrétiser les symboles (Notes et Contre-Notes, p. 63)."

INTRODUCTION

Les dramaturges et les metteurs en scène du vingtième siècle, tels qu'Antoine, Copeau, Artaud, Jovet, et Barrault, différents de ceux des époques classiques et romantiques en France, sont plus conscients du rôle important de la mise en scène dans la structure d'une pièce de théâtre et de ses divers effets sur le spectateur. Il est vrai que dans Ruy Blas et Fantasio, par exemple, le spectateur voit un emploi original de couleur et d'action scénique, qui dépasse de loin le caractère statique de la mise en scène d'un grand nombre des drames du dix-septième siècle. Pourtant, à cause de leur manque de compétence technique et mécanique dans le domaine de l'éclairage et des décors de la scène, les Romantiques étaient très limités dans les mises en scène de leurs pièces.

Dans cette thèse, nous allons étudier l'originalité structurale de trois pièces de l'auteur contemporain, Eugène Ionesco. L'emploi du terme, "structure", dans cette discussion comprend non seulement la division de chacune de ces pièces en scènes ou en tableaux, mais aussi, l'emploi de la lumière, des ténèbres, du silence, des objets scéniques, et d'autres éléments de la mise en scène. Nous examinerons de près les rôles symboliques et scéniques des décors de ces

pièces d'Ionesco et les effets qu'ils exercent sur le spectateur dans la salle du théâtre. Le lecteur peut bien se demander pourquoi nous employons ici un sens si large du terme, "structure". S'il examinait, par exemple, les instructions de scène des pièces, L'Armoire à Glace Un Beau Soir, Fastes d'Enfer, La Parodie, Les Nègres, et Becket, il y verrait de bons exemples de l'importance accordée à la mise en scène par les dramaturges les plus estimés du théâtre moderne. Il n'y a pas vraiment dans ces pièces une intrigue bien développée et très claire comme chez Corneille et chez Racine; mais, il s'agit d'une complexité scénique si grande qu'elle permet quelquefois la mystification du spectateur et, même, une union atmosphérique de la scène et de la salle. En examinant dans cette thèse les pièces: Amédée ou Comment S'en Débarrasser?, Rhinocéros, et Jeux de Massacre, nous allons parler de l'originalité technique de la mise en scène que propose l'auteur et de la manière dont il se sert de divers éléments scéniques pour présenter ses propres idées au spectateur. Il est vrai qu'il y a d'autres pièces originales dans le théâtre d'Ionesco; cependant, ces trois longues pièces sont d'excellents exemples de tous les aspects essentiels du style dramatique de cet auteur, surtout en ce qui concerne le tempo de l'action scénique et la prolifération des objets sur le plateau.

Nous allons essayer de rendre plus évidentes au lecteur les techniques les plus importantes d'Ionesco, en discutant en détail trois de ses pièces et en suivant rigoureusement l'ordre scénique de chaque pièce.

Le lecteur verra dans les chapitres de cette thèse des allusions fréquentes aux thèmes principaux des trois pièces discutées. Ces thèmes sont à la fois les sources, et les éléments dominants, des structures de ces pièces. Le thème principal d'Amédée ou Comment S'en Débarrasser? est le conflit, sur les plans symboliques et physiques, entre les éléments de "lourdeur" et d'"évanescence". Dans Rhinocéros, c'est le thème de la "massification" qui domine; et dans Jeux de Massacre, le spectateur est toujours conscient des thèmes de la mort et de la peste. Ces thèmes se manifestent dans les pièces au moyen des actions sur le plateau et au moyen des répliques des personnages.

Le lecteur remarquera dans la discussion qui suit l'usage fréquent des deux termes, "suspense" et "tempo". Leur orthographe et leur sens anglais sont précis en français¹, et conviennent parfaitement à l'étude que nous entreprenons ici. Nous nous excusons d'avance auprès de notre lecteur du nombre de fois que nous avons eu recours à certains termes; cette répétition est regrettable, mais inévitable, vu le caractère assez technique d'une partie de notre travail.

¹D'après le dictionnaire, Le Petit Robert.

CHAPITRE I

AMEDEE OU COMMENT S'EN DEBARRASSER?:

LOURDEUR ET EVANESCENCE

Dans les premières indications scéniques du texte de la pièce, Amédée ou Comment S'en Débarrasser?, l'auteur donne au lecteur une courte description du décor de l'acte premier. Tout ce décor est très simple et ne suggère rien au lecteur des événements extraordinaires de la fin de cet acte et du reste de la pièce. On ne voit ni des champignons sur le plateau, ni les pieds du cadavre qui est dans les coulisses à gauche. La grande fenêtre du fond, dont les volets sont tirés et laissent entrer sur la scène un peu de lumière, le standard de téléphone, et la pendule "bien visible, dont on verra tourner les aiguilles", n'arrivent pas encore à jouer leurs rôles respectifs dans la création de l'atmosphère étrange de cette "comédie". Au lever du rideau de la scène, le spectateur voit ce tableau d'une modeste salle à manger-salon-bureau et un seul personnage, Amédée Buccinioni, vêtu en petit bourgeois d'âge moyen, qui se promène sur le plateau, "contournant les meubles, tête basse, mains croisées derrière le dos, nerveux, songeur". De temps en temps, il va vers la petite table à gauche, "ouvre un cahier, prend un crayon", et écrit "un seul mot qu'il supprime tout de suite". Les mouvements

presque mécaniques de ce personnage d'une partie du plateau à une autre et ses vaines tentatives d'ajouter des phrases au cahier sur la table, aussi bien que les regards qu'il jette souvent vers la porte de gauche, qui est entrouverte, suggèrent au spectateur sa grande inquiétude. Le fait que les actions et les gestes d'Amédée deviennent de plus en plus nerveux aide à créer un peu de tension scénique tout au commencement de l'acte premier. Après s'être promené dans la salle pendant quelques minutes, il s'arrête soudain et se penche pour arracher quelque chose sur le plancher près de la table à gauche. Il affirme à haute voix que c'est un champignon vénéneux; puis, après l'avoir mis sur la table, il se tait et continue sa promenade autour du plateau. Ce qui est important dans cette première partie de l'acte un, c'est l'emploi du silence. Le spectateur n'entend que deux répliques d'Amédée, dans lesquelles il parle du champignon qu'il a trouvé sur le plancher¹ et s'irrite un peu au sujet de quelque objet que sa femme ne cesse pas de regarder: "Ah, cette Madeleine, cette Madeleine, quand elle va dans la chambre, elle n'en sort plus! Elle l'a assez vu, pourtant, elle l'a assez vu. Nous l'avons assez vu, celui-là! Ah, la, la, la!"²; et la courte conversation

¹Ibid., p. 239.

²Ibid., p. 240.

ridicule entre la concierge de l'appartement où vit Amédée et un voisin, ce qui vient du palier derrière la porte de droite³. Le lourd silence du reste de cette scène, les regards angoissés d'Amédée vers la porte de gauche, et le thème de l'attente augmentent beaucoup l'élément de suspense scénique et attirent l'attention du spectateur. On se demande pourquoi ce personnage est si agité, quel est l'objet mystérieux auquel il fait allusion, et quelle est la signification des jeux de scène avec le cahier et avec le champignon. À la fin de la conversation qui vient de la droite, Amédée se lève soudain du fauteuil où il s'est déjà enfoncé tout fatigué, va ouvrir davantage la porte de gauche, et appelle le nom de sa femme. Cette dernière action d'Amédée suggère au spectateur sa grande angoisse intérieure et son manque de patience, et marque un petit point culminant dans le développement des deux éléments de tension et de suspense dans l'acte un.

Avec l'entrée immédiate du personnage de Madeleine, toute l'atmosphère scénique change d'une façon abrupte. L'entrée de Madeleine termine les moments de silence de la scène précédente et marque le commencement d'une longue conversation difficile et pleine de petites disputes entre

³Ibid., p. 240.

les deux époux. Le suspense scénique continue à se renforcer à cause des allusions verbales que font les deux personnages à la porte de gauche, et à cause des regards qu'ils jettent souvent vers elle. Le nombre des compléments d'objet et des pronoms personnels et possessifs, qu'emploient les époux en parlant de l'objet qui est dans la chambre à gauche de la scène, augmente beaucoup et inspire chez le spectateur un plus grand désir de savoir ce qui est derrière la porte de gauche. Le spectateur apprend dans cette conversation que l'objet n'est pas inanimé, mais qu'il est vivant et, même, grandissant: Amédée: "On dirait qu'il a encore grandi, un peu"; Madeleine (sèchement): "Pas depuis hier...ou, du moins, pas de façon sensible!"; Amédée: "C'est peut-être fini, tu sais. Il va peut-être s'arrêter là"⁴. Cette nouvelle ne fait que rendre plus intéressant et plus mystérieux l'objet caché dans les coulisses. Cependant, ce qui est plus important dans cette deuxième partie de l'acte un, c'est le fait que l'auteur suggère au spectateur pour la première fois le thème de la lourdeur, ce qui va dominer toute la structure scénique des deux premiers actes de la pièce. En répondant à l'ordre de sa femme de fermer la porte de gauche afin d'éviter les courants d'air, Amédée affirme: "Toutes les autres portes et fenêtres sont fermées;

⁴Ibid., p. 242.

comment veux-tu qu'il y ait des courants d'air?"⁵. Cette réplique attire l'attention du spectateur vers le décor de la scène, lui fait remarquer les volets tirés de la fenêtre du fond, et lui suggère l'atmosphère étouffante de l'appartement des époux. Un peu plus tard, en parlant de la pièce qu'il écrit depuis quinze ans, Amédée affirme ouvertement que cette atmosphère lourde a un grand effet sur sa faculté de raisonnement et sur sa santé physique; il ne peut écrire rien d'original et gaspille toute sa journée en somnolant: "Je n'ai pas d'inspiration. Avec ce qui pèse sur la conscience...la vie que nous menons...l'atmosphère n'est guère favorable"⁶; "Je me sens fatigué, fatigué. Je suis rompu, lourd, je digère mal, j'ai l'estomac ballonné, j'ai sommeil tout le temps"⁷; et, "Je n'en peux plus. C'est peut-être le foie. Je sens que j'ai vieilli. Je ne suis plus tout à fait jeune, c'est vrai"⁸. Madeleine dit qu'elle, aussi, est rompue de fatigue; mais, elle continue tout de même à épousseter les meubles et à balayer le plancher de la scène. Malgré le fait que l'auteur ne donne encore au spectateur aucune explication précise de la source de l'atmosphère pesante de la scène, il lui suggère d'une

⁵ Ibid., p. 241.

⁶ Ibid., p. 242.

⁷ Ibid., p. 242.

⁸ Ibid., p. 242.

façon subtile qu'un lien existe entre les sentiments d'Amédée et de Madeleine et l'objet qui pousse dans les coulisses. Amédée montre la porte de gauche et prononce cette phrase incomplète: "Je n'ai plus écrit que deux répliques depuis qu'il..."⁹. Il est évident qu'il veut impliquer de quelque façon l'objet mystérieux dans son propre malheur. Accablé par un sentiment de désespoir très grand, et insistant sur le fait qu'il doit se mettre au travail, il s'effondre à sa petite table et, "le regard perdu, hagard", il commence à somnoler. Pendant les deux petites scènes muettes qui suivent¹⁰, Madeleine termine le balayage du plateau et, puis, entre dans la chambre à coucher afin d'y mettre ses vêtements de ménage. Amédée se réveille au moment où sa femme ouvre la porte de gauche; il se lève de sa chaise et s'approche de la porte entrouverte. Ce jeu de scène attire encore une fois l'attention du spectateur vers la porte et, de cette façon, renforce l'élément de suspense scénique; le spectateur veut bien savoir la source de l'angoisse et de la peur des deux personnages.

Dans le reste de cette partie de l'acte un¹¹, l'auteur donne au spectateur trois détails importants dans le développement de l'intrigue de la pièce: d'abord, le fait que des

⁹Ibid., p. 243.

¹⁰Ibid., p. 243-244.

¹¹Ibid., p. 244-246.

champignons poussent dans la chambre à gauche et que leur nombre monte chaque jour; la suggestion de la part de Madeleine que l'objet mystérieux fait pousser les champignons de sa chambre et, maintenant, ceux de la salle à manger; et le fait qu'Amédée et Madeleine ne quittent plus leur appartement depuis quinze ans. Il est vrai que ces détails aident à renforcer l'atmosphère étrange et surréelle de la scène et à augmenter le caractère mystérieux de l'objet dans les coulisses. Pourtant, le spectateur n'est pas encore conscient des rôles scéniques et symboliques que vont jouer les différentes parties du décor dans le reste de la pièce. Alors, on voit que, du point de vue structural, la deuxième partie de l'acte un ne joue que deux rôles importants: elle donne au spectateur quelques détails nécessaires à la compréhension de l'intrigue de la pièce, et renforce les deux éléments de tension et de suspense scéniques en créant une atmosphère lourde et mystérieuse.

En examinant soigneusement la structure du reste du premier acte de la pièce, on remarque que l'on peut le diviser en quatre parties différentes. Dans la troisième partie de l'acte un, qui commence avec la réplique de Madeleine, "Neuf heures! C'est l'heure. Il faut que j'aille au travail, par-dessus le marché, je vais être en retard!"¹², et se termine au moment où la pendule du

¹²Ibid., p. 246.

fond indique midi¹³, l'auteur augmente la tension et la lourdeur de l'atmosphère scénique. Pendant que Madeleine travaille au standard de téléphone qui est sur la table à droite, entre la baie et la porte, et pendant qu'Amédée essaie d'écrire sa pièce et, plus tard, de faire son marché, on entend une longue série d'appels téléphoniques. Ces courts appels fréquents sonnent sans cesse, même au moment où Madeleine et Amédée quittent la scène et entrent dans la chambre à gauche pour regarder l'objet grandissant¹⁴, et, de cette façon, renforcent la tension de la scène. En effet, cette série de sonneries est la source d'un décalage visible entre le rythme de l'action de la droite du plateau et le rythme de l'action de la gauche: les gestes du personnage de Madeleine deviennent presque frénétiques à cause des réponses nombreuses qu'elle donne aux appels de plus en plus fréquents du standard; tandis que les gestes lourds et peu fréquents du personnage d'Amédée, ses répétitions lentes des deux répliques de sa pièce, et son air somnolent contrastent nettement avec ce qui se passe au standard. Malgré les différentes interruptions qui se produisent dans le déroulement de l'action de cette partie de l'acte un, le décalage rythmique entre les mouvements physiques de chacun des

¹³ Ibid., p. 254.

¹⁴ Ibid., p. 248-249.

deux côtés du plateau reste encore intact.

Un autre aspect important de la structure de cette partie de l'acte premier, c'est l'emploi de la pendule qui se trouve sur le mur du fond. Comme l'indique l'auteur dans les premières instructions scéniques de la pièce¹⁵, le spectateur voit tourner les aiguilles de la pendule pendant toute l'action qui se passe dans la salle à manger des deux époux. Le rôle que joue cette pendule, c'est de faire passer le temps de l'action scénique. Cet emploi de la pendule est une des sources principales du caractère surréel de l'atmosphère du premier acte de la pièce. On remarque que le temps surréel de la scène passe beaucoup plus vite que le temps réel de la salle du théâtre, et que cet élément de temps prépare le spectateur aux événements étranges du reste de la pièce. En effet, on voit que même le passage du temps scénique change de vitesse plusieurs fois pendant les deux premiers actes de la pièce. La première moitié de l'acte un¹⁶, par exemple, se passe pendant plus de trois heures, tandis que la deuxième moitié de l'acte¹⁷ se déroule pendant une heure. L'écoulement rapide du temps scénique, ce qu'indique le mouvement des aiguilles de la pendule, aide non seulement à créer l'atmosphère surréelle de la scène, mais

¹⁵ Ibid., p. 238.

¹⁶ Ibid., p. 239-254.

¹⁷ Ibid., p. 254-267.

aussi, à empêcher le spectateur de s'identifier avec la situation des deux personnages sur le plateau. Alors, on voit que la pendule joue un rôle très important dans l'acte un, malgré le fait qu'elle n'est pas encore si étroitement liée à l'action scénique qu'elle l'est dans l'acte deux au moment où le mouvement de ses aiguilles et le mouvement des pieds du cadavre sont complètement synchronisés.

Comme dans les deux parties précédentes de cet acte, l'élément de suspense joue ici un rôle scénique important. L'entrée des deux personnages dans la coulisse à gauche et la courte scène muette qui suit¹⁸ renforcent le désir du spectateur de savoir ce qui est dans la chambre à coucher de l'appartement. Après leur rentrée sur la scène, les époux prononcent ces deux répliques très importantes: Amédée: "Il a encore grandi. Il n'aura plus de place sur le divan. Ses pieds dépassent déjà. Je crois qu'il était plutôt petit il y a quinze ans. Et si jeune. Maintenant, il a une grande barbe blanche. Il est impressionnant avec sa barbe blanche. Vingt ans et quinze, ça ne lui en fait tout de même que trente-cinq...Il n'est pas vieux, en somme..."; et Madeleine: "Les morts vieillissent beaucoup plus vite que les vivants...C'est connu..."¹⁹. C'est la première

¹⁸ Ibid., p. 248-249.

¹⁹ Ibid., p. 249-250.

fois dans l'acte un que l'auteur informe ouvertement le spectateur du fait que l'objet mystérieux qui est derrière la porte de gauche est le cadavre d'un homme mort depuis quinze ans. Ce qui est très bizarre, c'est que le corps de cet homme continue à vieillir et à grandir malgré le fait qu'il est mort. L'observation que fait Madeleine sur le vieillissement des morts n'a pas de sens et ne fait que rendre plus mystérieux et plus ambigu le rôle scénique et symbolique de l'objet dans la chambre. Il est vrai qu'en se rappelant le fait que les deux personnages n'ont jamais quitté leur appartement depuis quinze ans, le spectateur peut arriver à distinguer un lien net entre la mort de l'homme et l'atmosphère lourde de la scène; cependant, le spectateur ne sait rien encore de la manière de laquelle l'homme est mort et de la raison pour la présence de son cadavre dans la coulisse à gauche. Dans les répliques qui suivent celles que l'on vient de citer, on apprend quelques détails sur la croissance rapide du cadavre. Ce qui est important ici, c'est le fait que les yeux verts du cadavre éclairent comme des phares: "Ses yeux n'ont pas vieilli. Ils sont toujours aussi beaux. De grands yeux verts. On dirait des phares"²⁰. La lumière des yeux du mort va éclairer toute la scène plus tard dans l'acte deux. On remarque que l'élément de suspense continue à se renforcer dans le reste

²⁰ Ibid., p. 250.

de cette partie de l'acte un à cause des "légers craquements en provenance de la pièce de gauche" et, surtout, à cause de la révélation de la part de Madeleine que le cadavre grandissant va bientôt occuper tout l'appartement et, alors, tout le plateau: "Tu le prends pour un arbre! Il ne se gêne pas! Il va occuper toute la place, mon Dieu! toute la place!"²¹. Cette réplique suggère au spectateur ce qui va arriver à la fin de cet acte et dans l'acte deux.

Le dernier aspect de la structure de cette partie de l'acte un, dont on va parler ici, c'est le jeu de scène avec le panier qu'emploie Amédée pour faire son marché²². Ce jeu de scène augmente un peu l'étendue physique de l'action sur le plateau; mais, ce qui est plus important, c'est qu'il rappelle au spectateur le fait que les deux époux ne quittent jamais leur appartement, même pour acheter des provisions. La lumière qui entre sur la scène au moment où Amédée entrouvre les volets de la fenêtre du fond ne fait que rendre plus évidente au spectateur l'atmosphère lourde et étouffante de la salle à manger de l'appartement. Cette lumière, qui représente le monde extérieur de la ville où vivent les deux époux, disparaît

²¹Ibid., p. 251.

²²Ibid., p. 253-254.

un peu plus tard avec la fermeture des volets de la fenêtre. C'est aussi à ce moment, à l'heure de midi, où se termine la troisième partie de l'acte un. Le fait que la fin de cette partie vient à midi suggère encore au spectateur le rôle de l'élément de temps dans la structure scénique de la pièce.

Au commencement de la quatrième partie de cet acte, Amédée et Madeleine se mettent à manger leur déjeuner. Dès ce moment, la tension de l'atmosphère scénique monte de plus en plus à cause des regards que jettent souvent les deux personnages vers la porte de gauche et à cause de la série de moments de silence qui domine toute cette scène. Comme dans la première moitié de cet acte, l'élément de suspense joue ici un rôle important. Les deux époux ne cessent pas de parler du cadavre mystérieux. Madeleine suggère au spectateur que le mort ne leur a pas encore pardonné d'avoir commis quelque crime et qu'il grandit toujours en espérant se venger d'eux: "S'il nous avait pardonné, il ne grandirait plus. Puisqu'il grandit toujours...c'est qu'il a encore des revendications. Il n'a pas fini de nous en vouloir"²³; et elle lui suggère, aussi, que les champignons de la chambre à coucher sont des produits de la tentative du mort de se venger:

²³Ibid., p. 254.

"Il fait pousser des champignons. Si ce n'est pas de la méchanceté!"²⁴. Le suspense continue toujours à augmenter jusqu'au moment où on entend soudain des pas sur l'escalier derrière la porte de droite et une toux. Le son de cette toux marque un autre point culminant dans l'action scénique et le commencement de la cinquième partie de l'acte un. Les instructions que donne l'auteur avant l'arrivée du facteur suggèrent au lecteur les sentiments d'angoisse et de peur qui accablent Amédée et Madeleine, et le fait que la tension de l'atmosphère de la scène reste toujours très grande:

"Madeleine, commençant à être inquiète"²⁵; "Tous les deux écoutent, haletants"²⁶; "Madeleine est déjà près de cette porte; le dos à celle-ci, comme acculée; elle est atterrée"²⁷; "Madeleine, la main appuyée sur son coeur"²⁸; "Ceci fait violemment sursauter Amédée et Madeleine"²⁹; "Madeleine a des palpitations"³⁰; et "tandis que Madeleine est haletante, les bras écartés, comme

²⁴ Ibid., p. 255.

²⁵ Ibid., p. 257.

²⁶ Ibid., p. 257.

²⁷ Ibid., p. 257-258.

²⁸ Ibid., p. 258.

²⁹ Ibid., p. 258.

³⁰ Ibid., p. 258.

pour défendre l'entrée de la chambre à gauche"³¹. Il y a un grand contraste entre l'atmosphère de cette partie et celle des autres parties précédentes de l'acte. Les coups très forts et répétés que frappe le facteur à la porte de droite, le son d'un long craquement qui vient de la chambre du mort³², et la grande nervosité des époux renforcent le suspense et la tension de cette scène. Malgré le fait que ses différents effets scéniques n'arrivent à créer aucune union atmosphérique de la scène et de la salle du théâtre, cette scène reste un bon exemple de l'originalité scénique de cette "comédie".

Après le départ du facteur³³, le spectateur voit la sixième et dernière partie de l'acte un. Comme dans la rencontre entre les deux époux et le facteur, l'emploi des effets scéniques joue ici un rôle important. On entend de nombreux craquements qui viennent de la chambre du mort, un bruit de vitres cassées³⁴, les bruits qui viennent de la chambre pendant que les deux personnages essaient de plier en deux le cadavre grandissant³⁵, les cris des personnages et leur écho³⁶, les sanglots de

³¹Ibid., p. 258.

³²Ibid., p. 260.

³³Ibid., p. 261.

³⁴Ibid., p. 262.

³⁵Ibid., p. 262-263.

³⁶Ibid., p. 263.

Madeleine, et les quelques appels téléphoniques de la fin de la scène. L'emploi de tous ces sons arrive à créer une atmosphère très étrange. Cependant, ce qui est plus important ici, c'est l'enfoncement soudain de la porte de gauche par les pieds du cadavre, qui s'avancent tout de suite un peu sur le plateau. L'auteur décrit ainsi pour son lecteur les réactions des deux personnages à cet événement: "Cela doit paraître effrayant, sans doute, mais surtout ennuyeux; c'est un événement embarrassant, mais cela ne doit pas du tout sembler insolite; pour ceci, le jeu des acteurs doit être très naturel; c'est 'une tuile', d'importance, certes, mais pas autre chose qu'une 'tuile'"³⁷. Amédée et Madeleine se sont déjà habitués depuis quinze ans au cadavre qui est dans leur chambre à coucher; alors, l'entrée de ses pieds sur la scène, bien qu'elle soit une source d'an-goisse, ne les bouleverse pas vraiment parce qu'elle était inévitable et, même, attendue. Pourtant, la présence physique du cadavre sur le plateau doit, à notre avis, choquer les sentiments du spectateur. Il est vrai que l'élément de suspense prépare un peu le spectateur à ce spectacle bizarre; mais, lorsqu'il voit

³⁷Ibid., p. 264.

l'enfoncement de la porte de gauche par les pieds énormes du mort (ils doivent avoir un mètre cinquante centimètres de hauteur³⁸), il est accablé immédiatement d'un sentiment d'étonnement très grand. Malgré les différents effets scéniques et les jeux de scène des cinq parties précédentes de l'acte un, l'entrée de ces pieds sur le plateau marque la première fois que le spectateur devient vraiment conscient du caractère surréel de l'atmosphère de la pièce. Il ne lui reste encore qu'à découvrir la signification symbolique du cadavre. Après avoir mis les pieds du mort sur une chaise, Amédée se rend compte du fait qu'il ne peut pas arrêter sa croissance continue: "Il n'y a rien à faire, rien à faire. On ne peut plus rien faire, hélas! Il a la progression géométrique (...) La maladie incurable des morts!"³⁹. C'est cette même maladie des morts dont parlera plus tard l'auteur dans sa pièce, Jeux de Massacre. Dès ce moment, la situation des époux devient de plus en plus grave: Madeleine commence à sangloter désespérément, les craquements de la chambre à gauche continuent toujours à s'entendre, et les pieds du cadavre s'avancent encore d'une trentaine de centimètres⁴⁰. Malgré les appels

³⁸ Ibid., p. 264.

³⁹ Ibid., p. 265.

⁴⁰ Ibid., p. 266.

téléphoniques qui commencent à sonner au moment où la pendule indique une heure de l'après-midi, Madeleine refuse de travailler et "tombe sur sa chaise"; puis, Amédée se dirige vers son fauteuil dans lequel il s'enfonce, lui aussi, tout fatigué. Comme dans toutes les autres parties de cet acte, l'atmosphère est pesante et semble écraser les deux personnages hagards et brisés. À la fin de l'acte, le spectateur entend la dernière réplique triste d'Amédée et quelques craquements qui viennent toujours de la chambre à gauche.

D'après les instructions scéniques du commencement de l'acte deux, deux heures se sont passées depuis la fin de l'acte précédent. Les meubles de la chambre à coucher et ceux de la salle à manger se trouvent maintenant sur la moitié droite du plateau, tandis que les jambes énormes du cadavre occupent la moitié gauche. On voit aussi au bas des murs de gauche des champignons vénéneux qui, comme le cadavre, continuent à grandir pendant tout cet acte. On remarque dans la première partie de l'acte⁴¹ que les deux éléments de tension et de suspense augmentent toujours et qu'ils aident, comme les objets sur le plateau, à créer une atmosphère lourde

⁴¹Ibid., p. 268-280.

et malsaine. En effet, le thème de la lourdeur joue un rôle très important dans l'acte deux et domine toute son action scénique. Les moments de silence, les répliques dans lesquelles les deux personnages parlent des sentiments de remords et de culpabilité, et la présence du cadavre et des champignons sur le plateau renforcent le caractère ambigu et mystérieux de la première partie de l'acte deux. Bien que l'auteur lui suggère subtilement les significations symboliques du cadavre et des champignons, le spectateur ne peut pas encore les comprendre et, alors, il continue à considérer ces objets comme étant des phénomènes physiques au lieu de les considérer comme étant des métaphores scéniques. Cependant, si on examine cette première partie de l'acte deux sur le plan symbolique, on remarque que quelques-uns de ses jeux de scène ont une très grande importance. Il est possible de dire que l'appartement d'Amédée et de Madeleine représente la vie et le mariage des deux époux. Le cadavre grandissant de la chambre à gauche représente les problèmes graves qui arrivent peu à peu à rendre impossible l'existence du bonheur dans ce ménage. À mesure que le cadavre et les champignons (qui sont des produits du remords du couple et qui empoisonnent l'atmosphère de l'appartement) grandissent et se répandent sur le plateau et à mesure que l'espace libre

de l'appartement devient de plus en plus étroit, le mariage d'Amédée et de Madeleine devient plus difficile et plus insupportable. Cette étroitesse de l'espace du plateau est une des sources principales de la tension scénique et des querelles entre les deux époux. Le jeu de scène dans lequel Amédée "se lève lentement, évite le mort, fait le tour de la pièce, en longeant les murs"⁴², suggère au spectateur le fait que les époux sont déjà aux extrêmes limites de leur mariage. Amédée arrive à peine à éviter le cadavre en longeant les murs de la salle à manger, qui représentent sur le plan métaphorique les limites de son mariage. On remarque plus tard que les deux personnages ont peur que les jambes du mort n'enfoncent la porte de droite et n'entrent sur le palier de l'escalier⁴³; dans ce cas, leurs problèmes conjugaux seraient connus par leurs voisins et ils ne pourraient plus les cacher. Pendant qu'il marche toujours le long des murs de la scène, Amédée écrase par mégarde un champignon et, de cette façon, provoque une nouvelle dispute avec sa femme⁴⁴. Ce jeu de scène

⁴²Ibid., p. 276.

⁴³Ibid., p. 279-280.

⁴⁴Ibid., p. 278.

indique au spectateur qu'il devient de plus en plus difficile pour Amédée d'éviter aucun contact physique avec le cadavre et avec les champignons--c'est-à-dire, de ne pas penser aux problèmes de son propre mariage. À la fin de cette première partie de l'acte deux, après avoir parlé longtemps du "meurtre" du galant ou de l'enfant dont le cadavre grandit sur la scène, les époux se décident à sortir le mort de l'appartement à l'heure de minuit. Dès ce moment, la croissance du cadavre continue avec un mouvement régulier, "lentement mais sans arrêt," ce qui souligne le fait que l'on approche du point culminant de la pièce.

Au commencement de la deuxième partie de cet acte, les personnages d'Amédée et de Madeleine s'assoient: "lui, il s'effondre dans son fauteuil; elle, nerveuse, sur une chaise"⁴⁵. En examinant les instructions de l'auteur, on remarque que cette partie de l'acte est très originale en ce qui concerne ses différents effets scéniques. C'est ici où le mouvement des aiguilles de la pendule du fond et le mouvement des pieds du cadavre commencent à être synchronisés. La lumière qui vient de la grande fenêtre du fond joue, aussi, un rôle important en créant une atmosphère pesante et sombre: elle "teintera des couleurs du jour, puis de celles du cou-

⁴⁵ Ibid., p. 280,

chant, la pièce où se trouvent les deux personnages; plus tard, ce sera la mi-obscurité du crépuscule, puis la lumière de la lune, tout à la fin de l'acte, que l'on verra, ronde, énorme, par la fenêtre"⁴⁶. Comme la pendule, la lumière indique au spectateur le passage du temps scénique.

Un autre aspect important de la structure de cette partie c'est l'emploi du silence. Il y a ici deux sortes de silence: le silence méchant et suspect des voisins des époux qui, d'après Madeleine, écoutent toujours aux murs; et les moments de silence qui dominent toute l'action sur la scène et qui suggèrent au spectateur l'angoisse intérieure des personnages. La lourdeur de l'atmosphère scénique augmente beaucoup non seulement à cause du silence sur la scène, mais aussi, à cause des allusions que fait Madeleine au silence menaçant des coulisses. On remarque que les dernières répliques de cette partie de l'acte deux révèlent au spectateur le caractère poétique du personnage d'Amédée et insistent, aussi, sur la grande lourdeur de l'atmosphère: "L'horizon est cerné de montagnes sombres...Des nuages épais rasant le sol...Des fumées, des vapeurs...images...images...ça ressemble à quoi, à quoi, à quoi"⁴⁷. Ces images sombres

⁴⁶ Ibid., p. 281.

⁴⁷ Ibid., p. 284-285.

et les ténèbres grandissantes de la scène ne suggèrent rien au spectateur des changements soudains de l'atmosphère de la scène suivante. Cette nouvelle scène marque la troisième partie de l'acte deux et un court retour sur le passé. D'après les instructions compliquées de cette partie, deux personnages, qui ressemblent beaucoup à Amédée et à Madeleine, entrent par le fond de la scène où ils vont prononcer une série de répliques, pendant que les vrais personnages restent toujours sur l'avant-scène sans remarquer leurs sosies au fond. Les voix de ces nouveaux personnages sont à la fin de la scène "très aiguës... plaintives, inhumaines, irréelles, ressemblant à des cris d'animaux souffrants"⁴⁸. L'auteur indique, aussi, à son metteur en scène que "le jeu de Madeleine II et d'Amédée II doit être très naturel dans le non-naturel, dans l'irréel, aussi naturel que peut l'être celui de Madeleine et d'Amédée"⁴⁹ et que les deux sosies ne doivent pas avoir l'aspect de fantômes. On voit ici une indication très nette de la part de l'auteur du caractère surréel de l'atmosphère de la pièce. Il veut qu'il y ait toujours un mélange du réel ou du vraisemblable et du surréel dans la situation des personnages et dans le jeu des acteurs. De cette façon, le spectateur ne peut pas vraiment s'identifier

⁴⁸ Ibid., p. 285.

⁴⁹ Ibid., p. 285.

avec les personnages qu'il voit jouer sur la scène. Ce retour sur le passé est un peu difficile à interpréter sur le plan scénique. Le spectateur voit deux actions qui se passent en même temps sur la scène du théâtre, mais qui ne se passent pas en même temps dans le monde surréel de la pièce. Le fait que les personnages d'Amédée et de Madeleine ne voient ni n'entendent leurs sosies indique au spectateur que l'action du fond, différente de celle de l'avant-scène, ne se passe pas dans le présent, mais dans le passé. La scène au fond se déroule dans l'appartement d'Amédée et de Madeleine au jour de leur mariage tandis que l'avant-scène montre au spectateur une scène dans le même appartement quinze ans plus tard. La juxtaposition de ces deux scènes rend plus évidents au spectateur les thèmes de la lourdeur et de l'évanescence et, de cette façon, est beaucoup plus efficace que la deuxième version de cette partie de l'acte où Amédée et Madeleine retournent dans le passé, comme dans un rêve, pour redevenir de jeunes mariés. La clarté de la lumière scénique, "l'air de fête", et l'emploi de la musique changent abruptement l'atmosphère sombre de la partie précédente et créent une atmosphère de légèreté. Pendant le duel verbal qui suit entre Amédée II et Madeleine II, le spectateur est toujours conscient des thèmes de la lourdeur et de l'évanescence à cause des

images qu'emploient les deux époux dans leurs répliques. Pourtant, c'est aux moments où le personnage d'Amédée interrompt les deux sosies que l'importance de ces thèmes devient évidente au spectateur. On remarque que les répliques du vieil Amédée de l'avant-scène sont tristes et désespérées, tandis que celles d'Amédée II sont pleines de gaieté et de bonheur: Amédée II: "Si tu voulais...il y aurait, il y aurait: sève d'abondance...aux pieds des ailes, nos jambes des ailes...les épaules des ailes...abolie, la pesanteur...plus jamais la fatigue"; Madeleine II: "Toujours la nuit...toujours la nuit...seule au monde!"; Amédée II: "Nous sommes aux portes du monde!"; Madeleine II (perruche): "Voyez-vous ça! Voyez-vous ça! Ca n'existe pas! Jamais content! Jamais content!"; Amédée II: "Univers aérien...Liberté...Puissance transparente...Equilibre...Légère plénitude...Le monde n'a pas de poids"; Madeleine II: "Voyez-vous ça! Voyez-vous ça!"; Amédée II: "On soulève le monde d'une seule main"; Madeleine II: "Jamais content! Jamais content!"; Amédée (dans son fauteuil): "Le temps est lourd. Le monde épais. Les années brèves. Les secondes lentes"; Madeleine II: "La pierre, c'est le vide. Les murs, le vide. Il n'y a rien...il n'y a rien"; Amédée (dans son fauteuil): "C'est lourd. Et pourtant, c'est si mal collé... Il n'y a que des trous...les murs chancellent, les masses de plomb s'affaissent!"⁵⁰. Les répliques du jeune Amédée

⁵⁰Ibid., p. 288-289.

renforcent le thème de l'évanescence et suggèrent subtilement au spectateur les événements extraordinaires de l'acte trois. Cependant, malgré les sentiments d'espoir et de bonheur qu'a le jeune époux, on remarque à la fin de cette série de répliques poétiques qu'il commence déjà à avoir les sentiments de l'Amédée de l'avant-scène: Amédée II: "Maison de verre, de lumière"; Madeleine II: "Maison de fer, maison de nuit!"; Amédée II: "De verre, de lumière, de verre, de lumière"; Madeleine II: "De fer, de nuit, de nuit"; Amédée II: "Hélas, le fer, la nuit"⁵¹. Ces dernières répliques du retour sur le passé révèlent au spectateur le fait que c'était le grand désespoir de sa femme qui a détruit la gaieté et le bonheur du personnage d'Amédée. Alors, on voit que cette scène aide beaucoup le spectateur à comprendre les sentiments intimes des deux personnages principaux de la pièce. Après le départ des sosies, l'atmosphère de la scène redevient ténébreuse--d'après ce qu'écrit l'auteur au moment du départ des sosies--et, de cette façon, confirme la victoire de l'élément de lourdeur.

La quatrième partie de l'acte deux n'est qu'une continuation de la scène qui a précédé le retour sur le passé. Dans les premières répliques de cette partie, Amédée et Madeleine semblent agir de la même manière que

⁵¹Ibid., p. 290.

leurs sosies qui viennent de quitter la scène. Amédée se rend compte du fait que le manque d'amour dans leur mariage est la source de la lourdeur et du malheur actuels de leur vie. Il pense que l'amour peut faire disparaître le cadavre et les champignons qui les tourmentent: "Sais-tu, Madeleine, si nous nous aimions en vérité, si nous nous aimions, tout cela n'aurait plus aucune importance. (Joignant les mains.) Aimons-nous, Madeleine, je t'en supplie. Tu sais, l'amour arrange tout, il change la vie. Me crois-tu, me comprends-tu?"⁵² Pourtant, Madeleine n'est pas d'accord avec lui et pense que c'est une idée ridicule; elle affirme, en montrant le cadavre, que l'amour ne peut pas "débarrasser les gens des soucis de l'existence". Cette courte discussion entre les époux est suivie dans le texte de la pièce par un grand nombre d'instructions scéniques, ce qui comprennent la plupart du reste de cette partie de l'acte deux. Les différents effets scéniques et jeux de scène qu'elles décrivent (et que l'on ne va pas examiner ici en détail) créent une atmosphère étrange et surréelle qui a un grand effet sur les deux personnages principaux et sur le spectateur, lui-même. Dès le moment où la pendule indique huit heures du soir, on entend "venant de la chambre du mort, une bizarre musique s'amplifiant progressivement",

⁵² Ibid., p. 290-291.

des bruits qui viennent du dehors, et des coups de la pendule. Encore une fois, la pendule marque un changement dans l'action scénique. On voit une lumière verte venant de la chambre à gauche, qui arrive peu à peu à éclairer les ténèbres de la scène; les aiguilles de la pendule qui "se détachent sur le fond obscur" et qui tournent plus vite; et la lumière de la lune qui entre par les fentes des volets de la fenêtre. Dans la deuxième moitié de cette longue scène, Amédée et Madeleine font des mouvements frénétiques et, après le son du gong, lourds et lents autour du cadavre qui ne cesse pas de grandir sur le plateau. Comme le suggère l'auteur dans les instructions du texte⁵³, ce sont la musique, la lumière verte, les jambes du mort, et les autres effets scéniques qui créent l'atmosphère bizarre de cette partie de l'acte deux. En effet, toute cette scène arrive à créer par son atmosphère puissante une union entre la scène et la salle du théâtre, et marque un point culminant dans le développement scénique de la pièce.

Après la longue réplique dans laquelle Amédée parle du regret qu'il a à se séparer du cadavre⁵⁴, on entend un second gong contre la porte de droite et la sonnerie de minuit, ce qui marque le commencement de la cinquième et dernière partie de l'acte deux. Sur le plan scénique, cette

⁵³ Ibid., p. 292.

⁵⁴ Ibid., p. 296.

partie est très originale et crée, comme la longue section précédente, une union de la scène et ^{de} la salle. Au moment où Amédée ouvre les volets de la grande fenêtre afin de faire sortir le cadavre, la lumière de la lune entre immédiatement sur la scène. Dans les instructions du texte, l'auteur décrit ainsi les changements d'atmosphère qui suivent: "Par la fenêtre, la lumière éclatante et froide arrive, inondant maintenant le plateau. Le spectacle lumineux se voit par la fenêtre, tel que décrit par Amédée dans les paroles qui suivent. Entre les jeux vus de lumière, d'artifices, et l'aspect macabre de la chambre des deux époux, il y a un contraste frappant. La lumière donne des teintes d'argent aux champignons qui, entre temps, eux aussi, ont poussé et sont devenus énormes. La lumière, les jeux de lumière, ne semblent pas seulement venir de la fenêtre, mais d'un peu partout"⁵⁵. C'est une véritable fête de luminosité que voit Amédée, ce qui prolonge, sur un autre plan, le jeu d'éclairage sur la scène. Ces effets scéniques sont accentués par la longue réplique d'Amédée dans laquelle il parle des spectacles lumineux et célestes qu'il voit par la fenêtre du fond: "Regarde, Madeleine...tous les acacias brillent. Leurs fleurs explosent. Elles montent. La lune s'est épanouie au milieu du ciel, elle est devenue un astre vivant. La voie lactée, du lait épais, incandescent...La lumière c'est de la soie...Je n'y avais encore

⁵⁵ Ibid., p. 297-298.

jamais touché...Des bouquets de neige fleurie, des arbres dans le ciel, des jardins, des prairies...des dômes, des chapiteaux...des colonnes, des temples... Et de l'espace, de l'espace, un espace infini!"⁵⁶. Comme ses répliques de la scène du retour sur le passé, cette série d'images floues et poétiques que décrit Amédée suggère subtilement au spectateur la légèreté du caractère de ce personnage et ses actions extraordinaires de l'acte suivant. Ces images accentuent, aussi, le mélange du grotesque et du beau que veut l'auteur dans toute cette partie de l'acte deux.⁵⁷

Dès le moment où les deux époux s'approchent des jambes du cadavre pour les tirer vers la fenêtre, on remarque que l'action de la scène devient de plus en plus frénétique et que ses effets atmosphériques deviennent plus nombreux. Le spectateur entend des battements du coeur de Madeleine qui, comme ceux de Bérenger dans la pièce, Le Roi Se Meurt, semblent ébranler tout le décor de la scène⁵⁸; les bruits des objets qui tombent et se brisent sur le plateau⁵⁹; des coups de la pendule⁶⁰; un grand bruit qui vient du dehors lorsque les pieds du mort

⁵⁶ Ibid., p. 298.

⁵⁷ Ibid., p. 298.

⁵⁸ Ibid., p. 299-300.

⁵⁹ Ibid., p. 301.

⁶⁰ Ibid., p. 302.

touchent le pavé de la rue⁶¹; et la musique qui accompagne le glissement du cadavre sur le plateau⁶². Cet emploi de sons et de différents effets visuels est la source principale du caractère surréel de la fin de l'acte deux. On voit ici que l'atmosphère de la scène est moins lourde que dans toutes les autres parties précédentes de la pièce (sauf dans la scène du retour sur le passé); c'est à cause de la lumière brillante et céleste qui pénètre dans l'appartement des époux et qui éclaire les ténèbres de la scène; et, surtout, à cause du déménagement du vieux cadavre grandissant. Les seuls restes de l'élément de lourdeur sont le fouillis des meubles de l'appartement, les champignons et leurs petits germes, et les morceaux de plâtre et les objets brisés qui traînent encore sur le plancher de la salle à manger et qui sont des témoins de la force destructive du cadavre géant. À la fin de cette dernière partie de l'acte deux, le spectateur n'entend que la voix lointaine d'Amédée et les cris de Madeleine, pendant que la tête énorme du mort approche toujours de la fenêtre du fond.

⁶¹Ibid., p. 303.

⁶²Ibid., p. 304.

Dans l'édition Gallimard de cette pièce, on voit deux versions différentes de l'acte trois. La première version marque un changement de lieu scénique et son action se passe hors de l'appartement, sur la place Torco⁶³; tandis que la seconde version est une continuation de la fin de l'acte deux⁶⁴. L'originalité scénique de chacune de ces deux fins de la pièce est très grande et renforce le caractère surréel et bizarre de l'atmosphère de la scène. Le spectateur voit dans cet acte un grand nombre de personnages sur le plateau, et des jeux de scène et des effets atmosphériques aussi extraordinaires que ceux de l'acte deux. Pourtant, il n'y a dans l'acte trois--c'est-à-dire, dans ses deux versions--qu'un seul événement très important, dont on va parler ici. C'est l'action du personnage d'Amédée qui quitte le plateau, vole autour des bâtiments du décor, et, puis, disparaît en s'envolant dans les cintres au-dessus de la scène. Cette action ressemble beaucoup à celles des personnages des peintures du surréaliste, Chagall; et elle marque un changement abrupt de l'atmosphère de la pièce. La légèreté du vol d'Amédée contraste avec la lourdeur des scènes des deux actes précédents. C'est la première fois dans cette "comédie" que le spectateur voit sur la scène une représentation physique

⁶³Ibid., p. 305-320.

⁶⁴Ibid., p. 321-333.

du thème de l'évanescence. Ce qui est très ironique, c'est que le cadavre grandissant qui était la source de l'atmosphère pesante et malsaine de l'appartement et qui a fait pousser des champignons vénéneux, se transforme maintenant en une sorte de parachute ou de ballon qui permet à Amédée de s'envoler: "Soudain, le corps, entouré autour de la taille d'Amédée, a dû se déployer comme une voile ou comme un énorme parachute; la tête du mort est devenue une sorte d'étendard lumineux, et l'on voit apparaître, au-dessus du mur du fond, la tête d'Amédée, enlevé par ce parachute, (...) l'étendard est comme une grande écharpe sur laquelle on voit, dessinée, la tête du mort, reconnaissable à sa longue barbe"⁶⁵. L'élément de légèreté, que l'on a déjà vu dans les troisième et cinquième parties de l'acte deux, arrive à dominer tout l'acte trois et à détruire tout ce qui reste de l'élément de lourdeur. Sur le plan scénique, le contraste frappant entre la tension et la lourdeur de l'atmosphère des deux premiers actes de la pièce et la légèreté de l'atmosphère de l'acte trois a un grand effet sur le spectateur et inspire chez lui des sentiments d'étonnement et, même, de soulagement. Pourtant, c'est dans l'aspect symbolique de la pièce où l'élément d'évanescence joue son rôle le plus important. On a déjà mentionné dans cette discussion que le cadavre géant et les champignons

⁶⁵ Ibid., p. 315.

de l'appartement sont jusqu'à la fin de l'acte deux des symboles concrets de la ruine et de la pourriture du mariage d'Amédée et de Madeleine. À mesure que ces objets grandissent et à mesure qu'ils encombrant et empoisonnent l'appartement, le mariage de ces deux personnages se détruit de plus en plus vite. Leurs petites disputes et leur grande fatigue indiquent au spectateur que la tension des rapports entre les deux époux ne cesse pas d'augmenter. Cependant, avec les changements atmosphériques de l'acte trois, on voit qu'il ne s'agit plus d'un Amédée voûté et fatigué, d'un mari presque accablé par le poids d'un mariage sans amour; mais, qu'il s'agit maintenant d'un homme libre et heureux, d'un individu qui trouve enfin la légèreté joyeuse d'une vie sans ténèbres et sans obstacles. C'est la raison pour laquelle on peut dire que l'action d'Amédée de s'envoler dans le ciel suggère au spectateur son refus total et inné de sa vie conjugale. "À cette menaçante pesanteur", écrit Geneviève Serreau, "une seule réponse: la fuite onirique d'Amédée dans la légèreté, sa lévitation dans l'émerveillement d'un ciel innocent"⁶⁶. Amédée, l'écrivain et le penseur, quitte le monde encombrant de la terre et ses propres sentiments de culpabilité afin d'atteindre le monde évanescent du bonheur et de l'inspiration poétique; tandis que Madeleine, Mado, les deux soldats américains, et les autres personnages restent encore des

⁶⁶ Geneviève Serreau, Histoire du "Nouveau Théâtre", p. 50.

prisonniers de la vie terrestre. Alors, on voit que le rôle le plus important de l'acte trois, c'est de contrebalancer la lourdeur des deux actes précédents, à la fois sur le plan scénique et sur le plan symbolique.

Dans cette discussion, on a considéré les aspects les plus importants de la structure scénique de la pièce, Amédée ou Comment S'en Débarrasser?. Malgré les avis de Geneviève Serreau⁶⁷ et d'Eugène Ionesco, lui-même⁶⁸, sur "l'extrême simplicité" du déroulement de l'action de cette "comédie", on a essayé de montrer qu'il s'agit plutôt ici d'une pièce d'une grande complexité scénique. Les thèmes principaux de la lourdeur et de l'évanescence, les changements de la vitesse des mouvements des personnages sur le plateau, le passage du temps, et le mélange du beau et du grotesque se présentent au spectateur grâce à une série d'effets scéniques et de jeux de scène très originaux. Comme dans d'autres pièces d'Ionesco, l'atmosphère scénique joue ici un rôle capital. L'union atmosphérique que l'auteur arrive quelquefois à créer entre la scène et la salle du théâtre augmente l'intérêt du spectateur et inspire chez lui des sentiments divers. L'emploi des ténèbres, de la lumière, des bruits, et des objets tels que le cadavre

⁶⁷ Ibid., p. 50.

⁶⁸ Eugène Ionesco, Notes et Contre-Notes, p. 273.

et les champignons est une autre source principale du caractère surréel et insolite de la pièce. Cependant, malgré les mouvements continuels des aiguilles de la pendule et des jambes du mort, et malgré l'importance de l'élément de tension, on remarque l'absence de rythmes dominants dans la structure scénique de cette "comédie". Les longues conversations des deux époux et la lourdeur presque écrasante de l'atmosphère de ses deux premiers actes empêchent le développement d'un rythme fort dans cette pièce. C'est cet élément de rythme ou de tempo scénique, qui est la source de l'originalité structurale d'autres pièces d'Ionesco, dont on va parler en détail dans le chapitre suivant.

CHAPITRE II

RHINOCEROS :

LE RYTHME DE LA MASSIFICATION

Différente de celle d'Amédée ou Comment S'en Débarrasser?, la structure de la pièce, Rhinocéros, ne dépend pas d'un emploi bizarre des effets scéniques et atmosphériques et d'un contraste à la fois physique et symbolique entre les deux éléments de lourdeur et d'évanescence; mais elle dépend d'un emploi original de l'élément de tempo, qui arrive à dominer toute l'action de cette pièce, et à créer un élément de suspense très fort. Dans ce chapitre, on va considérer soigneusement la manière de laquelle l'auteur crée et renforce cet élément structural important. On doit faire remarquer au lecteur le fait que l'on ne va pas parler ici des trois "actes" de la pièce, mais de ses quatre "tableaux" principaux.

Les instructions scéniques du commencement du texte de Rhinocéros donnent au lecteur une description détaillée du décor du premier tableau. Ce décor est très réaliste et représente une "place dans une petite ville de province". Au fond de la scène, il y a une épicerie au-dessus de laquelle on voit, dans le lointain, le clocher d'une église. Entre cette épicerie et le café qui se trouve à droite, il y a la "perspective d'une petite rue"; et au milieu du

plateau, près des tables et des chaises de la terrasse du café, on voit un arbre poussiéreux. Le carillon qu'entend le spectateur avant et pendant le lever du rideau de la scène lui suggère le fait que l'action du premier tableau se passe dimanche et qu'elle commence à l'heure de midi. Ce fait est confirmé un peu plus tard par la deuxième réplique du personnage de Jean^I. On remarque que la lumière est aussi un élément important du décor de ce tableau. Cette lumière crue, qui est accentuée par le blanc des murs du décor, suggère au spectateur que la scène représente une vue microscopique, ou un microcosme, de la vie humaine. On a l'impression que la lumière insiste sur l'importance de la situation des personnages et de leurs actions. Dans le premier acte de la pièce, Partage de Midi, Paul Claudel fait un emploi pareil de l'éclairage scénique. Après le lever du rideau, lorsque les cloches cessent de s'entendre, le spectateur voit une femme, portant un panier et un chat sous les bras, traverser "en silence la scène, de droite à gauche". L'épicière ouvre la porte de son magasin, regarde la femme, prononce quelques paroles, et puis disparaît². C'est à ce moment où entrent sur la scène les personnages de Jean et de

^IEugène Ionesco, RHINOCEROS, p. 10.

²Ibid., p. 9-10.

Bérenger, par la droite et par la gauche respectivement. La description que donne l'auteur de leurs vêtements et de leurs comportements suggère au lecteur le grand contraste entre les traits de caractère de ces deux amis. Jean est "très soigneusement vêtu: costume marron, cravate rouge, faux col amidonné, chapeau marron"; tandis que Bérenger est "tête nue, les cheveux mal peignés, les vêtements chiffonnés", et tout fatigué³. Dans la conversation qui suit entre les deux personnages, on apprend quelques détails importants: par exemple, le fait que Bérenger boit beaucoup d'alcool et qu'il est souvent ivre: "Ce n'est pas d'eau que vous avez soif, mon cher Bérenger (...) Je parle de l'aridité de votre gosier. C'est une terre insatiable"⁴; le manque de divertissements dans la ville où se passe l'action de la pièce: "Ecoutez, Jean. Je n'ai guère de distractions, on s'ennuie dans cette ville"⁵; et la grande vanité de Jean: "Je vous vaux bien; et même, sans fausse modestie, je vaux mieux que vous. L'homme supérieur est celui qui remplit son devoir"⁶. Cependant, ce qui est important ici, c'est que les répliques de la première partie de ce tableau⁷ et les quelques éléments

³Ibid., p. 10.

⁴Ibid., p. 11.

⁵Ibid., p. 12.

⁶Ibid., p. 13.

⁷Ibid., p. 9-13.

du décor de la scène arrivent à créer une atmosphère de tranquillité, d'ennui, et de malaise. La lumière trop brillante, les murs blancs, le ciel bleu, et le temps chaud et sec de la ville suggèrent au spectateur qu'il y a sur la scène une sorte de "calme avant l'orage". L'intensité de ces aspects de la mise en scène annonce que la situation des personnages dépasse le réel quotidien qui se trouve dans le décor de la scène; elle semble être fausse et suspecte; mais, l'auteur ne suggère rien encore à son spectateur des événements étranges du reste de la pièce.

Le rythme de l'action de cette première partie du tableau reste lent et calme jusqu'au moment où 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"⁸. Ces sons animaux marquent le premier changement du rythme scénique du tableau. Le spectateur n'entend pendant les premières secondes de cette deuxième partie que le halètement et les bruits proches et accélérés du galop d'un rhinocéros et les cris du personnage de Jean, qui essaie de parler à Bérenger. Bien qu'ils ne les perçoivent pas d'abord, Jean et la serveuse arrivent vite à se rendre compte des bruits qui viennent de la coulisse à gauche. Les indications scéniques du texte de la pièce suggèrent au lecteur le grand effet

⁸ Ibid., p. 13.

que les barrissements du rhinocéros ont sur l'atmosphère de la scène: "Les bruits sont devenus très forts", "Les bruits sont devenus énormes", et "Les bruits du galop d'un animal puissant et lourd"⁹. Pendant toute cette scène, le spectateur entend les exclamations d'étonnement et de peur des différents personnages qui entrent en courant sur le plateau, ce qui aide beaucoup à augmenter la tension et la confusion de l'action scénique. On remarque que la chaise de Jean, le panier et les provisions de la ménagère, et la bouteille de vin brisée, qui traînent tous sur le plateau, sont des produits physiques de la confusion de cette partie du premier tableau. Dès le moment, où Jean fait tomber sa chaise en se levant¹⁰, les sons qui viennent de la coulisse à gauche commencent à s'éloigner à la même vitesse qu'ils se sont fait entendre. Alors, le spectateur peut entendre encore une fois les répliques des personnages sur la scène. Dans le reste de cette partie du tableau, qui "doit être jouée très vite"¹¹, jusqu'au moment où le rhinocéros va enfin s'éloigner dans les coulisses et cesser de barrir, on entend une série d'exclamations que prononcent tous les personnages, sauf Bérenger, presque en même temps: par exemple, les phrases: "Oh! un rhinocéros!" et "Ça alors!".

⁹Ibid., p. 13.

¹⁰Ibid., p. 14.

¹¹Ibid., p. 14.

Cette série de courtes répliques arrive à créer un rythme d'angoisse et d'étonnement sur la scène et à rendre plus évidente au spectateur la tension psychologique des personnages. On doit se souvenir du fait que le spectateur entend toujours des "oh!" et des "ah!" et des pas des gens qui fuient le rhinocéros. En effet, on peut dire que cette scène crée une sorte de "symphonie" de cris et d'exclamations qui arrive à avoir un grand effet non seulement sur les personnages, mais aussi sur le spectateur. Ce qui est un peu extraordinaire ici, c'est que le personnage de Bérenger ne fait pas attention à ce qui se passe autour de lui sur le plateau. Il ne semble pas être conscient du passage d'un rhinocéros dans la coulisse à gauche. La seule chose qui a un effet sur lui, c'est la poussière qui se répand sur le plateau vers la fin de cette scène. L'auteur n'explique pas au spectateur la signification de l'attitude apathique de Bérenger envers le rhinocéros qui vient de passer dans la rue devant le café, et, de cette façon, il crée un peu de mystère dans l'atmosphère scénique.

On remarque que la tension de la scène reste encore grande dans la troisième partie du tableau¹², à cause des réactions des personnages à ce qu'ils viennent de voir et, surtout, à cause des différentes conversations

¹²Ibid., p. 16-19.

qui se passent en même temps sur la scène. Pourtant, après quelques minutes, la plupart des personnages quittent le plateau et l'atmosphère scénique devient calme encore une fois. Le départ du logicien et du vieux monsieur¹³ marque la fin de la confusion de l'action des deux scènes précédentes, et marque le commencement de la quatrième partie du tableau¹⁴. Le spectateur voit une longue conversation entre Jean et Bérenger dans laquelle ils se querellent au sujet de l'épisode récent avec le rhinocéros. Le logicien et le vieux monsieur rentrent tranquillement sur le plateau¹⁵, tandis que la dactylo, Daisy, le traverse très vite, de la droite à la gauche, sans remarquer Bérenger qui est son camarade de bureau¹⁶. Du point de vue structural, cette scène crée un ralentissement du tempo de l'action scénique; son rythme est encore lent et calme comme au commencement de la pièce.

La prochaine partie de ce tableau commence au moment où le vieux monsieur, en passant à côté de Jean, est heurté

¹³ Ibid., p. 19.

¹⁴ Ibid., p. 19-23.

¹⁵ Ibid., p. 22.

¹⁶ Ibid., p. 22-23.

accidentellement par son bras¹⁷. Dès ce moment, le rythme scénique augmente peu à peu à cause de l'alternance des répliques de la conversation ridicule entre le logicien et le vieux monsieur et de la conversation plus sérieuse entre Jean et Bérenger. Malgré le fait que le rythme de l'action de la scène se renforce un peu ici, son atmosphère reste en général calme, à cause du manque d'effets sonores et de mouvements physiques sur le plateau. Pendant que les quatre personnages continuent leurs discussions, "on commence de nouveau à entendre, se rapprochant toujours très vite, un galop rapide, un barrissement, les bruits précipités des sabots d'un rhinocéros, son souffle bruyant, mais, cette fois, en sens inverse, du fond de la scène vers le devant, toujours en coulisse, à gauche"¹⁸. Comme au début du premier épisode avec le rhinocéros, les deux personnages de Jean et de Bérenger ont ici une petite dispute. Ce fait suggère subtilement au spectateur qu'il y a un lien entre le passage du rhinocéros dans les coulisses et la colère de Jean. Pourtant, à cause de son caractère ambigu et trop subtil, ce lien n'est pas très évident au spectateur. Ce qui est important dans cette nouvelle partie du premier tableau de la pièce¹⁹, c'est le changement abrupt de l'atmosphère scénique ce que

¹⁷ Ibid., p. 23.

¹⁸ Ibid., p. 30.

¹⁹ Ibid., p. 30-32.

cause la présence du rhinocéros dans la coulisse à gauche. Les bruits violents et menaçants de l'animal et les cris forts des quatre interlocuteurs arrivent vite à créer une union atmosphérique de la scène et de la salle du théâtre. Les instructions du texte de la pièce indiquent au lecteur que les effets scéniques de cette partie sont plus originaux que ceux du premier épisode rhinocérique. Après quelques secondes, Bérenger, "toujours assis, mais plus réveillé cette fois", et les trois autres personnages se rendent compte des barrissements qui viennent de la gauche. Le jeu de scène dans lequel Jean, le logicien, et le vieux monsieur se lèvent en faisant tomber leurs chaises, les bruits des verres que la serveuse laisse tomber et se briser sur la terrasse, et les entrées presque simultanées d'autres personnages sur la scène créent ici une atmosphère de confusion totale. Comme dans la deuxième partie, il y a la répétition des deux phrases: "Oh, un rhinocéros!" et "Ça alors!"; et le spectateur entend encore des "oh!", des "ah!" et des "pas précipités de gens qui fuient"²⁰. Pendant que le vieux monsieur, le logicien, l'épiciier et l'épicière vont au milieu de la scène pour crier, "Ça alors!", le spectateur entend aussi le miaulement déchirant d'un chat et le cri d'une femme, qui sont suivis

²⁰Ibid., p. 31-32.

immédiatement par l'entrée du personnage de la ménagère. L'entrée de cette femme, qui porte le corps ensanglanté de son chat tué par le rhinocéros, est la source d'une nouvelle série de phrases répétées: par exemple: "Si c'est pas malheureux, pauvre petite bête!", "Pauvre petite bête!", "Ça, c'est trop fort!", "Calmez-vous, Madame", "Ça fait de la peine, quand même!", et "Qu'est-ce que vous en dites?"²¹. Le spectateur doit remarquer que dès le moment où les barrissements du pachyderme commencent à s'entendre dans la coulisse à gauche, les actions des personnages sur le plateau deviennent plus frénétiques et plus simultanées. Ils commencent à se grouper sur la terrasse et à prononcer ensemble des phrases identiques. Ce groupement soudain des personnages, qui n'a lieu que lorsque le rhinocéros passe dans la rue en face du café, suggère au spectateur le pouvoir de "massification" qu'exerce cet animal sur les êtres humains qui sont près de lui. Son simple passage dans les coulisses suffit à inspirer des sentiments de peur et d'angoisse chez les personnages et à créer de la confusion sur la scène.

Cette confusion de l'action scénique devient de plus en plus grande dans la septième partie du tableau²².

²¹ Ibid., p. 32-34.

²² Ibid., p. 32-37.

Malgré le fait que les bruits du rhinocéros s'éloignent rapidement, la tension dramatique reste très forte ici, à cause de la lamentation de la ménagère sur son chat mort et à cause de la querelle entre Jean et Bérenger au sujet du nombre des cornes des deux rhinocéros qui viennent de paraître dans la coulisse à gauche. Le spectateur voit maintenant deux groupes de personnages et deux centres d'action sur la scène. Il y a les personnages qui entourent la ménagère en essayant de calmer sa douleur, et les personnages de Jean et de Bérenger qui ne cessent pas de se quereller. Pendant que la dispute entre les deux amis s'aggrave et que leurs voix deviennent plus fortes, on remarque qu'il y a un changement dans les centres d'action scénique et dans les positions des personnages sur le plateau. Tous les personnages qui écoutaient les plaintes de la ménagère s'intéressent maintenant à la dispute qui a lieu sur l'avant-scène, et viennent entourer les deux amis. La ménagère reste seule sur une autre partie de la terrasse, tandis que le logicien reste debout entre elle et l'autre groupe de personnages et "suit la controverse attentivement, sans y participer"²³. Ces changements d'action scénique et, surtout, la querelle entre Jean et Bérenger augmentent beaucoup la tension dramatique du premier tableau, malgré la caractère ridicule de la lamentation de la ménagère²⁴.

²³Ibid., p. 36.

²⁴Ibid., p. 36-37.

Cette partie du tableau se termine abruptement avec le départ de Jean: "Puisque c'est comme ça, vous ne me verrez plus! Je perds mon temps avec un imbécile de votre espèce (...) Ivrogne!"²⁵.

Dès le départ de ce personnage, et malgré le fait qu'il y a encore un peu de confusion sur la scène, l'élément de tension commence peu à peu à diminuer. Les répliques du logicien²⁶ et le cortège funèbre pour le chat mort²⁷ créent un élément comique dans la dernière partie du tableau²⁸. À la fin de ce tableau, Bérenger reste seul sur la terrasse du café, en buvant un verre de cognac; il regrette beaucoup sa querelle avec Jean. On remarque que l'atmosphère de la scène, bien qu'elle soit encore calme, est plus lourde que celle du début de la pièce. Il y a un peu de suspense dramatique à cause de la lumière crue de la scène et à cause du changement de caractère subtil que l'on perçoit à peine chez Bérenger dans les deux dernières parties du tableau; mais, ce qui est plus important, c'est le rôle étrange et mystérieux que joue ici le rhinocéros. Bien que le spectateur ne sache rien encore du rôle métaphorique de cet animal, il sait déjà que le

²⁵ Ibid., p. 37.

²⁶ Ibid., p. 40-42.

²⁷ Ibid., p. 42.

²⁸ Ibid., p. 37-43.

rhinocéros est puissant et féroce, à cause des bruits de ses sabots et à cause de ses barrissements forts et menaçants.

Comme au commencement du tableau précédent, l'auteur donne à son lecteur des instructions très précises sur les détails du décor du deuxième tableau de la pièce. Il donne une courte description de chaque personnage qui va jouer un rôle dans ce tableau, sauf le personnage de Bérenger que le spectateur connaît déjà²⁹. Il écrit "qu'au lever du rideau, pendant quelques secondes, les personnages restent immobiles, dans la position où sera dite la première réplique" afin de faire un "tableau vivant", ce qu'on aurait dû faire au début de la pièce³⁰. Le nombre des personnages sur la scène est plus petit et le cadre de l'action est un peu plus intime que dans les premières scènes de la pièce. Ce qui est important ici sur le plan scénique, c'est le fait que le plateau se divise en deux parties différentes. À gauche, au premier plan, il y a une porte qui donne sur un escalier; "on voit les dernières marches de cet escalier, le haut de la rampe, un petit palier"³¹. Le reste du plateau comprend le bureau de

²⁹ Ibid., p. 45-46.

³⁰ Ibid., p. 45.

³¹ Ibid., p. 44.

quatre personnages: Dudard, Botard, Daisy, et Bérenger. L'escalier de la gauche du plateau est présent aussi dans les troisième et quatrième tableaux de la pièce. Dans la première partie de ce tableau³², le rythme de l'action scénique n'est pas plus grand que celui de la fin du tableau précédent. Pourtant, on remarque qu'il y a un peu de tension dans les rapports entre les employés du bureau. Ils discutent vivement la nouvelle de l'écrasement du chat de la ménagère par un rhinocéros. Du point de vue structural, cette partie du deuxième tableau, qui suit immédiatement les événements extraordinaires des scènes précédentes de la pièce, montre au spectateur les réactions diverses de différents personnages à l'histoire du rhinocéros. Dudard pense que l'histoire mérite examen parce qu'il y a des témoins oculaires dignes de foi (Daisy et Bérenger); tandis que Botard pense que ce n'est qu'une mystification: "Vous voyez bien que ce sont des racontars, vous vous fiez à des journalistes qui ne savent quoi inventer pour faire vendre leurs méprisables journaux, pour servir leurs patrons, dont ils sont les domestiques!"³³. Malgré la discussion vive des employés, cette partie du tableau reste en général calme.

³² Ibid., p. 46-54.

³³ Ibid., p. 48.

L'entrée brusque de Mme Boeuf, la femme de l'employé absent, augmente le tempo de l'action scénique et la tension atmosphérique³⁴. Comme au moment de l'entrée de Bérenger³⁵, on voit Mme Boeuf monter l'escalier avant qu'elle ouvre la porte du bureau. Elle informe les autres personnages du fait qu'elle a été poursuivie par un rhinocéros depuis sa maison jusqu'au bureau et que l'animal est au bas de l'escalier et qu'il veut le monter. "Au même instant, un bruit se fait entendre. On voit les marches de l'escalier qui s'effondrent sous un poids, sans doute formidable. On entend, venant d'en bas, des barissements angoissés. La poussière, provoquée par l'effondrement de l'escalier, en se dissipant laissera voir le palier de l'escalier suspendu dans le vide"³⁶. Dans cette partie du deuxième tableau, l'action dans les coulisses joue un rôle plus important que l'action scénique. Les personnages sur la scène expliquent au spectateur dans la salle du théâtre tout ce qui se passe dans la coulisse à gauche, au bas de l'escalier détruit. La tension dramatique se renforce avec la révélation de la part de Mme Boeuf que le rhinocéros qui l'a poursuivie est, en vérité,

³⁴ Ibid., p. 54-55.

³⁵ Ibid., p. 48-49.

³⁶ Ibid., p. 55-56.

son mari: "Mon Dieu! Est-ce possible! (...) C'est mon mari! Boeuf, mon pauvre Boeuf, que t'est-il arrivé? (...) Je le reconnais, je le reconnais (Le rhinocéros répond par un barrissement violent, mais tendre)"³⁷. Quelques minutes plus tard, elle disparaît en sautant sur le dos de son mari. Les autres personnages regardent les deux "époux" partir au galop, par la fenêtre de l'avant-scène. Cette transformation de M. Boeuf en pachyderme et celles d'autres citoyens de la ville créent un élément de mystère très fort dans la pièce. Daisy annonce que le nombre des rhinocéros augmente toujours: "On en signale un peu partout dans la ville. Ce matin, il y en avait sept, maintenant il y en a dix-sept (...) Il y en aurait même trente-deux de signalés. Ce n'est pas encore officiel, mais ce sera certainement confirmé"³⁸; et Botard suggère à ses camarades et au spectateur que cette "maladie" est un signe de quelque complot politique: "Et je connais aussi les noms de tous les responsables. Les noms des traîtres. Je ne suis pas dupe. Je vous ferai connaître le but et la signification de cette provocation! Je démasquerai les instigateurs"³⁹. À la fin du tableau

³⁷ Ibid., p. 58.

³⁸ Ibid., p. 61.

³⁹ Ibid., p. 62.

des pompiers viennent évacuer les personnages du bureau par la fenêtre de l'avant-scène⁴⁰. Avant de quitter la scène, Bérenger annonce ses intentions de visiter son ami, Jean. Du point de vue structural, le deuxième tableau marque la première fois dans la pièce que le spectateur commence à se rendre compte de la gravité de la maladie étrange qui a transformé M. Boeuf en rhinocéros; pourtant, le spectateur ne voit encore aucune trace physique des effets de cette maladie, sauf l'escalier effondré de la coulisse à gauche et la poussière qui se répand sur le plateau. On remarque que les deux éléments de tension psychologique et de suspense scénique commencent ici à jouer un rôle important. Le spectateur a l'impression que la transformation de M. Boeuf n'est que le début d'une longue série d'évènements insolites; et il veut savoir si cette maladie, comme le lui suggère Botard, a vraiment une origine politique.

D'après les indications scéniques du troisième tableau⁴¹ de la pièce, la structure du décor de la scène est presque la même que celle du tableau précédent. On voit à droite la chambre du personnage de Jean, qui occupe les trois quarts du plateau, et, à gauche, les dernières marches d'un escalier, une rampe, et le haut

⁴⁰ Ibid., p. 63-65.

⁴¹ Ibid., p. 65-79.

d'un palier, qui mènent à la porte de l'appartement de ce personnage. Le spectateur voit, aussi, au fond de la partie gauche du plateau un couloir et les portes des deux appartements des voisins et du concierge. Au commencement de cette longue scène intime, on voit Jean qui est couché dans son lit, "sous sa couverture, dos au public", pendant que Bérenger monte l'escalier et va frapper à la porte de l'appartement. Bien que l'auteur ne l'indique pas au lecteur du texte, la tranquillité du début de ce tableau semble lui suggérer que l'éclairage de la scène n'est pas du tout brillant et que son atmosphère est lourde et sombre⁴². Dans les premières répliques de Jean, on remarque que la voix de ce personnage commence à devenir très rauque⁴³. Les changements continuels dans sa voix créent un peu de tension scénique. Pourtant, ni Bérenger ni le spectateur ne sont encore conscients du fait que Jean se transforme peu à peu en rhinocéros. Pendant que la conversation entre les deux amis continue, Bérenger informe Jean du fait qu'il a une petite bosse sur son front, au-dessus de son nez⁴⁴. Cette révélation de la part de Bérenger attire l'attention du spectateur au front

⁴² Ibid., p. 66.

⁴³ Ibid., p. 69.

⁴⁴ Ibid., p. 70.

de Jean et marque, aussi, la première fois que Jean entre dans la salle de bains à droite du plateau, pour se regarder dans une glace. Lorsqu'il rentre sur la scène, on remarque que son teint est verdâtre et que sa respiration est très bruyante⁴⁵. Le spectateur et Bérenger deviennent plus conscients du fait que Jean se transforme en pachyderme. Un peu plus tard, Bérenger voit que la peau de son ami verdit et durcit⁴⁶. Ces dernières observations augmentent la tension scénique et suggèrent encore au spectateur la transformation bizarre du corps de Jean. On voit que les actions et, même, les répliques de ce personnage deviennent de plus en plus violentes et qu'il commence à agir comme un animal sauvage: "À vrai dire, je ne déteste pas les hommes, ils me sont indifférents, ou bien ils me dégoûtent, mais qu'ils ne se mettent pas en travers de ma route, je les écraserais(...) J'ai un but, moi. Je fonce sur lui"⁴⁷; et "Depuis un instant, Jean parcourt la chambre, comme une bête en cage, d'un mur à l'autre. Bérenger l'observe, s'écarte de temps en temps, légèrement, pour l'éviter. La voix de Jean est toujours de plus en plus rauque"⁴⁸. Ce qui est intéressant ici, c'est que

⁴⁵ Ibid., p. 70.

⁴⁶ Ibid., p. 71.

⁴⁷ Ibid., p. 72-73.

⁴⁸ Ibid., p. 73.

Bérenger fait pour le spectateur des commentaires continuels sur les changements physiques de son camarade. La peau de Jean devient plus verte et très dure. La rapidité de la transformation de ce personnage augmente toujours le tempo et, alors, la tension de l'action scénique. Jean commence à faire des sons animaux et à barrir comme un rhinocéros: "Je m'en fiche. B r r r (...) Je ne dis rien. Je fais b r r r (...) ça m'amuse. (...) B r r r (...) J'ai chaud, j'ai chaud. B r r r. Une seconde. Je vais me rafraîchir"⁴⁹. C'est à ce moment où Jean entre une deuxième fois dans la salle de bains. Le spectateur entend son souffle bruyant et le son de l'eau qui coule d'un robinet. Quelques secondes plus tard, Jean sort la tête "par l'entrebâillement de la porte de la salle de bains. Il est très vert. Sa bosse est un peu plus grande, au-dessus du nez"⁵⁰. Lorsque Bérenger, qui ne regardait pas la tête de Jean, se tourne vers la droite de la scène, Jean disparaît.

Dans le reste du tableau, le spectateur voit une série de jeux de scène dans lesquels Jean entre dans la salle de bains et en sort sans cesse. Chaque fois qu'il en sort, les changements physiques de Jean sont plus avancés et plus effrayants. Il arrive peu à peu à avoir

⁴⁹ Ibid., p. 73-74.

⁵⁰ Ibid., p. 74.

l'air d'un véritable rhinocéros. La tension de l'atmosphère scénique continue à se renforcer avec les différentes étapes de la transformation de Jean et avec ses mouvements continuels et frénétiques sur le plateau⁵¹. Le spectateur voit que l'attitude de ce personnage envers la vie et la morale des êtres humains change complètement. Il se transforme en pachyderme dans tous les aspects de son être--- c'est-à-dire, physiquement et mentalement: Jean: "La nature à ses lois. La morale est anti-naturelle."; Bérenger: "Si je comprends, vous voulez remplacer la loi morale par la loi de la jungle!"; Jean: "J'y vivrai, j'y vivrai."; Bérenger: "Cela se dit. Mais dans le fond, personne..."; Jean: "(l'interrompant, et allant et venant) Il faut reconstituer les fondements de notre vie. Il faut retourner à l'intégrité primordiale"⁵². Jean se met à barrir comme un rhinocéros et sa voix est si rauque qu'elle est presque incompréhensible.

Pendant la dernière partie de ce tableau, Jean fait un grand nombre de ses répliques dans la salle de bains--- c'est-à-dire que Bérenger, seul sur la scène, lui parle tandis qu'il est dans la coulisse à droite. De cette façon,

⁵¹ Ibid., p. 75.

⁵² Ibid., p. 76.

l'acteur qui joue le rôle de Jean peut se maquiller sans difficulté. Après avoir essayé en vain de foncer sur son ami, tête baissée, Jean entre une dernière fois dans la salle de bains suivi par Bérenger⁵³. Pendant quelques minutes, le spectateur ne voit personne sur la scène; il entend parler Jean et Bérenger qui sont toujours dans la coulisse à droite. La tension de l'atmosphère scénique monte encore avec les deux répliques: "Vous êtes rhinocéros!" et "Je te piétinerai, je te piétinerai"⁵⁴; ce qui sont suivies par un "grand bruit dans la salle de bains, barrissements, bruit d'objets et d'une glace qui tombe et se brise"⁵⁵. "Puis on voit apparaître Bérenger tout effrayé qui ferme avec peine la porte de la salle de bains, malgré la poussée contraire que l'on devine"⁵⁶. Avec la réplique angoissée de Bérenger: "Il est rhinocéros, il est rhinocéros!"; et avec tous les jeux de scène qui la suivent, l'élément de suspense dramatique augmente beaucoup. Dans un de ces jeux de scène importants, Bérenger "se dirige vers la fenêtre, qui est indiquée par un simple encadrement, sur le devant de la scène face au public"⁵⁷. Lorsqu'il

⁵³ Ibid., p. 77.

⁵⁴ Ibid., p. 78.

⁵⁵ Ibid., p. 78.

⁵⁶ Ibid., p. 78.

⁵⁷ Ibid., p. 79.

essaie d'enjamber cette fenêtre et de passer de l'autre côté vers la salle du théâtre, Bérenger est repoussé par une grande quantité de cornes de rhinocéros qu'il voit dans la fosse d'orchestre. Ce court jeu de scène arrive à renforcer les liens atmosphériques qui existent déjà entre la scène et la salle, à cause des bruits et des barrissements qu'entend le spectateur dans les dernières minutes de ce tableau. L'action de Bérenger qui rentre sur la scène, après sa vaine tentative de fuir par la fenêtre de l'avant-scène, suggère au spectateur qu'il fait partie, lui-même, du troupeau de rhinocéros. Un peu plus tard, Bérenger se dirige encore vers la fenêtre, et il est repoussé encore par la vue d'un grand nombre de pachydermes. Ce jeu de scène et l'action de Bérenger qui se jette contre le mur du fond afin de s'enfuir de l'appartement confirment l'idée que le spectateur dans la salle du théâtre devient aussi, pour Bérenger, un rhinocéros. Les cornes et les têtes de rhinocéros que l'on voit sur le plateau et dans la fosse d'orchestre, l'ébranlement continu et violent de la porte de droite, et les barrissements de Jean renforcent beaucoup la tension scénique, surtout au moment où Bérenger s'enfuit en criant: "Rhinocéros! Rhinocéros!"⁵⁸. Alors, on voit que le troisième

⁵⁸ Ibid., p. 79.

tableau de la pièce est une représentation puissante des effets bizarres de la maladie étrange dont on a déjà parlé dans le tableau précédent. Bien que le spectateur continue à interpréter l'image scénique du "rhinocéros" sur le plan physique, il commence peu à peu à se rendre compte de son rôle métaphorique important.

On remarque dans le texte de la pièce que le décor du quatrième tableau est presque le même que celui du tableau précédent. Pourtant, les meubles de la chambre de Bérenger sont placés sur le plateau d'une façon un peu différente; et il y a une fenêtre au fond de la scène et l'encadrement d'une autre fenêtre à l'avant-scène. Chaque fois que la fenêtre du fond est ouverte, le spectateur entend les bruits d'un grand nombre de rhinocéros qui passent dans la rue⁵⁹. Du point de vue structural, ce tableau présente au spectateur les dernières étapes de la "massification" des citoyens de la ville où vit Bérenger et, alors, de la propagation rapide de l'épidémie de la "rhinocérite". Le spectateur devient enfin ici conscient du rôle métaphorique de l'image du "rhinocéros", qui est un symbole physique de la contagion des idées et des forces totalitaires et du conformisme.

⁵⁹ Ibid., p. 80-81.

Malgré le fait que ce tableau semble avoir, au premier coup d'oeil, une tension et un rythme scéniques plus faibles que ceux des trois premiers tableaux de la pièce, on peut le diviser en quatre parties différentes, dans lesquelles il y a un développement lent et continu du tempo de l'action scénique. La première partie du tableau est la longue scène de conversation entre les personnages de Bérenger et de Dudard⁶⁰. C'est dans cette scène où on apprend la nouvelle surprenante des transformations récentes de M. Papillon et du logicien en pachydermes⁶¹. Cependant, ce qui est plus important ici, sur le plan scénique, c'est l'emploi des bruits des troupeaux de rhinocéros qui courent dans les rues de la ville pour créer de la tension dramatique sur la scène. Le spectateur entend par intervalles des barrissements très forts qui arrivent quelques fois à couvrir les voix des deux personnages⁶². Les bruits grandissants indiquent au spectateur que les rhinocéros courent autour du bâtiment où vit Bérenger et que leur nombre augmente toujours.⁶³

L'entrée soudaine de Daisy sur la scène marque le commencement de la deuxième partie de ce tableau⁶⁴. Daisy

⁶⁰ Ibid., p. 81-97.

⁶¹ Ibid., p. 90 et 96.

⁶² Ibid., p. 80-81, 85, 88, 90, et 95-96.

⁶³ Ibid., p. 96.

⁶⁴ Ibid., p. 97-104.

informe ses deux camarades que M. Botard et d'autres personnes telles que "Mazarin" et le "duc de Saint-Simon" sont devenus rhinocéros⁶⁵. Ces nouvelles renforcent l'impression qu'a le spectateur que tous les citoyens de la ville vont être accablés par la "rhinocérite". Le spectateur voit dans cette partie du quatrième tableau un jeu de scène important. Les trois personnages de Bérenger, de Dudard, et de Daisy se mettent en face des spectateurs et regardent des rhinocéros par la fenêtre de l'avant-scène⁶⁶. Comme dans la dernière partie du troisième tableau⁶⁷ et comme dans la scène où Bérenger voit passer de la gauche à la droite dans la fosse d'orchestre le logicien transformé en rhinocéros⁶⁸, le spectateur arrive à jouer indirectement un rôle dans l'action de la pièce. Il devient une partie du troupeau des rhinocéros de la ville. On entend pendant ce jeu de scène "le bruit d'un mur qui s'écroule", des trompettes, des tambours, et "un grand bruit d'un troupeau de rhinocéros, allant à une cadence très rapide". On voit aussi beaucoup de poussière

⁶⁵ Ibid., p. 98-99.

⁶⁶ Ibid., p. 101-102.

⁶⁷ Ibid., p. 79.

⁶⁸ Ibid., p. 96.

sur la scène et des rhinocéros dans le couloir à gauche⁶⁹. À la fin de cette partie, le spectateur remarque que Dudard sympathise de plus en plus avec les rhinocéros et qu'il veut les rejoindre: "J'ai des scrupules! Mon devoir m'impose de suivre mes chefs et mes camarades, pour le meilleur et pour le pire (...) J'ai renoncé au mariage, je préfère la grande famille universelle à la petite(...) Mon devoir est de ne pas les abandonner, j'écoute mon devoir"⁷⁰. Le jeu de scène dans lequel Dudard tourne en rond sur le plateau rappelle au spectateur l'action du rhinocéros, M. Boeuf, du deuxième tableau lorsqu'il continue à tourner en rond au bas de l'escalier du bureau⁷¹. Ce jeu de scène indique, peut être, au spectateur la confusion et la perte de raisonnement de Dudard, mais, il reste encore ambigu et difficile à interpréter.

Le départ soudain de Dudard marque le commencement de la troisième partie du tableau⁷². La tension dramatique de la scène qui suit entre Bérenger et Daisy monte à cause du fait que ces deux personnages sont les derniers êtres humains de la ville entière. Les instructions de scène du texte de cette partie indiquent au lecteur son

⁶⁹ Ibid., p. 101-102.

⁷⁰ Ibid., p. 103.

⁷¹ Ibid., p. 56.

⁷² Ibid., p. 104-115.

originalité scénique: "On entend les bruits puissants de la course des rhinocéros. Ces bruits sont musicalisés cependant. 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"⁷³. Ces têtes qui apparaissent et disparaissent continuellement sur le fond de la scène et le caractère musical et rythmé des barrissements des pachydermes augmentent peu à peu le tempo de l'action sur le plateau. Ces effets scéniques et, plus tard, les sonneries de téléphone et les mouvements frénétiques des deux amants⁷⁴ renforcent les liens atmosphériques qui existent déjà entre la scène et la salle du théâtre. On remarque que Daisy, comme l'a fait Dudard, sympathise de plus en plus avec les pachydermes. Elle devient plus faible tandis que Bérenger devient plus fort: "Après tout, c'est peut-être nous qui avons besoin d'être sauvés. C'est nous, peut-être, les anormaux (...) En vois-tu d'autres de notre espèce? (...) C'est ça les gens. Ils ont l'air gai.

⁷³ Ibid., p. 104.

⁷⁴ Ibid., p. 108-110.

Ils se sentent bien dans leur peau. Ils n'ont pas l'air d'être fous. Ils sont très naturels. Ils ont eu des raisons (...) Il n'y a pas de raison absolue. C'est le monde qui a raison, ce n'est pas toi, ni moi"⁷⁵. Les têtes de rhinocéros continuent à devenir plus stylisées et leurs barrissements sont maintenant très mélodieux⁷⁶. En effet, les bruits que font ces animaux créent une sorte de "symphonie" grotesque et bestial qui accompagne les mouvements physiques des deux personnages sur le plateau.

Après le départ de Daisy⁷⁷, qui va enfin rejoindre les pachydermes de la ville, le spectateur voit la courte dernière partie du quatrième tableau dans laquelle Bérenger, après quelques moments de faiblesse, se décide à résister à la "rhinocérinite" jusqu'à la fin de sa vie: "Ma carabine, ma carabine! (Il se retourne face au mur du fond où sont fixées les têtes des rhinocéros, tout en criant:) Contre tout le monde, je me défendrai, contre tout le monde, je me défendrai! Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout! Je ne capitule pas!"⁷⁸ Cette réplique marque le point culminant de l'intrigue de la pièce et du

⁷⁵ Ibid., p. 112-113.

⁷⁶ Ibid., p. 114.

⁷⁷ Ibid., p. 115.

⁷⁸ Ibid., p. 117.

développement des éléments de tension et de tempo scéniques. Le spectateur voit sur la scène des cornes et des têtes de rhinocéros qui menacent toujours la liberté et l'individualité de Bérenger.

Comme on l'a déjà dit au début de cette discussion, c'est l'élément de tempo scénique qui domine l'action de la pièce, Rhinocéros. Malgré des moments de relâche et malgré de longues scènes de conversation, le spectateur est toujours conscient du développement lent et continu de cet élément structural important. L'emploi subtil du tempo est la source principale du grand effet dramatique de cette pièce et de son unité structurale. Pendant que la maladie de la "rhinocérite" se propage dans la petite ville de province où se passe l'action de la pièce, on remarque que la panique des personnages, que la tension de l'atmosphère de la scène, et que l'emploi des effets scéniques et sonores continuent toujours à augmenter. Ce qui frappe ici, c'est que le cadre de l'action scénique devient plus intime dans les quatre tableaux, tandis que les effets de la "rhinocérite" deviennent plus forts et plus universels. Ce fait confirme l'idée que toute la pièce n'est qu'une vue microscopique des effets de la "massification" sur un petit groupe d'êtres humains. Les quatre tableaux montrent consécutivement au

spectateur quelques scènes sur une place d'une petite ville de province, une scène de bureau, une scène dans la chambre du personnage de Jean, et une scène dans la chambre du personnage de Bérenger. L'étendue des mouvements physiques des personnages sur le plateau devient de plus en plus limitée jusqu'aux derniers jeux de scène de la pièce où le spectateur a l'impression que Bérenger est un prisonnier des nombreux rhinocéros qui l'entourent.

Dans le chapitre suivant, on va examiner d'autres exemples de l'emploi dramatique de l'élément de tempo. Pourtant, dans ce cas, le lecteur verra un rythme plus fort et plus frénétique que celui de l'action de la pièce, Rhinocéros.

CHAPITRE III

JEUX DE MASSACRE :

LE TEMPO DE LA PESTE

Au commencement du premier des dix-huit tableaux de la pièce, Jeux de Massacre, l'auteur donne au lecteur une description détaillée du décor de la scène. On remarque que le style du décor de ce tableau et de toute la pièce, en général, n'a pas beaucoup d'importance pour l'auteur: "Ce n'est pas une ville moderne, ce n'est pas une ville ancienne. Cette ville ne doit avoir aucun caractère particulier. Le style qui conviendrait le mieux: entre 1880 et 1920". Ce qui est important ici, c'est que la scène représente la place d'une ville au jour de marché et qu'il y a beaucoup de monde, ou, du moins, que le spectateur a l'impression qu'il y a beaucoup de monde, "achetant et vendant" dans le fond de la scène. On ne voit que des personnages qui se promènent silencieusement sur le plateau et qui ont l'air de faire des commissions. Ce mouvement continu des personnages, accompagné des bruits de leurs paroles, d'un brouhaha, et d'une série de sonneries de cloches, arrive à créer tout au début de la pièce un rythme dans l'action scénique.

Le rythme de l'action de la première partie de ce tableau est lent et régulier à cause du nombre égal des personnages masculins et féminins sur le plateau et de leurs répliques respectives. L'auteur explique au lecteur que les personnages du fond de la scène peuvent être représentés par des mannequins ou par des marionnettes, qui "peuvent être agitées ou non selon qu'elles sont vraies ou peintes"¹. Les personnages que l'on voit au premier plan continuent à traverser la scène pendant quelques minutes avant l'entrée des deux premières ménagères². Ces deux femmes, qui entrent par la droite, sont précédées de quelques pas par un personnage "qu'elles ne voient pas: un moine noir, très haut de taille, avec cagoule, qui ne fera que traverser la scène"³. Malgré le fait que la présence momentanée de ce personnage sur le plateau crée un peu de mystère dans l'atmosphère scénique, le spectateur n'est pas encore conscient du rôle important qu'il jouera dans le reste de la pièce. Dès l'entrée des deux ménagères sur la scène, le spectateur entend une longue série de différentes conversations entre les huit femmes et les huit hommes de

¹Eugène Ionesco, Jeux de Massacre, p. 7.

²Ibid., p. 8.

³Ibid., p. 8.

ce tableau⁴. Le caractère ridicule et étrange de ces conversations crée une atmosphère de plus en plus bizarre sur la scène et, de cette façon, commence à préparer le spectateur aux événements extraordinaires de la dernière partie du tableau. Il y a, par exemple, les conversations sur la maladie qu'attrapent les singes⁵, sur les maladies diverses que cause la nourriture⁶, et sur les échelles que l'on doit employer pour monter dans la lune⁷. On voit aussi dans cette partie la première mention du mot, "peste"⁸, ce qui ne suggère rien au spectateur des événements qui suivent. Quelques-unes des répliques des seize personnages sont très similaires à celles des deux couples de la pièce, La Cantatrice Chauve, en ce qui concerne l'emploi des proverbes déformés, des clichés, des associations de mots, et des rythmes: par exemple: "Il n'y a pas d'avenir... Rien n'est à venir. Tout est à revenir... Mieux vaut prévenir que guérir... Rien n'est vraiment prévisible... Rien n'est vraiment guérissable... Pas même le prévisible... Pas même le curable... Surtout pas le prévisible ne peut être prévu... C'est surtout le curable qui ne peut être guéri. C'est du

⁴Ibid., p. 8-14.

⁵Ibid., p. 8.

⁶Ibid., p. 9.

⁷Ibid., p. 9-10.

⁸Ibid., p. 9.

poison"⁹. La vitalité du langage trouve son écho peu à peu dans les mouvements qui ont lieu sur le plateau.

À la fin de cette dernière conversation, le reste des femmes et des hommes entrent encore une fois sur la scène, par la droite et par la gauche respectivement, et restent tranquillement debout dans les coins. Le moine noir entre et s'arrête au milieu de la place du marché, sans que personne ne l'aperçoive¹⁰. Le silence lourd de la plupart des personnages sur la place et la présence du moine mystérieux créent du suspense et de la tension dramatique dans l'atmosphère de la scène. Le spectateur s'intéresse beaucoup aux deux hommes et à la voiture d'enfant qui se trouvent devant le moine. On remarque qu'au moment où les personnages se rendent compte de la mort des jumeaux du quatrième homme¹¹, il y a un changement abrupt du rythme de l'action scénique. Les gestes des personnages qui sont près du moine deviennent de plus en plus frénétiques. Pendant que les troisième et quatrième hommes crient le mot, "Morts!", et affirment que quelqu'un a tué les deux enfants, et pendant que les troisième et quatrième femmes "s'écartent, affolées, en criant", les autres personnages dans les coins s'approchent

⁹Ibid., p. 14.

¹⁰Ibid., p. 14-15.

¹¹Ibid., p. 16.

lentement des personnages au centre de la scène. Ce mouvement lent des autres personnages vers le groupe qui est devant le moine crée le premier grand mouvement dramatique du premier tableau et suggère au spectateur la force unifiante de la mort et, en particulier, de la peste. Tous les petits groupes de personnages de la première partie de ce tableau se trouvent réunis au centre du plateau, où ils ne s'intéressent qu'à un seul sujet---la mort soudaine des jumeaux. La tension de l'atmosphère scénique continue à augmenter à cause du groupement de tous les personnages sur la place et à cause de la série de morts qui suit immédiatement. Le quatrième homme se précipite vers la deuxième femme, sa belle-mère, qui tombe morte, sans qu'il l'ait touchée¹². L'auteur fait remarquer ici au spectateur que le cadavre de la deuxième femme, comme ceux des enfants, est violacé et tout noir. Ce sont des signes certains et horribles de la peste. Le sixième homme se précipite vers le quatrième homme, un couteau à la main; ce dernier tombe mort sans blessure¹³. Son cadavre est, aussi, noir et violacé. Dès ce moment, les personnages se dispersent encore sur le plateau; au lieu d'un grand groupement des personnages, le spectateur voit maintenant quelques petits groupes dans lesquels il y a des victimes

¹²Ibid., p. 17.

¹³Ibid., p. 17-18.

de la peste, qui tombent soudain mortes. Ce qui est important ici, c'est que le rythme de l'action scénique va croissant tandis que le nombre des morts qui jonchent le plateau devient de plus en plus grand. En effet, on peut dire qu'il s'agit ici d'une sorte de ballet ou de danse macabre.

Au début de ce tableau, le spectateur voit un va-et-vient continu des personnages qui traversent la place de la ville sans aucun ordre particulier¹⁴; puis, après la mort des deux enfants, il y a un groupement lent et ordonné des personnages au centre de la place du marché¹⁵, ce qui est suivi d'un dispersement rapide de tous les personnages sur la place¹⁶. Le spectateur remarque qu'après la mort soudaine du sixième homme il y a un nouveau groupement momentané des personnages qui sont encore vivants au centre de la scène. En se dirigeant les uns vers les autres, ils disent: "C'est tout de même extraordinaire! Je n'aurai jamais cru! Ils sont pas beaux à voir! C'est à cause de leur méchanceté! Ils sont coupables! Ils sont innocents!"¹⁷. Pourtant, d'après des instructions scéniques de la dernière partie du tableau, les neuf personnages survivants commencent quelques secondes plus tard à "courir

¹⁴ Ibid., p. 7-14.

¹⁵ Ibid., p. 16.

¹⁶ Ibid., p. 17-19.

¹⁷ Ibid., p. 19.

en tous sens sur le plateau en criant et en se tordant les mains"¹⁸. Les mouvements de ces personnages deviennent maintenant à la fois plus frénétiques et plus ordonnés; en mourant, ils tombent sur le plateau d'une façon symétrique et chorégraphique. L'auteur indique clairement au lecteur ces dernières actions rythmiques du premier tableau: "Il s'écroule, à la droite du plateau, en face, (...) Elle tombe du côté opposé au premier homme. (...) Elle s'écroule derrière le premier homme. (...) Il tombe aux côtés de la troisième femme. (...) Elle tombe aux côtés du deuxième homme. (...) Il s'écroule auprès de la quatrième femme. (...) Elles s'écroulent toutes les deux aux deux coins opposés du plateau"¹⁹. La précision de ces mouvements physiques suggère au spectateur que c'est l'auteur qui crée et maintient le tempo violent de cette partie du tableau. D'après les premières indications scéniques de la pièce, "une demi-obscurité envahira le plateau à la fin de cette scène" et les marionnettes du marché du fond "devront disparaître dans la grisaille"²⁰. Bien que l'auteur n'indique pas au lecteur la durée du séjour du moine noir au milieu de la place,²¹ il est possible de

¹⁸ Ibid., p. 20.

¹⁹ Ibid., p. 20-21.

²⁰ Ibid., p. 8.

²¹ Ibid., p. 15.

fixer son départ au moment où les troisième et quatrième ménagères se rendent compte de la mort des enfants dans la poussette.

Alors, on voit que le premier tableau aide beaucoup à établir le rythme frénétique de l'action de la pièce et qu'il présente au spectateur le thème principal de la mort. L'emploi des marionnettes et les actions un peu mécaniques des personnages qui tombent sur le plateau suggèrent déjà au spectateur que tout ce drame n'est qu'une sorte de "guignol tragique".

Dans le deuxième tableau²², un fonctionnaire municipal vient s'adresser aux citoyens afin de les informer de la présence de la peste dans la ville. Il dit que le nombre des morts monte toujours et qu'il y a "une progression géométrique de la mort"²³---cette dernière phrase rappelle au spectateur la phrase qu'emploie Amédée en parlant de la croissance rapide du cadavre géant dans Amédée ou Comment S'en Débarrasser?; et elle lui suggère la prolifération des morts qu'il verra dans le reste de cette pièce. Le fonctionnaire informe le public des vaines tentatives du gouvernement de la ville d'expliquer ce nouveau phénomène. D'après lui, "les gens meurent au hasard"²⁴. Il affirme

²²Ibid., p. 22-25.

²³Ibid., p. 22.

²⁴Ibid., p. 23.

que la peste est "incompréhensible" et que les citoyens sont pris "comme dans un piège". Cette atmosphère de piège ou de prison, qui est présente aussi dans les deux autres pièces que l'on vient de discuter, arrive à dominer toute l'action scénique. Les personnages n'échapperont jamais à l'horreur de cette maladie puissante. En expliquant à ses concitoyens les manières desquelles le gouvernement va essayer de combattre la peste, le fonctionnaire leur conseille de ne pas espérer qu'ils pourront survivre²⁵.

C'est ici où l'auteur introduit dans la pièce, pour la première fois, le thème important de la "politisation" de la mort, en suggérant au spectateur que le maire et le conseil municipal vont profiter de la nouvelle épidémie pour gagner un pouvoir absolu sur les habitants de la ville: "Toutefois, plus de mendiants, plus de vagabonds, plus de banquets. Les spectacles sont interdits. Les magasins, les cafés, resteront ouverts le moins longtemps possible afin de réduire la propagation...Comme je vous l'ai dit, il n'y aura plus de réunions publiques. Les groupes de plus de trois personnes seront dispersés. Il est également interdit de flâner. Les habitants devront circuler deux par deux afin que chacun puisse surveiller l'autre, et annoncer aux ensevelisseurs s'il tombe"²⁶.

²⁵Ibid., p. 24.

²⁶Ibid., p. 24.

On verra plus tard dans la pièce que les citoyens de la ville, qui sont maintenant des victimes d'une épidémie effrayante, deviendront aussi des victimes des lois oppressives de leur propre gouvernement. Du point de vue structural, cette scène marque le premier moment de relâche dans le tempo de l'action de la pièce. Il n'y a aucun mouvement physique sur la scène; le spectateur ne voit que le fonctionnaire qui prononce un long monologue. Pourtant, bien qu'il n'y ait pas d'action sur le plateau, on remarque que la description que fait le fonctionnaire de l'horreur actuelle et future de l'épidémie prépare l'atmosphère qui va bientôt se produire et, de cette façon, prépare aussi le spectateur aux épisodes bizarres qui suivent.

D'après les instructions compliquées du commencement du troisième tableau²⁷, la scène se divise en trois sections différentes²⁸. Au premier plan, le spectateur voit la chambre d'une maison où demeurent deux domestiques, deux servantes, et un maître. Au fond de la chambre, il y a une grande baie (du haut en bas du mur) qui donne sur la rue. Il y a aussi, de l'autre côté de la rue du fond, une autre maison avec une baie. Pendant tout le troisième tableau, le spectateur voit une série d'actions

²⁷ Ibid., p. 26-32.

²⁸ Ibid., p. 26-27.

diverses qui se passent en même temps sur les trois sections de la scène. Ce qui frappe ici, c'est que ces actions n'ont pas les mêmes rythmes scéniques. Le rythme de l'action des deux sections du fond est très violent, tandis que celui de l'action de l'avant-scène n'a rien de violent et est moins frénétique. Les rythmes des trois parties du plateau sont différents à cause de la nature de leurs actions scéniques respectives. Dans la chambre du premier plan, il s'agit des tentatives du maître et de ses quatre serviteurs de combattre les microbes et les germes de la peste. Ces personnages sont encore à l'abri de la maladie; et il y a chez eux un sentiment d'espoir qui les pousse à frotter et à désinfecter sans cesse toute leur maison, d'où ils ne sortent jamais. Cependant, au fond de la scène, dans la rue et dans la maison d'en face, la peste est toute-puissante et sévit sans relâche. Il n'existe chez les personnages qui passent dans la rue aucun sentiment d'espoir. Ils sont ou des représentants du gouvernement municipal qui poursuivent, emprisonnent, et tuent des pestiférés; ou des victimes pitoyables de la peste. Les cris et les bruits que font ces personnages soulignent le rythme de violence qui domine tout l'arrière-plan. On peut dire que la grande baie de la chambre, en séparant

les cinq personnages de la maison du monde extérieur dans la rue, devient une barrière fragile contre l'horreur de l'épidémie. À la fin de ce tableau, le spectateur voit la mort soudaine du personnage du maître et la vaine tentative de ses quatre serviteurs de fuir la chambre du premier plan²⁹. Au moment où ils ouvrent la porte à gauche, on remarque qu'il y a tout de suite une union atmosphérique et rythmique des trois sections du plateau. Les actions des serviteurs deviennent plus frénétiques, et la confusion et la peur qui règnent dans le monde extérieur---c'est-à-dire, dans la rue---envahissent le monde intérieur de la maison. Les derniers jeux de scène du tableau confirment cette union des deux tempos de l'action scénique³⁰. Après avoir essayé en vain de briser la grande baie, les serviteurs, "chacun à un coin de la pièce, tombent à genoux"³¹, et l'atmosphère de la scène devient vite lourde et sombre. Le spectateur doit remarquer qu'il ne s'agit pas vraiment dans ce tableau d'éléments comiques ou tragiques, mais de la panique que cause la peste et de son effet sur le rythme de l'action sur le plateau.

²⁹ Ibid., p. 31-32.

³⁰ Ibid., p. 32.

³¹ Ibid., p. 32.

Le quatrième tableau de la pièce³² présente au spectateur une courte scène dans une clinique. Les quatre personnages principaux du tableau sont plus particularisés que ceux des épisodes précédents au point où ils portent même des noms; c'est la première fois jusqu'à présent que le spectateur remarque une telle précision. Du point de vue structural, ce tableau marque un relâche dans la tension scénique qu'a créée l'épisode précédent. On ne voit aucun mouvement frénétique ou violent sur le plateau. Pourtant, malgré le calme de l'action scénique, le spectateur est toujours conscient de la présence de la peste dans la ville, à cause des quelques allusions que font les personnages à cette maladie dangereuse: par exemple: Jacques: "Beaucoup de gens meurent en ce moment"; Emile: "Plus que d'habitude. On meurt beaucoup dans la rue. Ils s'écroulent, les hommes défont leur cravate, les femmes poussent un cri, et puis ils meurent"; Jacques: "C'est une mode"; Alexandre: "Je sais, je suis au courant"³³; et plus tard: le docteur: "Il y en a qui meurent individuellement, d'autres meurent par paquets de dix ou douze... Nous ne pouvons soigner personne. Et les autopsies ne donnent rien"³⁴. Il est vrai qu'il y a de la tension dans les rapports entre les personnages, surtout entre Emile

³² Ibid., p. 33-38.

³³ Ibid., p. 35.

³⁴ Ibid., p. 37.

et Katia; mais, ce peu de tension n'arrive jamais à détruire le calme de la scène et à inspirer de forts sentiments chez le spectateur grâce aux éléments comiques ou quasi comiques qui se manifestent dans les répliques des personnages. Même au moment de la mort d'Alexandre³⁵, on ne peut discerner aucune augmentation du tempo de l'action scénique; la scène reste encore calme. Cependant, on remarque que, dans la série de trois tableaux qui suit, le rythme de l'action de la pièce commence encore une fois à se renforcer.

Le cinquième tableau³⁶ n'est qu'une conversation entre deux bourgeois, dans laquelle il s'agit de la peste et des tentatives des habitants des quartiers riches de la ville de l'éviter. La tension des rapports entre les deux interlocuteurs continue à augmenter jusqu'au moment où le premier bourgeois s'enfuit par la gauche en criant: "Je suis un homme mort! Je suis un homme mort!"³⁷. Le deuxième bourgeois le poursuit et tire sur lui avec un pistolet; et l'infirmière, qui est entrée vers la fin de la scène, poursuit ce dernier en criant: "Vous aussi vous

³⁵ Ibid., p. 38.

³⁶ Ibid., p. 39-43.

³⁷ Ibid., p. 43.

êtes un homme mort! Et moi, je suis une femme morte!"³⁸
 Ces dernières actions des personnages et, surtout, la présence d'un pistolet sur la scène aident à renforcer la violence et l'horreur de l'épidémie.

Dans le sixième tableau³⁹, ce qui est une scène de prison, le rythme de l'action scénique continue à monter. Comme dans le tableau précédent, l'auteur montre au spectateur le grand effet psychologique qu'exerce la peste sur quelques habitants de la ville. On remarque l'incrédulité du premier prisonnier, la peur du deuxième prisonnier, et le pessimisme du geôlier: "Dans la ville presque tout le monde est contaminé. Ceux qui ne le sont pas encore, le seront bientôt, probablement"⁴⁰. L'élément de suspense dramatique devient de plus en plus grand ici---le spectateur attend toujours la mort soudaine d'un des trois personnages ---jusqu'au moment où le premier prisonnier saute par la fenêtre de sa cellule et se noie dans le fossé de la prison, après avoir été mordu par des rats⁴¹, ce qui est suivi tout de suite par le meurtre du deuxième prisonnier et par le suicide du geôlier. Le jeu de scène de la fin du tableau,

³⁸ Ibid., p. 43.

³⁹ Ibid., p. 44-48.

⁴⁰ Ibid., p. 45.

⁴¹ Ibid., p. 48.

où le moine noir "traverse le plateau, constate que le pouls du prisonnier ne bat plus, puis vérifie la solidité de la corde du pendu et sort"⁴², est sombre et bizarre et renforce encore le lien qui existe entre ce personnage mystérieux et la peste.

Dans le court tableau⁴³ qui suit la sortie du moine, le spectateur voit encore une fois deux des personnages de la scène quatre---Jacques et Emile---qui discutent avec un ami, Pierre, les origines de l'épidémie. Ils affirment, comme l'a fait le premier bourgeois de la scène cinq, que la peste n'attaque que les habitants des bas quartiers où tout le monde vit dans la misère. Pendant cette discussion, on voit la mort soudaine de Pierre, qui tombe sur le plateau. Le fait que la maladie tue maintenant des gens des quartiers riches indique au spectateur qu'elle se répand de plus en plus vite dans la ville.

Après la fin de cette série de trois tableaux, dans laquelle l'auteur emploie l'effet de la "boule de neige" pour augmenter le rythme de l'action scénique, le spectateur voit une courte scène comique qui ne dure qu'une trentaine de secondes⁴⁴. Deux passants dans la rue parlent de la

⁴² Ibid., p. 48.

⁴³ Ibid., p. 49-51.

⁴⁴ Ibid., p. 52.

multiplication instantanée et inexplicable de deux cadavres. L'idée que ce phénomène s'est produit "peut-être par la machine"⁴⁵ suggère au spectateur le caractère mécanique de la peste. Du point de vue structural, cette scène crée un autre relâche dans le tempo de la pièce; dès ce moment, l'action sur le plateau devient plus compliquée et plus frénétique.

Le neuvième tableau de la pièce⁴⁶ est le premier d'une série de quatre tableaux qui sont très originaux sur le plan scénique. D'après les instructions de l'auteur⁴⁷, ce tableau se divise en deux sections différentes: la scène "A" qui se passe sur la moitié gauche du plateau et la scène "B" qui se passe sur la moitié droite; les décors de ces deux scènes sont identiques, et leurs actions se passent en même temps. On remarque que les premières répliques du couple de la droite alternent avec celles du couple de la gauche, et que cette alternance crée un rythme régulier sur la scène⁴⁸. Le spectateur a l'impression que la scène avec Pierre et Lucienne n'est qu'une répétition de la scène avec Jean et Jeanne. Au commencement du tableau, l'atmosphère scénique est à la fois sombre et gaie: à cause du silence suspect de la rue et du passage menaçant du moine

⁴⁵ Ibid., p. 52.

⁴⁶ Ibid., p. 53-59.

⁴⁷ Ibid., p. 53.

⁴⁸ Ibid., p. 54-55.

noir devant le bâtiment de l'appartement de chaque couple, et à cause de la joie des deux femmes de revoir leurs maris⁴⁹. On remarque qu'au milieu du tableau, au moment où les personnages de Jeanne et de Pierre se lèvent des deux lits où ils se sont assis près de leurs époux⁵⁰, il y a un changement abrupt du rythme uniforme de l'action scénique. Les répliques commencent maintenant à devenir de moins en moins similaires. et, alors, rendent plus évident au spectateur le fait qu'il s'agit ici de deux scènes qui se passent simultanément dans des endroits différents: Jeanne (à gauche): "Je ne peux m'empêcher d'avoir peur. (Pause. Elle se lève.) Si tu n'étais pas venu, je serais devenue folle"⁵¹; Lucienne (à droite): "Je ne peux m'empêcher d'avoir peur"; Pierre: "(Pause. Il se lève.) Si je n'étais pas venu, je serais devenu fou"⁵². La tension continue à grandir jusqu'à la fin pathétique du tableau où on voit les morts tragiques de Jeanne et de Pierre⁵³. Il est vrai qu'il n'y a pas ici une union physique des différentes sections du plateau, comme à la fin du troisième épisode de la pièce. L'auteur met en contraste la mort tranquille de Jeanne et le manque d'une variété d'actions physiques de la scène à gauche,

⁴⁹ Ibid., p. 54.

⁵⁰ Ibid., p. 56.

⁵¹ Ibid., p. 56.

⁵² Ibid., p. 56.

⁵³ Ibid., p. 59.

et le va-et-vient continuel, la panique, et les cris de Lucienne de la scène à droite. Pourtant, malgré ces différences entre les deux sections du neuvième tableau, l'auteur arrive à créer une union de leurs "atmosphères" à l'aide des éléments de confusion et de peur, qui dominent l'action sur tout le plateau; de cette façon, il arrive même à inspirer de l'angoisse et de la pitié chez le spectateur.

Comme l'épisode précédent, le dixième tableau⁵⁴ se divise en deux scènes simultanées. Pourtant, le spectateur remarque une évolution dans les décors de ces scènes; ils ne sont pas du tout identiques: sur la gauche du plateau, on voit une chambre riche où se trouvent une mère, une jeune fille, et une servante; et sur la droite du plateau, on voit la chambre d'une auberge, où se trouvent un voyageur et une autre servante. Au début de ce tableau, les deux servantes informent les autres personnages que le moine noir est debout devant la fenêtre de chacune des deux chambres⁵⁵. La présence de ce personnage mystérieux dans les coulisses suggère au spectateur, comme d'habitude, que la peste va bientôt attaquer les personnages qui sont sur la scène. En effet, quelques secondes plus tard, le voyageur meurt dans son lit, "pendant que du côté gauche

⁵⁴ Ibid., p. 60-64,

⁵⁵ Ibid., p. 61.

du plateau la jeune fille aura les mêmes symptômes des malaises"⁵⁶. Le tempo de l'action scénique monte ici et continue à se renforcer jusqu'au moment où meurt la jeune fille dans les bras de sa mère⁵⁷. Cette seconde mort du tableau marque un éclat de frénésie et de confusion générales sur la scène. La servante de la scène à gauche "fuit par la porte de la cloison, traverse la chambre du voyageur"⁵⁸, qui n'est pas dans le même bâtiment que la chambre de la gauche, et bouscule la servante de l'auberge qui, après avoir vu le cadavre du voyageur, laisse tomber un verre de bière sur le plateau et commence à crier: "Il est mort! Il est mort!"⁵⁹. Les deux servantes quittent le plateau par la porte de droite en se bousculant et en faisant beaucoup de bruit. Pendant ces derniers jeux de scène, la mère de la fille morte "pousse des cris effrayants"⁶⁰ et fait des mouvements frénétiques sur le plateau et des gestes angoissés. À la fin de ce tableau, le moine noir entre par la gauche et "s'immobilise, muet"⁶¹ sur la scène, un symbole de la mort faisant irruption encore une fois à un point culminant de la pièce.

⁵⁶ Ibid., p. 61.

⁵⁷ Ibid., p. 63.

⁵⁸ Ibid., p. 64.

⁵⁹ Ibid., p. 64.

⁶⁰ Ibid., p. 64.

⁶¹ Ibid., p. 64.

Le onzième tableau⁶² est un des épisodes les plus originaux de cette pièce. Le plateau se divise en deux sections principales, dont la section au fond, qui représente un grand bâtiment, se divise encore en cinq parties ou "fenêtres" différentes. Ces fenêtres s'allument l'une après l'autre pendant l'action du tableau⁶³. Le spectateur remarque que l'évolution et la prolifération des décors scéniques continuent dans ce tableau. D'après les instructions scéniques de l'auteur⁶⁴, il n'y a au commencement du tableau qu'une obscurité totale sur la scène. Le spectateur voit "une lanterne qui s'allume" et "le porteur de la lanterne, c'est le moine vêtu de noir qui traverse le plateau de droite à gauche.". La sortie du moine est suivie par le cri aigu d'une femme, par un peu de silence, et, puis, par l'allumage de la première des cinq fenêtres, à la gauche du spectateur. Dès ce moment, l'action de la scène devient de plus en plus frénétique et arrive à produire un grand effet sur le spectateur, en inspirant chez lui un fort sentiment de malaise. On entend les cris angoissés et répétés des personnages du fond et on voit leurs mouvements et leurs gestes maladroits et presque mécaniques qui suggèrent au spectateur

⁶² Ibid., p. 65-69.

⁶³ Ibid., p. 65.

⁶⁴ Ibid., p. 65.

le fait qu'ils agissent comme des marionnettes. Ces effets scéniques qu'emploie l'auteur sont si puissants qu'ils créent vite une union atmosphérique de la scène et de la salle du théâtre. Au moment où deux agents de police entrent sur le devant du plateau⁶⁵, le spectateur voit le point culminant de l'action fiévreuse de l'arrière-plan. Il y a le meurtre choquant de la quatrième femme par son infirmière; les suicides du troisième homme et de la première femme; et les meurtres des cinq autres personnages du fond par les deux agents, qui entrent dans le bâtiment à la fin de cette partie de l'épisode de nuit⁶⁶.

Dans le douzième tableau⁶⁷, qui n'est qu'une continuation immédiate de la fin du tableau précédent, le spectateur voit sortir du bâtiment les deux agents de police après avoir entendu "des cris et des coups de feu (...) suivis d'un silence"⁶⁸, et voit, aussi, entrer sur la scène un officier et deux nouveaux agents. Dans cette seconde partie de l'épisode de nuit, dont l'action se passe au premier plan, il y a le meurtre soudain et violent du deuxième agent par ses trois camarades⁶⁹. Cet événement renforce le caractère répugnant et violent de toute la

⁶⁵ Ibid., p. 68-69.

⁶⁶ Ibid., p. 69.

⁶⁷ Ibid., p. 70-71.

⁶⁸ Ibid., p. 70.

⁶⁹ Ibid., p. 71.

pièce et augmente la tension dramatique de l'action scénique. De cette façon, l'auteur réussit à entraîner de plus en plus son spectateur dans la frénésie du tempo de la pièce.

On remarque que les tableaux treize, quatorze, et quinze créent un autre ralentissement du rythme de l'action scénique⁷⁰. Il est vrai que le spectateur est toujours conscient ici de la présence de la peste dans la ville, à cause des morts du premier orateur⁷¹, du deuxième agent de police⁷², et des six docteurs du corps médical de la ville⁷³. Cependant, différente des quatre tableaux précédents, cette série de tableaux ne montre au spectateur aucune action violente sur la scène. Les longs monologues ridicules des deux orateurs présentent encore au spectateur le thème de la politisation de la mort, qui a maintenant un caractère très comique: il y a, par exemple, la mort ironique du premier orateur et les arguments illogiques et matérialistes du deuxième orateur. La réunion médicale du quinzième tableau crée encore un ralentissement de la tension dramatique de la pièce à cause de son caractère comique. Les sources principales de cet élément comique sont l'emploi d'une discussion molièresque, l'emploi des phrases

⁷⁰ Ibid., p. 72-87.

⁷¹ Ibid., p. 76.

⁷² Ibid., p. 80-81.

⁷³ Ibid., p. 86-87.

chantées⁷⁴, et les chutes rythmées des six médecins à la fin du tableau⁷⁵. Comme dans les premières scènes de la pièce, l'auteur emploie ici l'effet important de la "boule de neige". Le spectateur voit que la peste sévit toujours dans les rues de la ville et qu'elle attaque maintenant un nombre de plus en plus grand des habitants. La prolifération qui était présente dans les décors des épisodes précédents se traduit maintenant en formes humaines.

Les trois derniers tableaux de la pièce présentent au spectateur une série de scènes extraordinaires qui arrivent à avoir un grand effet sur lui. C'est ici où on voit le point culminant du développement du tempo de toute l'action scénique. Au commencement du seizième tableau⁷⁶, le spectateur "entend encore la voix de l'agent qui appelle l'ambulance" et voit encore le magasin de robes au fond, ce qui lui indique que cet épisode est une continuation de la fin de la scène quatorze. Le fait que le spectateur ne voit ce nouvel épisode qu'après la fin de la réunion du corps médical de la ville lui suggère qu'il n'y a aucun ordre chronologique particulier dans la série des dix-huit tableaux de la pièce. L'auteur montre au spectateur des scènes diverses qui ne se passent pas à

⁷⁴ Ibid., p. 85-87.

⁷⁵ Ibid., p. 86-87.

⁷⁶ Ibid., p. 88-99.

des heures précises. Il est vrai qu'il y a une progression temporelle dans la structure générale de cette pièce, en ce qui concerne la propagation de la peste dans la ville. Cependant, la source importante de l'ordre des épisodes de la pièce n'est pas l'élément de temps, mais, c'est le développement continu du tempo de l'action scénique. Chaque scène aide à renforcer la tension dramatique et, de cette façon, rend le spectateur plus conscient de l'effet grandissant de l'épidémie sur les habitants de la ville.

Le seizième tableau se divise en deux parties, dont la première est une scène entre un vieil homme et une vieille femme⁷⁷. Les deux personnages de cette scène, qui ressemblent beaucoup au vieux couple de la pièce, Les Chaises, et aux personnages d'Amédée et de Madeleine de la pièce, Amédée ou Comment S'en Débarrasser? (sauf le fait que c'est l'homme, et non pas la femme, qui condamne maintenant la vie), montrent au spectateur leurs opinions très différentes sur la nature de la vie. On remarque que, dès le moment où la vieille commence à se sentir un peu malade, le suspense dramatique devient de plus en plus grand jusqu'au départ pénible du couple⁷⁸. Cette scène est très pathétique et inspire chez le spectateur des sentiments de pitié et d'angoisse; il sait bien que la peste va bientôt

⁷⁷ Ibid., p. 88-95.

⁷⁸ Ibid., p. 91-95.

attaquer ces deux personnages faibles. La boutique que le spectateur voit toujours au fond de la scène joue un rôle important dans la deuxième partie de ce tableau⁷⁹. Les actions qui se passent devant cette boutique sont la source d'une nouvelle reprise du rythme rapide de la pièce. Les cris, les mouvements précipités, et les couleurs très variées des habits que les cinq personnages féminins jettent sur tout le plateau créent une atmosphère de confusion comique à la fin du tableau: "Tout cela crie, piaille, se bagarre. Fleurs et plumes volent en tous sens, innombrables. Cela doit faire un tableau vivant, très coloré, elles sont toutes habillées avec les effets volés. La deuxième puis la troisième femme entrent puis sortent de la boutique, rapportant d'autres robes, d'autres chapeaux, dans un mouvement rapide et lançant les objets de tous les côtés"⁸⁰. Malgré la fausse gaieté de cette partie du seizième tableau, le spectateur est toujours conscient de la présence puissante de la peste.

Dans le dix-septième tableau⁸¹, qui contraste beaucoup avec les deux courtes scènes précédentes, on voit le comble de l'horreur et de la folie que cause l'épidémie. Ce tableau marque une nouvelle étape horrible dans la

⁷⁹Ibid., p. 95-99.

⁸⁰Ibid., p. 99.

⁸¹Ibid., p. 100-105.

propagation de la peste: l'anthropophagie. Les meurtres sur la scène, les cris des personnages mourants, et la grande variété d'actions scéniques créent une atmosphère de folie extrême. Le spectateur est choqué et dégoûté par ce qu'il voit sur le plateau. À la fin de ce tableau, on voit la dernière scène de toute la pièce⁸². Cette scène se divise en deux parties différentes. Dans la première partie⁸³, un fonctionnaire public annonce aux citoyens de la ville---c'est-à-dire, à tous les acteurs de la pièce--- le déclin et la fin de l'épidémie⁸⁴. Cette nouvelle inspire des sentiments de joie chez les personnages et, de cette façon, crée une atmosphère de légèreté et de fausse gaieté sur la scène. Le tableau devient même une sorte d'opéra-comique à cause de l'emploi des répliques chantées (une technique que l'auteur a déjà employée dans l'épisode avec les six docteurs du corps médical de la ville). D'après les instructions du texte de la pièce⁸⁵, toute cette "gaieté folle" ne dure qu'une minute. On voit une "lumière d'incendie" au fond, et, tout de suite, il y a des changements atmosphériques et rythmiques très importants. Tous les personnages courent sur le plateau, en cherchant

⁸² Ibid., p. 106-111.

⁸³ Ibid., p. 106-110.

⁸⁴ Ibid., p. 109.

⁸⁵ Ibid., p. 110.

un moyen d'échapper au feu. Le spectateur ne voit sur le plateau que des mouvements rapides et que la lumière de l'incendie, et il n'entend que les cris des personnages. Le tempo s'accélère jusqu'au moment où un des hommes crie: "Nous sommes pris au piège. Comme des rats"⁸⁶. Tous les personnages se groupent en criant au premier plan et, puis, se retournent afin de regarder le feu du fond. Le moine noir entre et s'installe au milieu du plateau et, de cette manière, confirme pour la dernière fois la toute-puissance de la peste et de la mort. Comme dans les scènes onze, seize et dix-sept, la frénésie des actions des personnages devient universelle et renforce, au moyen des cris et des bruits, les liens atmosphériques qui existent déjà entre la scène et la salle du théâtre.

Avant de conclure cette discussion sur la structure scénique de la pièce, Jeux de Massacre, on va faire quelques remarques sur le rôle du personnage mystérieux du moine noir. Il y a beaucoup de moments dans la série des tableaux de la pièce où le spectateur voit ce personnage tirer une charrette pleine de cadavres, rester debout au centre du plateau, ou traverser lentement une place de la ville. À la fin du sixième tableau, par exemple, on le voit vérifier la mort du deuxième prisonnier et du geôlier. Tous ces jeux de scène bien qu'ils semblent être quelquefois bizarres,

⁸⁶ Ibid., p. 111.

indiquent au spectateur qu'il y a un lien fort entre le moine et l'épidémie. En effet, on peut dire que ce personnage d'Eugène Ionesco ressemble d'une manière extraordinaire au personnage du masque dans le conte, The Masque of the Red Death, d'Edgar Allan Poe. Le masque, en traversant lentement la chambre de bal où se passe l'action de ce conte, arrive à propager la peste rouge dans les différentes parties colorées de la chambre et à faire mourir tous les personnages qui sont autour de lui. Ce n'est qu'à la fin du conte que le lecteur se rend compte du fait que le masque n'est pas un simple symbole de la peste, mais qu'il est la peste elle-même. De la même façon, le moine noir est, aussi, une représentation physique de la peste sur la scène. Il joue un rôle à la fois symbolique et scénique, comme les personnages de la Mort dans la pièce, Orphée, et du domestique dans la pièce, Le Malentendu. Le fait que le spectateur est la seule personne qui voit le moine sur le plateau confirme l'idée qu'il y a une complicité entre le spectateur et l'auteur de la pièce. Cette complicité aide, en partie, à empêcher le spectateur de s'identifier avec les situations des personnages sur la scène et, alors, à rendre plus efficace la structure épisodique de cette oeuvre.

CONCLUSION

Il y a dans les trois pièces que nous venons de discuter plusieurs techniques structurales très similaires. Comme dans tout le théâtre d'Eugène Ionesco, la mise en scène de chacune de ces pièces insiste beaucoup sur l'éclairage scénique, sur des effets sonores et visuels, sur l'usage des objets, et sur des jeux de scène insolites. Tous ces effets scéniques créent souvent une union atmosphérique de la scène et de la salle du théâtre et, de cette façon, attirent de plus en plus l'attention du spectateur vers ce qui se passe sur le plateau. Il y a toujours l'importance du rôle de l'élément de suspense dramatique dans ces pièces, surtout dans les deux premières. L'auteur ne permet pas au spectateur de s'ennuyer, mais, il l'oblige à entrer dans la "réalité" du monde bizarre de ses propres pièces. Et ce monde bizarre existe, en partie du moins, grâce aux techniques différentes qu'emploie Ionesco dans ces trois longues pièces. Dans la "comédie", Amédée ou Comment S'en Débarrasser?, il s'agit d'une structure presque classique. Elle a deux personnages principaux (Amédée et Madeleine), une intrigue centrale (comment se débarrasser du cadavre grandissant?), et le thème dominant du conflit symbolique et physique entre les éléments de "lourdeur" et d'"évanescence". Toute

la pièce est divisée en trois actes dont l'action scénique est bien développée et organisée.

Rhinocéros a, aussi, des personnages principaux (Bérenger et ses camarades), un thème central (la "massification"), et une intrigue très évidente. Comme dans la première pièce, l'atmosphère scénique continue ici à jouer un rôle essentiel. Pourtant, malgré la division du texte de cette pièce en trois actes, l'action de Rhinocéros se passe en quatre tableaux ou mouvements différents. On voit que les éléments de tension et de suspense deviennent plus efficaces ici à cause de l'augmentation du rythme des actions des personnages sur le plateau.

Le spectateur remarque qu'Ionesco fait des progrès considérables dans la technique théâtrale de sa pièce, Jeux de Massacre. Il n'est plus question d'une structure classique ou quasi classique. Il n'y a ni protagonistes, ni intrigue centrale, ni divisions scéniques très simples. Toute la pièce est une série complexe de dix-huit tableaux, dont le thème principal est la mort. Il est vrai que l'on peut considérer le moine noir comme étant le personnage principal de la pièce; mais, en vérité, le moine est plutôt un symbole physique de la peste qui sévit dans la ville de la pièce qu'un protagoniste légitime.

C'est ici qu'Ionesco commence à perfectionner l'usage

de l'élément du tempo dans ses plus longues pièces--cet élément qui est inexistant dans Amédée ou Comment S'en Débarrasser?, et qui est présent, mais non point poussé très loin, dans Rhinocéros. La tension de l'atmosphère scénique monte toujours pendant que le rythme de l'action sur le plateau devient de plus en plus fiévreux. Les techniques structurales de Jeux de Massacre, en différant d'une façon évidente de celles des deux autres pièces, semblent annoncer au spectateur une nouvelle manière dans l'oeuvre d'Ionesco. Comme Amédée ou Comment S'en Débarrasser? et Rhinocéros, cette pièce produit un grand effet sur le spectateur. Les sentiments divers qu'elle inspire chez lui font preuve de sa grande efficacité scénique.

Après avoir examiné ces trois pièces, le lecteur peut comprendre l'originalité et l'importance des techniques théâtrales d'Eugène Ionesco. Dans son oeuvre, le visuel est étroitement allié à l'auditif afin de créer une fusion harmonieuse et riche des éléments dont la valeur a été quelquefois négligée au théâtre de nos jours: les décors, les objets scéniques, les jeux de scènes, l'éclairage, et les sons. Ces éléments sont une garantie non seulement du succès et de la popularité de l'oeuvre ionescienne, mais aussi, de la survivance du théâtre moderne.

- . "Journal", Preuves, CLXXV (1965), 3-18,
CLXXVI (1965), 29-41.
- . Notes et Contre-Notes. Paris: Idées Editions
Gallimard, 1966.
- . Théâtre. Tome IV. Paris: Editions Gallimard,
1966.
- . "Passé-Présent (d'un pays à l'autre)", Preuves,
CC (1967), 8-17.
- . Fragments of a Journal. Translated by J. Stewart .
London: Faber and Faber Ltd., 1968.
- . Présent Passé, Passé Présent. Paris: Mercure de
France, 1968.
- . "Petit Soliloque sur les Insuffisances de la
Littérature", Nouvelles Littéraires, le 15 Mai, 1969,
1, 10.
- . Jeux de Massacre. Paris: Le Manteau d'Arlequin,
Éditions Gallimard, 1970.
- . Rhinocéros. Extraits et Commentaires par C.
Abastado . Paris: Univers des Lettres, Bordas, 1970.
- . "Notes Retrouvées", Nouvelles Littéraires, le
25 Février, 1971, I, 7.

LIVRES SUR L'OEUVRE D'IONESCO

- Abastado, C. Ionesco. Paris: Collection Présences Littéraires,
Bordas, 1971.
- Benmussa, S. Ionesco. Paris: Théâtre de Tous les Temps,
Tome I, Seghers, 1971.
- Coe, R. N. Ionesco. Bibliography at the end of this text .
Edinburgh: Oliver and Boyd, 1961.
- . Eugène Ionesco: A Study of His Plays. Text and
Bibliography . London: Methuen and Co. Ltd., 1971.

- Donnard, J. H. Ionesco Dramaturge, ou L'Artisan et Le Démon.
Paris: "Situation" no. 8, Lettres Modernes, 1966.
- Hayman, R. Eugène Ionesco. London: Heinemann, 1972.
- Lewis, A. Ionesco. New York: Twayne Publishers, 1972.
- Pronko, L. C. Eugène Ionesco. Vol. VII of Columbia Essays on Modern Writers. New York: Columbia University Press, 1965.
- Vernois, P. La Dynamique Théâtrale d'Eugène Ionesco.
Paris: Editions Klincksieck, 1972.

ARTICLES SUR L'OEUVRE D'IONESCO

- Abirached, R. "Le Duel et la Mort Chez Ionesco", Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, LIII (Février, 1966), 21-25.
- Anex, G. "Ionesco, Le Médium", Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, XLII (Février, 1963), 65-69.
- Anido, D. "Eugène Ionesco: A Bibliography", West Coast Review, IV, 2 (1969), 49-54.
- Aubarède, G. d'. "Une Heure avec Ionesco", Nouvelles Littéraires, le 8 Mars (1962), I, 7.
- Barjon, L. "Un Sage en Habit de Fou", Etudes, CCCI (1959), 306-318.
- Boisdeffre, P. "Plaidoyer Pour Ionesco", Nouvelles Littéraires, le 7 Avril (1966), I, 13.
- Brion, M. "Sur Ionesco", Mercure de France, CCCXXXVI (1959), 272-277.
- Brown, J. L. "Ionesco's The Chairs", Explicator, XXIV (1966), Item 73.
- Carat, J. "Ionesco, l'Ancien et le Nouveau", Preuves, CXLVI (1963), 71-73.

- Coe, R. N. "La Farce Tragique", Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, XLII (Février, 1963), 25-52.
- Delay, J. "Un Magicien Pour Notre Temps", Nouvelles Littéraires, le 25 Février (1971), I, 7.
- Depraz-McNulty, M.-C. "L'Objet dans le Théâtre d'Eugène Ionesco", French Review, XLI (1967), 92-98.
- Doubrovsky, J. S. "Ionesco and the Comic of Absurdity", Yale French Studies, XXIII (1959), 3-10.
- Dussane, "Première Rencontre avec le Rhinocéros", Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, XXIX (Février, 1960), 29-30.
- Duvignaud, J. "La Dérision", Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, XXIX (Février, 1960), 14-22.
- Esslin, M. "The Theater of the Absurd", Tulane Drama Review, IV, 4(1960), 3-15.
- . "Ionesco and the Creative Dilemma", Tulane Drama Review, VII, 3(1969), 169-179.
- Greshoff, C. J. "A Note On Ionesco", French Studies, XV (1961), 30-40.
- Guicharnaud, J. "Un Monde Hors de Contrôle", Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, XLII (Février, 1963), 14-24.
- Isaacs, N. D. "Ionesco's The Chairs", Explicator, XXIV (1965), Item 30.
- Jacobs, W. D. "Ionesco's The Chairs", Explicator, XXII (1964), Item 42.
- Kern, A. "Ionesco et la Pantomime", Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, XXIX (Février, 1960), 23-26.
- Kitchin, L. "Theater-Nothing But Theater: The Plays of Ionesco", Encounter, X, 4(1958), 39-42.

- Knowles, D. "Ionesco and the Mechanisms of Language", Modern Drama, V (1962), 7-10.
- Kott, J. "À Propos de la Représentation des Chaises à Cracovie", Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, XLII (1963), 70-74.
- Lamont, R. C. "The Proliferation of Matter in Ionesco's Plays", L'Esprit Créateur (Minneapolis), 11(1962), 189-197.
- . "Entretien Avec Eugène Ionesco", Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, LIII (Février, 1966), 26-29.
- . "An Interview with Eugène Ionesco", Massachusetts Review (University of Massachusetts), X (1969), 128-148.
- Miller, H. "De Dié à Carmel", Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, XLII (Février, 1963), 3-13.
- Pucciani, O. F. "Où Va Ionesco?", French Review, XXXV (1961), 68-71.
- Roy, C. "Eugène Ionesco: Le Roi Se Meurt", Nouvelle Revue Française, XXI (Février, 1963), 348-350.
- Schechner, R. "An Interview with Ionesco", Tulane Drama Review, VII, 3(1963), 163-168.
- . "The Inner and Outer Reality", Tulane Drama Review, VII, 3(1963), 187-217.
- . "The Enactment of the 'Not' in Ionesco's Les Chaises", Yale French Studies, XXIX (1963), 65-72.
- Schwartz, B. "Golgotha Again?", Modern Drama, XIV (1971), 224-226.
- Sénart, P. "Ionesco: Un Théâtre Théologique", La Table Ronde, CXCII (1964), 11-25.
- . "Ionesco: Le Roi Se Meurt", Revue des Deux Mondes, le 15 Janvier (1967), 283-287.

- . "Eugène Ionesco", Revue des Deux Mondes, Tome I
(Mars, 1970), 518-525.
- Touchard, P.-A. "Un Nouveau Fabuliste", Cahiers de la
Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, XXIX
(Février, 1960), 3-13.
- Vannier, J. "A Theatre of Language", Tulane Drama Review,
VII, 3(1963), 180-186.
- Vianu, H. "Préludes Ionesciens", Revue des Sciences Humaines,
CXVII (1965), 103-111.
- Williams, E. W. "God's Share: A Mythic Interpretation of
The Chairs", Modern Drama, XII (1969), 298-307.
- Wright, E. "The Vision of Death in Ionesco's Exit the
King", Soundings, LIV (1971), 435-449.

LIVRES QUI TRAITENT EN PARTIE

DE L'OEUVRE D'IONESCO

- Corvin, M. Le Théâtre Nouveau en France. Paris: Presses
Universitaires, 1969.
- Duckworth, C. Angels of Darkness. London: George Allen
and Unwin Ltd., 1972.
- Esslin, M. The Theatre of the Absurd. Garden City, New York:
Anchor Books, Doubleday and Company, Inc., 1969.
- Grossvogel, D. Four Playwrights and a Postscript: Brecht,
Ionesco, Beckett, Genet. Ithaca, New York: Cornell
University Press, 1962.
- Jacobsen, J., and W. R. Mueller. Ionesco and Genet: Playwrights
of Silence. New York: Hill and Wang, 1968.
- Serreau, G. Histoire du "Nouveau Théâtre". Paris: Editions
Gallimard, 1966.

ARTICLES QUI TRAITENT EN PARTIE

DE L'OEUVRE D'IONESCO

- Barbour, T. "Beckett and Ionesco", Hudson Review, XI (1958), 271-277.
- Dubois, J. "Beckett and Ionesco: The Tragic Awareness of Pascal and the Ironic Awareness of Flaubert", Modern Drama, IX (1966), 283-291.
- Fowlie, W. "The New French Theatre: Artaud, Beckett, Genet, Ionesco", Sewanee Review, LXVII (1959), 643-657.
- . "New Plays of Ionesco and Genet", Tulane Drama Review, V, I, (1960), 43-48.
- Gouhier, H. "Le Théâtre a Horreur du Vide", La Table Ronde, CLXXXII (1963), 120-124.
- Hurley, P. J. "France and America: Versions of the Absurd", College English, XXVI (1965), 634-640.
- Lamont, R. C. "The Metaphysical Farce: Beckett and Ionesco", French Review, XXXII (1959), 319-328.
- . "Death and Tragi-Comedy: Three Plays of the New Theatre", Massachusetts Review, VI (1965), 381-402.
- Meiring. "Thoughts on a Pet Aversion", Standpunte, Vol. XXI, 76(1968), 32-37.
- Melcher, E. "The Use of Words in Contemporary French Theater", Modern Language Notes (M.L.N.), LXXVII (1962), 470-483.
- Osborn, C. B. "Maeterlinck, Predecessor to Ionesco", French Review, XLI (1968), 660-668.

AUTRES LIVRES ET ARTICLES

CONSULTES

- Adamov, A. Théâtre I: La Parodie. Paris: Editions Gallimard, 1953.
- Anouilh, J. Becket. Paris: Le Livre de Poche, 1969.
- Antoine, A.-P. "Le Théâtre Est-il Appelé à Disparaître?", Revue des Deux Mondes, le I Avril (1963), 383-393.
- Aragon, L. L'Armoire à Glace Un Beau Soir. Dans la collection, Trois Pièces Surréalistes. Editée par R. G. Marshall et par F. C. St. Aubyn. New York: Appleton-Century-Crofts, 1969.
- Artaud, A. Le Théâtre et Son Double. Paris: Editions Gallimard, 1964.
- Camus, A. La Peste. Paris: Collection Folio, Editions Gallimard, 1972.
- . Le Malentendu. Paris: Le Livre de Poche, 1966.
- Claudé, P. Partage de Midi. Paris: Le Livre de Poche, 1968.
- Cocteau, J. Orphée. Paris: Editions Stock, 1969.
- Cor, L. W. "Phonic Aspects of Language in the Theater", French Review, XXXVII (1963), 31-40.
- Defoe, D. A Journal of the Plague Year. Forward by J. H. Plumb. New York: Signet Classics, The New American Library, Inc., 1960.
- Genet, J. Les Nègres. Paris: Marc Barbezat l'Arbalète, 1963.
- Grossvogel, D. "Ritual and Circumstance in Modern French Drama", L'Esprit Créateur (Minneapolis), 11(1962), 166-174.
- Ghelderode, M. de. Fastes d'Enfer. Dans la collection, Panorama du Théâtre Nouveau (Tome I). Editée par J. G. Benay et par R. Kuhn. New York: Appleton-Century-Crofts, 1967.

- Hugo, V. Ruy Blas. Paris: Les Petits Classiques Bordas, 1967.
- Jarry, A. Tout Ubu. Paris: Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1962. [p. 132-155].
- Kafka, F. Metamorphosis. Translated by A. L. Lloyd. Preface by P. Goodman. New York: Vanguard Press Inc., 1946.
- Lalou, R. Le Théâtre en France Depuis 1900. Sixième édition mise à jour par G. Versini. Paris: "Que Sais-je?", Presses Universitaires de France, 1968. [p. 111-124].
- Lenormand, H.-R. Théâtre Complet (I): Les Ratés. Paris: Editions Albin Michel, 1921.
- Musset, A. de. Fantasio. Paris: Les Petits Classiques Bordas, 1965.
- Poe, E. A. The Masque of the Red Death. In the collection, Tales of Edgar Allan Poe. Racine, Wisconsin: Whitman Publishing Company, 1963.