

Ion MAGIRU
Université *Ovidius* de Constanta

L'imaginaire du Rhinocéros

Botard - D'abord, savez-vous ce que c'est qu'un rhinocéros?

Daisy - C'est un...c'est un très gros animal, vilain.

B - Et vous vous ventez d'avoir une pensée précise. Le rhinocéros, mademoiselle...

Papillon - Vous n'allez pas nous faire un cours sur le rhinocéros ici. Nous ne sommes pas à l'école.

B - C'est bien dommage! (Ionesco, *Rhinocéros*)

1. La scène discursive

Dans ce travail, nous nous proposons d'analyser les représentations culturelles qui sous-tendent la figure symbolique du rhinocéros. Pour ce faire, nous travaillerons à partir de quelques repères mythiques, iconographiques, psychanalytiques et littéraires et de leur réverbération (manifeste ou occulte) dans l'espace fictionnel de la pièce *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco. Quels rapports se tissent entre la tératologie et la culture? Quels sont les imaginaires qui entrent en jeu au moment de la mise en scène d'une *bête cornue à la peau rugueuse*? Comment ces représentations culturelles s'inscrivent-elles dans la scène discursive d'une pièce de théâtre du XXe siècle? Ces questions, parmi d'autres, permettront de relancer la discussion sur les images archaïques et les tensions qui sous-tendent leur relation avec un milieu culturel moderne. Une représentation théâtrale passablement récente nous offre ainsi l'occasion de revisiter le théâtre des représentations multiples et parfois déroutantes d'une *bête figurative* évoluant dans le décor culturel européen depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours.

2. L'irruption de l'insolite

Il y a une logique du symbole, non pas au sens de la logique conceptuelle, résultat d'un processus inductif-déductif rigoureux, mais au sens d'une structuration d'ordre sémantique sur plusieurs plans, qui associe l'hétérogénéité et la variabilité des éléments constitutifs à une matrice invariable. La cohérence qui sous-tend tout symbole dérive de la constance et de la relativité d'un ensemble mobile de relations entre plusieurs termes.¹ Cette cohérence à géométrie variable ou plutôt sa perception fluctuante sont dues à la diversité des horizons d'interprétation, fortement marqués par des contextes culturels. Certains systèmes symboliques tombent en désuétude, hibernent et même disparaissent au fur et à mesure que les structures matricielles cessent d'être productives. Parfois, un noyau archaïque réduit à l'état de simple vestige resurgit dans les contextes les plus improbables, bénéficiant d'un réinvestissement psychologique inattendu. C'est le cas du rhinocéros ionésien.

Dans une petite ville de province, un dimanche, aux environs de midi, quelques personnages anodins - un épicier et sa femme, un patron de café, une serveuse, un vieux monsieur, un logicien et deux amis, Jean et Béranger - assistent, plus interloqués qu'effrayés, à l'apparition inopinée et stupéfiante d'un rhinocéros dans la routine de leur train-train quotidien.

Quelque chose d'insolite, d'inadmissible, de contraire à l'ordre naturel s'introduit ainsi dans un monde normal, banal, terre à terre. L'apparition d'un second rhinocéros amplifie la déroute. Tous les témoins de l'apparition des rhinocéros sont d'abord étonnés et choqués mais cet étonnement est, bizarrement, de courte durée: alors que c'est la présence même d'un rhinocéros qui devrait choquer, le débat porte immédiatement sur des aspects secondaires. L'invraisemblance, le scandale même du phénomène, ne sont pas perçus. La discussion futile qui suit porte sur trois points : Est-ce le même rhinocéros ? Avait-il une corne ou deux sur le nez ? Et, selon le cas, est-ce un rhinocéros d'Asie ou un rhinocéros d'Afrique ?

La victoire des rhinocéros sur les hommes est déjà acquise puisque ce n'est pas leur présence qui est remise en question mais la manifestation de cette présence. Il n'y a rien à redire sur le fond (il y a des rhinocéros), ce n'est que la forme (à quoi ressemblent-ils vraiment?) qui surprend encore un peu mais pas pour longtemps. (Cf. Colette Weil, 1980 : 170)

¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant (1973), *Dictionnaire des symboles*, Seghers, Paris, p. XXI.

3. Au moment où éclate son irrécusable fragrance...

Selon la théorie déjà classique de Roger Caillois (Cf. R. Caillois, 1990), le fantastique est une anomalie qui se manifeste au sein du réel canonique, une intrusion inattendue qui surprend, déroute, inquiète. Il signifie la fissure, la contradiction par lesquelles l'anormalité s'infiltré subrepticement ou brusquement dans le déroulement tranquille de la banalité quotidienne. L'apparition inexplicable des rhinocéros dans ce monde s'inscrit parfaitement dans le schéma structurel du fantastique. L'inexplicable a besoin d'une explication, mais nulle réponse ne semble convenir.

Botard, l'ancien instituteur devenu militant pour la "cause du peuple", est le porte-parole de la fonction sceptique. Des rhinocéros dans la ville? C'est une histoire à dormir debout, ce sont des racontars, c'est un mythe, une psychose collective, un effet de la religion - *l'opium du peuple* - un stratagème à la fois occulte et manifeste (paradoxe involontaire). Le scepticisme cède devant la manifestation irréfutable, l'invraisemblable devient fait. Au moment où il est confronté avec l'irrécusable fragrance du fait constatable, son négativisme prend une tournure paranoïaque: les rhinocéros existent mais en tant qu'éléments d'un complot maléfique dont il est le seul à connaître les dessous. Le fantastique nié se déplace dans le domaine non moins fantastique d'une explication conspirationniste de l'histoire.

Le fantastique procède d'un scandale, d'une déchirure, d'une irruption insolite presque insupportable dans le monde réel. Dans certains récits fantastiques qui ont pour thème l'irruption de l'insolite, l'auteur ne va pas jusqu'au bout du scandale et par quelque artifice résorbe le fantastique: ce n'est qu'un rêve, une hallucination, un délire ou ...une métaphore politique. La symbolisation réductrice (il s'agit apparemment d'une allégorie du totalitarisme d'extrême droite) bien que justifiée par les propos de l'auteur même, n'épuise pas les latences du figuratif. *Rhinocéros* est peut être une pièce anti-nazie mais elle est surtout une pièce contre toutes les hystéries collectives, contre les épidémies idéologiques qui se cachent sous le couvert de la raison et des idées ou de leur négation radicale, contre les idéologies *alibi* ou *prêt-à-porter*. Déplaçant le fantastique sans l'abolir, l'inconcevable reste intact, l'inexplicable est réinvesti. Ouverts vers l'avenir, ces *grands récits* totalisants annexent aussi le passé, dans une rétroaction burlesque:

Daisy - Mon cousin est devenu rhinocéros et sa femme. Sans compter les personnalités: le cardinal de Retz, Mazarin, le duc de saint Simon.

Béranger - Nos classiques.

Anachronisme absurde ou fantastique, la rhinocérite reste inexplicable, en deçà ou au-delà du fantastique. “Magie des profondeurs”², bloquée par un élément de nature tout aussi obscure et inexplicable (*to katechon*)³. La résistance de Bérenger n’est pas due à une contre-idéologie ou à une éthique. Peste émotionnelle ou inversion des pôles (*enantiodromie*), la rhinocérite est là, réitérable puisque inguérissable, comme une fissure béante dans la rationalité de l’univers.

4. Les mutations d’un règne à l’autre

La métamorphose des hommes en rhinocéros déplace l’anomalie du niveau de la simple apparition à celui, plus fantastique, de la mutation. Les mutations bizarres d’un règne à l’autre ne sont pas une chose rare dans l’oeuvre de Ionesco. Les animaux vers lesquels se dirigent les préférences du dramaturge se constituent dans un bestiaire significatif quant à la stupidité et à l’esprit grégaire. (Cf. Monica Ioani, 2003 : 78). Dans *Tueurs sans gages*, Ionesco opte pour les oies, car elles désignent la naïveté. Dans *Le Tableau*, le protagoniste se transforme en âne, métamorphose qui traduit l’anéantissement de la personnalité. Dans *Jacques ou la soumission*, Jacques se met à courir autour de la mariée et devient cheval. La régression vers l’animal est accomplie à la fin de la même pièce puisqu’elle remonte à l’âge préhistorique:

“...Sur la scène, les acteurs poussent de vagues miaulements en tournant, des gémissements bizarres, des coassements (...). On aperçoit encore Jacques et Robert grouiller sur la scène. On entend leurs gémissements, leurs soupirs (...) Tout le monde a disparu, sauf Roberte. On voit seulement sa figure pâle, aux trois nez, se dandiner, et ses neuf doigts s’agiter comme des reptiles.” (*Jacques ou la soumission*).

Dans *Voyage chez les morts*, il y a deux femmes volailles⁴, dans *L’avenir est dans les oeufs* ou *Il faut de tout pour faire un monde*, les

² *Rhinocéros* a pour origine une nouvelle homonyme écrite par Ionesco en 1957 et insérée dans le recueil intitulé *La Photo du colonel* (1962). Elle semble inspirée d’un témoignage de Denis de Rougemont qui avait participé aux manifestations hitlériennes de Nuremberg en 1938. La tentation de “*succomber à cette magie*” s’est brusquement heurté en lui à “*quelque chose montant des profondeurs de son être. Ce quelque chose ne vient pas de la raison même, même si la raison trouve ensuite de bons arguments*”. Voir E.Ionesco (1991), *Notes et contre-notes*, Gallimard, pp.277-278.

³ Voir *2 Thessaloniens*, 2,7b.

⁴ Source hypothétique: *l’homme volaille*, personnage de Urmuz, “l’être bestial, réduit à la nourriture, au sexe et à la volonté de puissance”. Voir Alexandra Hamdan (1993), *Ionesco avant Ionesco*, Ed. Peter Lang, Berne, p. 209.

oeufs pondus par Roberte deviennent des empereurs, des policiers, des marxistes...

La procréation de l'espèce animale est l'unique devoir de l'humanité bestiale. Un monde poulailler, se multipliant par "oeufs", équivaut à un avenir cauchemardesque de l'humanité uniformisée dans l'animalité. Chez certains personnages, le penchant vers l'animalité se fait à travers de courts moments de perte de la raison. C'est surtout l'agressivité, une agressivité presque animale qui ne cesse de monter dans la scène 1 de *Cantatrice chauve*. Mme Smith, lors de son altercation avec son mari, "montre ses dents". Il est évident que ces cas d'hybridisation ne dépassent pas le niveau de l'apologue, mais ils annoncent des transformations encore plus effrayantes.

Comme dans *L'Apocalypse* ou dans *Le Physiologiste*, Ionesco a donné au mal le visage de la bête⁵. Voulant proposer un sigle du fanatisme, Ionesco, meurtri par les souvenirs traumatisants de sa jeunesse, déclare:

"J'avais l'impression physique que j'avais affaire à des êtres qui n'étaient pas des humains, qu'il n'était pas possible de s'entendre avec eux (...). J'ai eu l'idée de peindre sous les traits d'un animal ces hommes déchus dans l'animalité".⁶

Ionesco cherche dans les dictionnaires et fait un choix dont il rend compte avec humour:

"Le taureau? Non, trop noble. L'Hippopotame? Non, trop mou. Le buffle? Non, Les buffles sont américains, pas d'allusions politiques. Le rhinocéros! Enfin, je voyais mon rêve se matérialiser, se concrétiser, devenir réalité, masse". (Ibidem)

5. Le rhinocéros gravé de Dürer entre en scène

Mais le rhinocéros n'est pas une simple entrée de dictionnaire, une trouvaille due plus ou moins au hasard. Ionesco n'a pas inventé le *rhinocéros culturel* car l'animal a une très longue histoire, depuis les caves de Lascaux jusqu'au rhinocéros cosmique de Dali. Paul Claudel a très bien vu la concrétion symbolique qui s'est accumulée autour de cet animal exotique:

⁵ Marie-Claude Hubert (1990), *Eugène Ionesco*, Seuil, p. 148.

⁶ E. Ionesco, *Le Figaro littéraire*, 23 juin 1960, p. 9.

"On connaît la célèbre gravure de Dürer, exécutée en 1515, et le tableau également célèbre de Longhi, peint en 1757. Il s'agit d'oeuvres qui ont fixé une fois pour toutes notre perception culturelle de ce périssodactyle. Les écailles et les rugosités de la peau du rhinocéros, représentées par Dürer presque comme les plaques d'une armure du Moyen Age, sont en effet une convention graphique qui perdurera dans les siècles ultérieurs en tant que visualisation de l'impénétrabilité de ce cuir dont parlaient les explorateurs. Telle est donc la véritable connotation de la figuration allégorique proposée par Ionesco: la violence, la force aveugle, brutale et stupide, enfin la compacité d'une masse hermétique, réfractaire aux forces de l'esprit et de la raison." ⁷

Le symbolisme du rhinocéros est néanmoins plus compliqué. Un petit *excursus* dans les strates historiques de cette figure du répertoire tératologique s'avère donc nécessaire. En tant que lexie, le rhinocéros n'a rien de surprenant. Le terme vient de *rhinos*-nez et *keros*-corne.

"Mammifère herbivore de grande taille au corps massif couvert d'une peau dure épaisse et rugueuse, qui porte une ou deux cornes sur le nez et dont les membres se terminent par trois doigts munis de sabots. Le rhinocéros d'Asie a une corne, celui d'Afrique en a deux." ⁸

Le rhinocéros de Dürer dont parlait Claudel est une gravure sur bois d'Albrecht Dürer, datée de 1515. Le peintre allemand s'était inspiré d'une description écrite et d'un bref croquis par un artiste inconnu d'un rhinocéros indien débarqué à Lisbonne au début de 1515. Dürer n'a jamais vu ce rhinocéros qui était le premier exemplaire vivant amené en Europe depuis l'époque romaine.

Le roi du Portugal, Manuel Ier, l'avait reçu d'un sultan de Goujarat (Inde). Dans la tradition orientale, le rhinocéros était un cadeau royal. Un tel animal n'avait pas été vu en Europe depuis douze siècles. On savait par les auteurs anciens Pliny l'Ancien, Strabon Isidore de Séville (qui le nomma *rhinocéros*) qu'il existait mais il était devenu pour la culture occidentale une bête mythique, parfois confondue, dans les bestiaires, avec le légendaire *monoceros* (licorne).

Dans le contexte culturel de la Renaissance, c'était donc un morceau de l'Antiquité qui réapparaissait comme la découverte d'une inscription ou d'une statue. Il est ici important de faire une petite parenthèse pour noter que dans l'Antiquité les rhinocéros étaient montrés au public au cours des jeux donnés par les empereurs pour célébrer les triomphes, les victoires militaires, les anniversaires historiques (les *jeux séculaires*, par exemple ou les jeux donnés par Octave pour célébrer sa victoire contre l'Égypte). C'est à cette occasion que l'historien Strabon a vu l'animal, un cadeau diplomatique offert par un roi indien à la reine Cléopâtre et a rédigé une description détaillée.

⁷ Apud. G. Lista (1989), *Ionesco*, Ed. Henri Veyrier, p.61.

⁸ *Le Petit Robert* (1973), Société du Nouveau Littre.

Le roi Manuel organisa en champ clos un combat opposant le rhinocéros à un éléphant, puisque tout ce que l'on savait des moeurs de cet animal, notamment de Pline, était que l'éléphant et le rhinocéros seraient les pires ennemis. L'éléphant courut se réfugier dans son enclos et le rhinocéros fut déclaré vainqueur par abandon. Le rhinocéros n'avait eu qu'à paraître pour mettre en fuite la plus grosse bête de la création. Cet exploit chevaleresque fut proclamé dans toute l'Europe. Le roi Manuel décida ensuite d'offrir le rhinocéros au pape Léon X de la famille de Médicis. Son geste s'explique par des raisons politiques: il voulait obtenir l'aide du pape dans sa dispute avec l'Espagne.

Le roi François Ier voulut voir l'animal (que les chroniqueurs français appellent *reynoceron*), symbole de la chevalerie, au large de Marseille. Le navire repartit pour Rome mais fit naufrage lors d'une tempête et le rhinocéros enchaîné se noya. Après la prouesse de Lisbonne, cette fin tragique achevait de faire de lui un authentique héros.

Un dessin de l'animal parvint à Nuremberg et inspira Dürer. Mais Dürer interpréta ce modèle et en fit une chimère: il ne reproduisit pas les entraves de l'animal, il rajouta sur son dos une petite dent de *narval* (supposée être la corne de la licorne), dessina les plis de la peau du rhinocéros comme les plaques de la carapace d'un crustacé et la peau de ses pattes comme les écailles de reptile ou d'oiseau. En plus, l'animal possédait une queue d'éléphant.

Dürer réalisa peu après une gravure sur bois d'après son dessin à la plume, intitulé *Rhinocerus* et signé de son monogramme habituel, *AD*. Les plaques de la carapace évoquaient les plaques d'une armure métallique. Dans la légende de la gravure on mentionnait son invulnérabilité et ses prétendues qualités physiques et spirituelles: "le rhinocéros est rapide, vif et intelligent".⁹

Après la mort de l'artiste, plusieurs rééditions de ce bois furent réalisées jusqu'au XVIIIe siècle. Le duc de Toscane, Alexandre le Maure, prit comme emblème le rhinocéros de Dürer. Jean Goujon réalisa une sculpture reproduisant le rhinocéros de Dürer portant sur son dos un obélisque de 21 m de hauteur qui fut placé face à l'église du Saint Sépulcre, dans la rue Saint Denis à Paris, à l'occasion de l'entrée du roi Henri II en 1548. Gianbologna, artiste baroque qui valorise *la meraviglia*, décore l'une des portes de la cathédrale de Pise avec un bas-relief représentant un rhinocéros, merveille de la création divine.

⁹ Les informations concernant la gravure de Dürer et son destin dans la culture européenne proviennent du site <http://fr.wikipedia.org/>; Viorica Guy Marica (1973), *Dürer-graficianul*, Editura Meridiane, București; Viorica Guy Marica / Gheorghe Szekely (1984), *Albrecht Dürer*, Editura Meridiane; Jean Selz (1996), *Albrecht Dürer, le peintre, le graveur et le théoricien, 1471-1528*, Ed. A.c.r.

Vers la fin du XVII^e siècle, un rhinocéros débarque à Londres par un navire de la Compagnie anglaise des Indes orientales. Il fut vendu à un entrepreneur privé qui l'exposa au public moyennant paiement. C'est le premier rhinocéros privatisé et rentable. N'oublions pas qu'en Occident la possession d'un rhinocéros a toujours été monopole royal ou impérial.

6. Le rhinocéros se met à voyager

Le plus célèbre rhinocéros a été le rhinocéros appelé Clara, qui fut parfaitement apprivoisé par un capitaine de la marine hollandaise à Rotterdam, en 1741. Il l'exposa au public au cours d'une interminable tournée européenne: Bruxelles, Hambourg, Berlin, Munich. En France, il fut exposé à la ménagerie royale de Versailles, à l'époque de Louis XV. Le succès prodigieux confina au délire: les modistes françaises en profitèrent pour lancer la mode des "perruques à la rhinocéros". Le grand naturaliste Buffon l'examina soigneusement. Clara arrive ensuite à Venise où il devient une attraction majeure du carnaval et où il pose pour le peintre Pietro Longhi (1751). Une image plus réaliste du rhinocéros, celle de Clara, se substitue ainsi à celle de Dürer dans l'iconographie européenne

Le rhinocéros continue sa tournée triomphale à Varsovie, à Copenhague et à Londres. Le capitaine hollandais avait un sens aigu du commerce. Outre le spectacle payant, on vendait au public des gravures, des médailles et des fioles d'urine de Clara qui avait, paraît-il, d'évidentes vertus curatives.

La révolution française de 1789 a voulu émanciper les hommes, en édictant la *Déclaration des droits de l'homme*. Et les droits des animaux? On dit que les sans-culottes auraient voulu libérer le rhinocéros prisonnier de la Ménagerie royale de Versailles (véritable Bastille pour les pauvres animaux victimes de l'Ancien Régime en train de s'écrouler) mais l'information est difficile à vérifier.

Vers la fin de 1930 le dessin de Dürer apparaît encore dans les manuels scolaires du III^e Reich comme la représentation fidèle d'un rhinocéros (d'ailleurs, en allemand, le rhinocéros est toujours appelé *Panzernashorn* ou "rhinocéros blindé")

Les naturalistes avaient abandonné la chimère de Dürer depuis le Siècle des Lumières mais certains artistes ont continué d'éprouver une indéniable fascination pour cette gravure, devenue une véritable icône mytho-poétique. Salvador Dali, le grand maître du surréalisme, a réalisé un rhinocéros habillé de dentelles de 3,52 m de haut, pesant 3,6 tonnes

(Marbella, Espagne) pour incarner ses fantasmes oniriques¹⁰. La corne et les dentelles: cette *coincidentia oppositorum* est le plus bel exemple de sa méthode de création appelée paranoïaque-critique. Dalí reprend ainsi, subrepticement, deux dimensions oubliées du symbole: la signification aphrodisiaque et sexuelle des cornes et leur proportion divine, le *nombre d'or* qui avait obsédé les artistes de la Renaissance. Un autre artiste moderne, Niki de Saint-Phalle, recompose la silhouette du rhinocéros sous la forme de bouées gonflables, figuration ludique de l'opposition lourd / léger.

Le septième art s'empare lui aussi de la figure emblématique du rhinocéros. Dans le film *Casanova* de Fellini apparaît un rhinocéros rose et, dans *E la nave va*, le paquebot qui sert de cadre au film transporte dans sa calle un gros rhinocéros, symbole d'un monde en voie de disparition. C'est la fin de la Belle Epoque, et ce qui en reste est un rhinocéros. Le narrateur et le rhinocéros sont les seuls survivants du naufrage. L'action du film se passe en 1914: bel avenir pour l'animal cuirassé. Plus récemment, dans *Jurassic Park* de Steven Spielberg, un rhinocéros fait irruption dans la maison du protagoniste en perçant une bibliothèque: le monde sauvage opposé au monde de la culture?

7. Valorisations divergentes

Comme tout symbole, le *rhinocéros culturel* est une concrétion d'éléments susceptibles d'induire des connotations contradictoires et même déroutantes pour ceux qui ignorent la versatilité constitutive des figures mytho-poétiques. A la fin de cette brève exploration diachronique de cette figure culturelle polymorphe, un premier constat s'impose: ce symbole est très ancien (on signale les premières représentations de rhinocéros dans les caves préhistoriques de Lascaux).

En Orient, les cornes du rhinocéros sont un emblème du bonheur et un motif honorifique de bon augure. Elles étaient utilisées comme coupes lors des festins car elles possédaient, disait-on, la faculté de détecter les poisons.

Grâce à sa corne et à sa peau tout aussi dure, il semble invincible et invulnérable. (Cf. M. Pastoreau, 2008 : 183-191). En Europe, dans le contexte historique de la Renaissance marqué par les valeurs de la

¹⁰ La figure géométrique de la corne du rhinocéros sera utilisée par Dalí dès 1951 (*Tête raphaëlesque éclatée*), puis surtout vers 1955 (*Étude paranoïaque critique de la Dentellière de Vermeer*).

prouesse chevaleresque, il devient le parangon de la chevalerie. Cette bête symbolique venue d'outremer bénéficie d'un accueil favorable. Une explication, parmi d'autres: du XVI^e siècle au XVIII^e siècle, quatre puissances maritimes se disputent la suprématie: le Portugal, l'Espagne, l'Angleterre et la Hollande. Les premiers rhinocéros de l'époque moderne apparaissent justement dans les pays qui se consacrent à l'expansionnisme maritime.

La modernité brouille les codes, selon une logique carnavalesque. L'ancienne symbolique sexuelle et aphrodisiaque des cornes du rhinocéros est toujours présente chez Dali, mais il lui ajoute, de façon inattendue, une valeur paranoïaque-critique: elles incarnent la proportion divine, le nombre d'or. Une association d'artistes et d'intellectuels contemporains de Strasbourg intitulée *Rhinocéros. Art contemporain, etc.* s'attaque aux modes éphémères, en privilégiant l'idée de résistance¹¹.

Les valorisations négatives sont déterminées par l'aspect terrifiant et massif de monstre cuirassé, par sa violence atroce, par son esprit grégaire et borné. Dans un contexte religieux ordonné par la dichotomie pur/impur, le rhinocéros qui aime se baigner dans les marécages est logiquement désigné comme l'incarnation de l'immonde. Dans *Le Bestiaire du Christ*, le rhinocéros est présenté comme l'antithèse de la licorne, symbole de la pureté. Mais l'ambivalence n'est pas pour autant évacuée. Dans l'emblématique chrétienne, le rhinocéros est associé à la souillure mais aussi à la colère de Dieu en raison de la véhémence de ses irritations. (Cf. L. Charbonneau-Lassay, J. Brosse, 2006).

8. La mémoire culturelle oblitère l'objet réel

A la fin du Moyen Age, un pèlerin, Félix Fabri, décrit un rhinocéros aperçu lors de la traversée du désert égyptien. Cependant, il fait cette description non pas d'après nature mais d'après une savante mosaïque de sources livresques : Pline, Strabon, *Physiologus*, etc., qui finit par brosser le portrait de la légendaire licorne. (Cf. F. Fabri, 2000-2003).

Un autre exemple: l'historien Ernst Gombrich, dans le chapitre dédié à l'influence du stéréotype culturel dans l'art, présente une gravure du rhinocéros exécutée d'après nature par un explorateur anglais (James Bruce). La vision du graveur semble plus influencée par le dessin

¹¹ RHINOCEROS est une association à but non lucratif, basée à Strasbourg. Ayant débuté en 1996 en tant qu'espace d'exposition à temps partiel, « Rhinocéros trace sa route indéterminée à travers le champ de l'art, à l'affût de rencontres probables et improbables ».cf. www.rhinoceros-etc.org/

de Dürer que par l'apparence de l'animal réel. Gombrich affirme que la gravure de Dürer a largement altéré la représentation réelle de l'animal jusqu'au XVIII^e siècle.

9. Le rhinocéros, symbole théologico-politique.

Dans son livre récent, *Odontotyrannos, Ionesco e il fantasma del Rhinoceronte*, le chercheur italien Giovanni Rotirotti affirme:

“Qu'est-ce que le rhinocéros? Le rhinocéros est l'*Odontotyrannos*, c'est-à-dire le fantôme individuel qui acquiert une signification collective de masse. J'ai emprunté le terme l'odontotyrannos à Norman Manea qui dans son livre *La cinquième impossibilité* l'avait emprunté au néopythagoricien Philostrate qui à son tour l'avait emprunté au livre (biblique) de Daniel (7,7)¹². Dans la littérature apocalyptique judaïque le terme symbolise la force dévastatrice que les tyrans ont régénéré avec une nouvelle vigueur à partir de la terreur eschatologique que l'*odontotyrannos* incarnait jadis, même dans la tradition indienne. L'odontotyrannos est l'animal fabuleux aux dents de fer. C'est une créature insolite qui provient des livres.”¹³

Chez Ionesco l'inspiration des rhinocéros vient de sa répulsion devant ces idéologues et semi-intellectuels qui ont inventé le fascisme: le rhinocéros c'est l'homme des idées reçues, grégaire, agressif, bestial, source d'épidémies dévastatrices (*rhinocérite*). C'est l'analogue de *Béhémoth*, de *Léviathan*, bêtes apocalyptiques incarnant le mal et l'adversité satanique.

Toutes les connotations positives ont disparu sauf, peut être, la fascination dangereuse pour la force élémentaire, pour la beauté monstrueuse des pulsions sans entraves. Fasciné par l'énergie extraordinaire qu'ils dégagent, la jeune dactylo Daisy, fraîchement convertie au culte des cornes rédemptrices, change d'avis: les rhinos ne sont plus de “très gros animaux vilains” mais “des dieux”!

¹² Daniel 7.7 (*La Sainte Bible*, Nouvelle version Segond révisée, Alliance biblique universelle (1978): “Après cela, je regardai pendant mes visions nocturnes, et voici, il y avait un quatrième animal, terrible, épouvantable et extraordinairement fort; il avait de grandes dents de fer, il mangeait, brisait, et il foulait aux pieds ce qui restait; il était différent de tous les animaux précédents, et il avait dix cornes”.

¹³ Giovanni Rotirotti (2009), *Odontotyrannos Ionesco e il fantasma del Rhinoceronte*, Roma, Il Filo. Voir aussi <http://wiki.ffxiclopedia.org/wiki/Odontotyrannus> : “In medieval folklore, the Odontotyrannus (also spelled Odontotyrannos) was a giant beast with three horns which was reported to live in the Ganges River in India. It devoured 26 soldiers of Alexander the Great according to these fictitious accounts and it was so heavy, it took 1300 soldiers to drag its body. Odontotyrannus means "tooth-tyrant" in Greek. Many scientists have proposed the possibility that it was a rhinoceros.”

10. Le rhinocéros, symbole psychanalytique. L'homme cuirassé de Wilhelm Reich

Dans la conception du psychanalyste autrichien W. Reich, la cuirasse ou l'armure caractérielle est l'ensemble des traits de caractère qui se stratifient au cours du développement psycho-affectif pour protéger le sujet contre l'angoisse. Ce "blindage" qui se met en place conduit à une rigidification, un appauvrissement de la personnalité, une perte de sensibilité. Reich postule que "le caractère est en premier lieu un mécanisme de défense narcissique". La cuirasse caractérielle présente une identité fonctionnelle avec l'armure proprement dite. En résumé, on peut dire que la *cuirasse caractérielle* est la stratification, une sorte d'enkystement de toutes les expériences passées, de toutes les forces de défense mises en place par le sujet. C'est la forteresse derrière laquelle chacun se retranche pour organiser ses résistances. C'est la *peau dure et rugueuse* du rhinocéros.

La peste émotionnelle est étroitement liée à ce blocage du flux d'énergie biologique. Reich introduit dès 1933 cette notion de "peste émotionnelle" dans son ouvrage *L'analyse caractérielle*. (Cf. W. Reich, 2006). Il lui consacre le dernier chapitre du livre. Il la définit comme une "biopathie chronique de l'organisme", conséquence directe de la répression, sur une vaste échelle, de l'amour génital. Cette peste a un caractère épidémique car elle affecte l'individu frustré aussi bien que les collectivités. La peste émotionnelle prend de temps à autre un caractère pandémique et se manifeste par des flambées gigantesques de sadisme et de criminalité: l'inquisition, les totalitarismes bruns ou rouges, l'intégrisme et le fondamentalisme sont les lieux de son expérience. Les personnages rhinocérisés de Ionesco - Boeuf, Botard, Dudard, Papillon, Daisy - en sont les victimes. L'action et la raison données pour justifier la peste émotionnelle ne s'harmonisent jamais. Le motif réel est toujours caché, remplacé par un motif apparent. Dès que l'on touche à ses causes, on provoque des crises d'angoisse ou de colère car elle est fortement rationalisée et entretenue par des pulsions secondaires. Les réactions de Jean, au IIIème acte de la pièce, sont significatives à cet égard aussi bien que la paranoïa de la conspiration qui joue le rôle d'une idéologie justificatrice pour l'ancien instituteur gauchisant Botard.

11. Pourquoi Ionesco a-t-il choisi le rhinocéros?

Le rhinocéros est un animal vestige des temps révolus. Son choix par Ionesco renvoie non seulement à nos pauvres instincts animaux et

grégaire mais aussi à la figure archétypale (mythique et biblique) de *la bête féroce et indestructible*, antinomie parfaite de la faiblesse et de la fragilité de l'homme solitaire. Ainsi, sous le vernis de la civilisation, Ionesco débusque nos structures archaïques qui menacent sans cesse notre fragile humanité forcée à rejoindre le troupeau énergique, brutal, aveugle, destructeur, des bêtes enrégimentées dont le but est de *courir devant*.

Tous les personnages de la pièce, sauf Bérenger, se métamorphosent en rhinocéros parce qu'ils en étaient porteurs du germe de la rhinocérite. L'accumulation des petites déceptions, des frustrations et des humiliations a raison de leur maigre personnalité. Les rhinocéros sont là, il est donc inutile de lutter. Finalement il ne reste plus qu'un pauvre gars isolé, enfermé dans son appartement, incapable de rejoindre la *masse*, malgré une fugitive tentation:

Bérenger : - Je ne suis pas beau, je ne suis pas beau. J'ai eu tort! Oh, comme je voudrais être comme eux. Je n'ai pas de corne, hélas!

Désemparé, il finit par revendiquer, même contre tous, même si l'échec est certain, ce qu'il y a de plus grand et de plus fragile en lui: son humanité.

Il y a aussi une autre cible de la critique ionescienne: le conformisme, la massification volontaire. Les hommes et les femmes qui se transforment sous les yeux de Bérenger ne sont poussés ni par la terreur, ni par le fanatisme ni même par l'intérêt mais par la fascination, le vertige de la conformité¹⁴. Ils se ruent vers la similitude comme les esclaves consentants dont parlait Etienne de La Boétie au XVI^e siècle se ruant vers la servitude ("Pour être esclave, il faut que quelqu'un désire dominer et... qu'un autre accepte de servir!").¹⁵ C'est une contagion. Ce clonage universel, cette mutation généralisée se font sans violence et presque dans l'allégresse moutonnaire. Chacun se dépouille de soi pour être comme tous. Il y a là une fatalité *soft* qui n'est pas moins contraignante que celle du totalitarisme proprement dit. Ionesco a choisi donc de mettre en scène la dimension purement négative et maligne du

¹⁴ Pierre Marcabru, *Ionesco, un enfant éperdu*, Figaro Culture, 2 et 3/10/2004

¹⁵ Dans son *Discours de la servitude volontaire*, Etienne de La Boétie, l'ami de Montaigne, analyse les rapports maître/esclave, qui de tout temps ont été une constante des sociétés humaines. Sa thèse est que nous ne sommes en esclavage que parce que, quelque part, nous le voulons bien; cet esclavage, dit-il en substance, ne peut être uniquement expliqué que par notre lâcheté, car les opprimés sont mille fois plus nombreux que les oppresseurs. Voir *Discours de la servitude volontaire* (1983), Présentation et notes par Simone Goyard-Fabre, Paris, GF-Flammarion.

¹⁵ Le rhinocéros réel est en voie de disparition définitive. Plus de 90% des spécimens en liberté ont disparu depuis 1970. « Les rhinocéros adultes n'ont aucun ennemi si ce n'est l'homme » .cf. <http://fr.wikipedia.org/wiki/>

symbole, son archaïsme régressif et répulsif. Il a fixé en quelque sorte le symbole sur son versant négatif en offrant à ses contemporains la dramatisation de la *figure du mal* spécifique au XXe siècle. Mais les symboles sont versatiles et réversibles de par leur constitution même. Y aura-t-il d'autres versions de la *fable rhinocérique*, d'autres hypostases culturelles du mammifère cornu ou bien la figure ionescienne sera-t-elle l'avatar terminal de la série? Difficile diagnose, pronostic réservé.

Références bibliographiques

- IONESCO, Eugène (1991), *Théâtre complet*, Edition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart, Paris, Gallimard/Pléiade.
- IONESCO, Eugène (1991), *Notes et contre-notes*, Gallimard, Folio essais.
- CAILLOIS, Roger (1990), *Cohérences aventureuses. Au coeur du fantastique. La dissymétrie*, Gallimard, coll. Idées.
- CHARBONNEAU-LASSAY, Louis & BROSSE, Jacques (2006), *Le bestiaire du Christ*, Albin Michel.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (1973), *Dictionnaire des symboles*, Seghers, Paris.
- FABRI, Félix (2000-2003), *Les errances de Frère Fabri, pèlerin en terre sainte, 1480-1483*, (2 vol), Univ. Paul-Valéry Publ. Cercam., Montpellier.
- HAMDAN, Alexandra (1993), *Ionescu avant Ionesco*, Ed. Peter Lang, Berne.
- HUBERT, Marie-Claude (1990), *Eugène Ionesco*, Seuil.
- IOANI, Monica (2003), *Le personnage hybride chez Eugène Ionesco*, Philologica, tome 2, Univ. 1 Decembrie 1918, Alba Iulia.
- La Sainte Bible* (1978), Nouvelle version Segond révisée, Alliance biblique universelle.
- Le Petit Robert* (1973) Société du Nouveau Littré.
- LISTA, G., Ionesco (1989), Ed. Henri Veyrier.
- LISTA G. (1991), *Ionesco, Eugène*, in *Le Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Corvin M., Ed. Paris, Bordas.
- MARICA, Viorica (1973), *Dürer-graficianul*, Editura Meridiane.
- MARICA, Viorica & SZEKELY, Gheorghe (1984), *Albrecht Dürer*, Editura Meridiane.
- PASTOUREAU, Michel (2008), *Les animaux célèbres*, Ed. Arléa.
- REICH, Wilhelm (2006), *L'analyse caractérielle*, Ed. Payot-poche.
- ROTIROTTI, Giovanni (2009), *Odontotyranos. Ionesco e il fantasma del Rhinoceronte*, Roma, Il Filo.
- SELZ, Jean (1996), *Albrecht, Dürer, le peintre, le graveur et le théoricien, 1471-1528*, Ed. A.c.r.
- WEIL, Collette (1980), *Structures et allégories dans le théâtre d'Ionesco* in *Situations et perspectives*, Colloque de Cerisy, Belfond.