

LE ROI SE MEURT

d'Eugène IONESCO



Création 11 octobre 2012

Dossier réalisé par Nicole Sandillon et Alice Robert

Pour tout renseignement :
Valérie Dieumegard,
Chargée des relations avec les scolaires et les publics
v.dieumegard@theatre-ephemere.fr

Théâtre Paul Scarron, 8 place des Jacobins - 72000 Le Mans
Tél. 02 43 43 89 89 - www.theatre-ephemere.fr



LA DISTRIBUTION

Mise en scène : **Didier Lastère et Jean-Louis Raynaud**

Interprétation : **Claire Aveline, Margot Châron,
Florian Guillot, Louise Kervella,
Didier Lastère, Philippe Lebas**

Scénographie : **Jean-Louis Raynaud**
Lumières : **Stéphane Hulot**
Espace sonore : **Rodrigue Montebran**
Peintures : **Eric Minette**
Costumes : **Christine Vallée**
Plateau et accessoires : **Jean-Philippe Bassière,
Yoann Chambonneau**

**Production Théâtre de l'Ephémère, scène conventionnée
pour les écritures théâtrales contemporaines**



L'HISTOIRE

À l'annonce de sa mort à venir, le Roi Bérenger 1^{er} qui règne depuis plusieurs siècles, refuse l'inéluctable. Parce qu'il n'a jamais pris le temps de s'y préparer et qu'il s'imagine immortel, l'idée de mourir est inacceptable pour lui.

Son royaume se délabre, son palais lui-même donne tous les signes de la décrépitude, mais il résiste à l'évidence et alors que son entourage a compris que sa fin était proche, il refuse d'abord de les écouter. Ensuite, tantôt plaint et consolé par la reine Marie et Juliette - la femme de ménage -, tantôt rappelé fermement à la réalité par la reine Marguerite, il fait le chemin jusqu'à la mort.

SOMMAIRE

L'auteur _____	4
Contextualisation de l'œuvre _____	5
Note d'Intention de la Compagnie _____	6
Historique du Théâtre de l'Ephémère _____	8
Approche dramaturgique _____	11
Genres et registres : une tragédie ? _____	14
Intertextualité _____	16
Pour travailler le texte avant et/ou après la représentation _____	19
Bibliographie _____	21
Annexes _____	
Annexe 1. En Parallèle _____	22
Annexe 2. Document proposé par C.Dulibine et B.Grosjean pour l'analyse de spectacles _____	24
Annexe 3. La Tournée _____	25

L'AUTEUR

Eugène Ionesco est né à Slatina, en Roumanie, le 26 novembre 1909, d'un père roumain et d'une mère française. Après une enfance à la Chapelle Anthenaise en France, ses parents désormais divorcés, il retourne vivre avec son père dans son pays d'origine à l'âge de treize ans. L'adolescent puis le jeune homme poursuit de brillantes études, qui le conduisent à devenir professeur de français. En 1938, deux ans après son mariage, la montée du fascisme le pousse à s'installer en France, où il travaille à une thèse sur les thèmes du péché et de la mort dans la poésie française depuis Baudelaire.

C'est en 1950 qu'est créée sa première pièce, célébrissime, *La Cantatrice chauve*. Pourtant l'accueil, comme on le sait, fut froid et la critique conservatrice exprima ses réserves dans les colonnes de la grande presse. Les pièces suivantes, *La Leçon* (1951), *Les Chaises* (1952), *Victimes du devoir* (1953), *Amédée ou comment s'en débarrasser* (1954), connurent le même sort. Malgré quelques admirateurs de la première heure, parmi lesquels Jean Paulhan, Raymond Queneau ou l'acteur Gérard Philipe, les salles restent vides. Il faut attendre 1957 et la reprise de *La Cantatrice* à la Huchette pour voir la roue tourner. Le cercle des admirateurs s'élargit, saluant ce comique né de l'absurde où l'insolite fait exploser le cadre quotidien. Beckett et son *Godot* sont passés par là et un public commence à naître pour ce théâtre nouveau, sans intrigue, qui met à mal la dramaturgie classique. L'année 1960 est sans doute pour Ionesco celle de la consécration, après que Jean-Louis Barrault eut créé *Rhinocéros* (1958) à l'Odéon. La pièce a donné naissance au personnage de Bérenger, qui réapparaîtra

dans *Tueur sans gages* (1959), *Le Roi se meurt* (1962) et *Le Piéton de l'air* (1963).

L'année 1966 ouvre à un auteur désormais reconnu les portes de la Comédie française avec *La Soif et la Faim*, suivie quatre ans plus tard par *Jeux de Massacre*, au théâtre Montparnasse.

Lorsque, en 1970, Ionesco est reçu à l'Académie française, il lui reste une pièce majeure à écrire, *Macbett* (1972). Son œuvre, cependant, est loin de se limiter au théâtre et compte par exemple des essais, parmi lesquels *Notes et contre-notes* (1962), *Un Homme en question* (1979), ou encore un roman, *Le Solitaire* (1973).

Dans les années 80 et 90, Ionesco, dont l'état de santé s'aggrave, sombre dans la dépression et se réfugie dans la peinture qu'il considère comme une thérapie. Il meurt à Paris, le 28 mars 1994.



CONTEXTUALISATION DE L'ŒUVRE

Climat historique

En 1962, date de création du *Roi se meurt*, le monde se trouve dans un état de latence. Le souvenir de la Seconde Guerre mondiale n'est pas très loin, les consciences ayant été profondément marquées par les atrocités du conflit. La guerre froide s'est installée depuis 1947 entre le bloc communiste à l'Est et les pays capitalistes de l'Ouest, respectivement conduits par l'URSS et les Etats Unis. La course aux armements, lancée dans les deux camps, conduit à l'équilibre de la terreur et crée un climat de tension pour l'ensemble de la population mondiale. La crainte d'une guerre nucléaire s'amplifie avec la crise des missiles de Cuba. Parallèlement, l'année 1962 marque aussi le dénouement de la guerre d'Algérie et son accession à l'indépendance.



Contexte Théâtral

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, deux genres théâtraux apparaissent, le théâtre d'avant-garde, incarné par Adamov, Beckett, Ionesco et le théâtre engagé.

Explorée dans les années 40, par Sartre et Camus, la pensée de l'absurde revient au devant de la scène avec des pièces brisant les codes traditionnels de la dramaturgie.

Le théâtre de l'absurde qui se caractérise par sa rupture avec les genres classiques, tels que la comédie et la tragédie, questionne la place de l'homme au sein du monde. Appelé aussi l'« anti-théâtre » ou le « nouveau théâtre », il se distingue notamment par ses pièces sans intrigue, par l'absence de héros et l'utilisation d'un nouveau langage.

Le théâtre engagé, né quelques années plus tôt avec Brecht, est, quant à lui, une radicalisation des propos, revendiquée par certains auteurs pour une prise de conscience politique et sociale.

Le théâtre de Ionesco

Son théâtre aux accents comiques, offre par ailleurs un versant plus sombre, le rire laissant transparaître une interrogation et une angoisse fondamentale face à l'absurdité possible du monde. Ainsi, les thèmes principaux de ses oeuvres sont les conformismes et les dogmatismes, le langage, l'idéologie, le pouvoir, la mort et le tragi-comique de la condition existentielle.

Si l'oeuvre de Ionesco est considérée comme représentative du théâtre de l'absurde, l'auteur de son vivant s'en est souvent défendu.

NOTE D'INTENTION

Dans un bunker, un roi dont le règne s'essouffle, va mourir. C'est un enfant roi capricieux, tout puissant qui fera le chemin jusqu'à l'acceptation de sa mort.

L'actualité en résonance

Nous sommes dans un bunker, sous terre, au début du XXIème siècle. Un abri où se réfugient la famille royale et ses quelques serviteurs, y installant le trône alors que le pays gronde. Juliette, la femme de ménage, a ainsi du mal à qualifier le lieu, « je n'ai pas eu le temps de laver le living room » et la Reine Marguerite s'agaçant « ceci n'est pas un living room. C'est la salle du trône. Combien de fois dois-je te le dire ? »

Non loin de là, la révolte des peuples arabes et les caprices de leur dirigeant résonnent encore. Le parallèle avec l'actualité récente du Printemps Arabe est donc fait par les metteurs en scène. Bérenger devient alors la figure de Ben Ali, de Khadafi ou encore de Bachar Al-Assad.

Le délabrement du royaume n'est plus uniquement considéré comme une représentation de l'état psychique du Roi, il est aussi l'état réel du pays, plongé dans une crise sociale et économique, induite par sa mauvaise gouvernance. Certaines répliques peuvent illustrer cette idée :

La migration des peuples opprimés, et notamment des jeunes – Marguerite (p.24)¹

Vous voyez le résultat : des gouffres vertigineux, des villes rasées, des piscines incendiées, des bistrotts désaffectés. Les jeunes s'expatrient en masse. Au début du règne, il y avait neuf milliard d'habitants. (...) Maintenant, il ne reste plus qu'un millier de vieillards. Moins. Ils trépassent pendant que je vous parle.

L'obstination des dirigeants à rester au pouvoir quoi qu'il en coûte - Le Médecin (p.116)

Quand les rois meurent, ils s'accrochent aux murs, aux arbres, aux fontaines, à la lune ; ils s'accrochent...

L'enfant Roi

Au commencement de la pièce, le Roi Bérenger est un enfant insouciant, qui s'amuse de tout et dont l'enthousiasme semble quasi imperturbable. Il a cette naïveté de s'adresser aux nuages : *Nuages ! Assez de pluie. Je dis : assez.*

D'après Ionesco, c'est la prise de conscience par l'enfant que la mort est inéluctable, qui marque son passage à l'âge adulte. Dans la mise en scène, Bérenger ne devient adulte que tardivement avant de retomber une dernière fois dans l'enfance, quand Marguerite prend la position d'une mère rassurante et libératrice. Alors et seulement à ce moment, Bérenger peut se laisser guider.

Marguerite (p.134)

Je te guide, n'aie pas peur.

(...)

Plus loin, plus loin. Trotte, allons, trotte.

¹ Les numéros de pages sont ceux de l'édition Folio.

La théâtralité

Le Roi se meurt est une pièce où Ionesco joue au sein même de l'oeuvre avec la théâtralité. D'une part, Marguerite annonce au roi qu'il va mourir à la fin du spectacle, soit dans une heure et demie (temps réel de la représentation) ; d'autre part et tout au long de la pièce, beaucoup de répliques peuvent être adressées au public. Le parti pris de l'équipe artistique profitera sûrement de ces interventions pour briser le quatrième mur.

L'univers hospitalier

De nos jours, la majorité des personnes en fin de vie sont accompagnées par le milieu hospitalier et meurent au sein même de l'établissement. L'état de santé du Roi se dégradant, les metteurs en scène ont envisagé de créer un univers médicalisé, notamment avec la présence sur scène d'instruments médicaux.

L'intérêt soudain du Roi pour la vie de Juliette pourrait être suscité par un moment d'intimité, lors d'une toilette par exemple, où Juliette prendrait le rôle d'une infirmière (déjà conféré par Ionesco).

Ce champ ouvre de nouvelles possibilités pour l'interprétation de la pièce.

HISTORIQUE DU THEATRE DE L'EPHEMERE

Le Théâtre de l'Ephémère est une compagnie indépendante créée en 1976 à Angoulême par 4 artistes. Deux des fondateurs, Didier Lastère et Jean-Louis Raynaud, en sont les co-directeurs artistiques.

Après 12 ans d'activité théâtrale menée dans la région Poitou-Charentes, ponctuée de nombreuses tournées nationales et internationales, c'est sur la proposition de la Direction du Théâtre que l'équipe de l'Ephémère s'implante en **1988 au Mans**.

Une convention associant le Théâtre de l'Ephémère, l'Etat et quatre collectivités territoriales : les villes du Mans et de Laval, les départements de la Sarthe et de la Mayenne, est établie dès 1989. Concrétisée par l'appellation : « Centre Dramatique du Maine », cette convention confie à l'Ephémère une mission de création, de diffusion et de sensibilisation théâtrales sur ce territoire.

Aujourd'hui, résolument tourné vers le répertoire contemporain, le Théâtre de l'Ephémère poursuit et développe cette mission de création et de diffusion sur le territoire de la Sarthe et de la Mayenne, en conduisant parallèlement des actions qui associent étroitement les mondes de l'éducation et du théâtre.

Cette activité a été encouragée par la collectivité publique, qui a décidé, en **2002**, d'en préciser les objectifs et de renforcer la démarche engagée dans le cadre d'une « **scène conventionnée pour les écritures théâtrales contemporaines** ».

Les créations de la Compagnie :

Octobre 2012 **LE ROI SE MEURT** d'Eugène Ionesco

2011 **POUR LOUIS DE FUNES** de Valère Novarina

2010 **BLANCHES** de Fabrice Melquiot
PENDANT QUE MARIANNE DORT de Gilles Aufray

2009 **RIEN** de Janne Teller

2007 **ONZE DEBARDEURS** d'Edward Bond

2006 **LES SOULIERS ROUGES** de Tiziana Lucattini

2005 **PLAT DE RESISTANCE** de Jean-Yves Picq
CONTE D'UN MATIN SANS LENDEMAIN de Jean-Yves Picq

2004 **LE TROU** de Valérie Deronzier

2003 **L'EVENEMENT** de Jean-Yves Picq

2002 **EN QUETE - DONC** petites pièces à géométrie variable de Jean-Yves Picq

2001 **MANTECA (Saindoux)** d'Alberto Pedro Torriente

2000 **CARTON PLEIN** de Serge Valletti

1999 **LE PORTRAIT** de Slawomir Mrozek

- 1998 **LE SONGE DE CRONOS** de Didier Lastère et Patrick Conan Co-production
Compagnie Garin trousseboeuf
ITINERANCES composition de François Jeanneau Co-production SAX 4
- 1997 **ELOÏSE ET PHILEMON** de Roger Lombardot
L'HEURE DU LYNX de Per Olov Enquist
Eloïse et Philémon et L'heure du Lynx - 1997
- 1996 **LA PAIX** d'après Aristophane Créé à Sablé sur Sarthe
- 1995 **LA GUITARE** d'après Michel Del Castillo
- 1994 **DON QUICHOTTE-Les Ailes de la Renommée** d'après Miguel de Cervantès
- 1993 **COMEDIES AU VILLAGE DE RUZZANTE** d'après Ruzzante
TROIS HOMMES DANS UN BATEAU d'après Jerome K. Jerome
- 1992 **SURPRISES DE L'AMOUR** de Marivaux
- 1991 **LES TRAVAUX ET LES JOURS** de Michel Vinaver 1ère création au Théâtre Paul Scarron
- 1990 **VOYAGE** de Jean-Pierre Burgaud Création à la gare de triage du Mans
UN DE BAUMUGNES d'après Jean Giono Coproduction Théâtre de la Vache Cruelle/OSC Fontenay-le-Comte
- 1989 **GARGANTUA** d'après François Rabelais
- 1988 **EDEN CINEMA** de Marguerite Duras Coproduction CAC d'Angoulême/Centre culturel de St Nazaire
- 1987 **MOBY DICK** d'après Herman Melville
- 1986 **CEUX DE TERGAZAR** de Monique Hervouët, Didier Lastère et Yves Plunian Coproduction CAC d'Angoulême Participation au Festival International de Jérusalem Mention spéciale au jury René Praile
- 1985 **MUS OG MAENG** (Des souris et des hommes) d'après John Steinbeck Coproduction Hvidovre Teater de Copenhague Distribution danoise
- 1984 **LES LEVRES D'ANGELO** de Jean-Louis Raynaud Coproduction CAC d'Angoulême Prix décor-éclairages au jury René Praile
- 1983 **TORTILLA FLAT** d'après John Steinbeck Prix de la mise en scène au jury René Praile
- 1982 **TAXI SODA** Création jeune public
LA GOUTTE de Guy Foissy
- 1981 **LE ROI SE MEURT** d'Eugène Ionesco
MYRIAM de Truman Capote Atelier expérimental sur la narration au théâtre
- 1980 **PHYLACTERE S'EN VA-T-EN GUERRE** de Gilles Ascaride Création au Festival de la Bande Dessinée d'Angoulême
EMBALLAGE PERDU de Vera Feyder
- 1979 **18 RUE BOLIVAR** Création jeune public
L'ECOLE DES BOUFFONS de Michel de Ghelderode
- 1978 **PICRO-PICRO-PICROCHOLE** d'après François Rabelais Tournée au Danemark, en

Finlande, Allemagne et Belgique

1977 **LA GRANDE PARADE DES VALETS ET DES MAITRES** d'après Molière

1976 **TRETEAUX ET FARCES** Spectacle de rue Farces françaises des XVe et XVIe siècles
L'ETE de Romain Weingarten

THEATRE POPULAIRE AU MOYEN-AGE Spectacle-animation en milieu scolaire

APPROCHE DRAMATURGIQUE

La structure externe

La pièce n'est pas découpée en actes et se présente comme un mouvement continu. Il est assez facile de distinguer la première et la dernière étape. **L'exposition** fait entrer successivement tous les personnages, le roi entrant en dernier ; elle s'arrête au moment où le garde annonce : *la cérémonie commence* ; à l'autre bout de la pièce, **la dernière étape** se joue après la sortie des personnages qui laissent seul le roi et Marguerite : « Ils t'encombrent ». À cet endroit l'écriture du dialogue est différente : les répliques de Marguerite sont de plus en plus longues ; les figures textuelles y sont différentes par rapport à ce qui précède. Le roi, guidé par Marguerite, va vers sa mort. **Entre les deux**, il reste la grande étape de la « cérémonie » au cours de laquelle le personnage passe par des états divers.

On peut aussi considérer que l'exposition s'arrête au moment de l'entrée du roi.

Le temps

Il est linéaire.

Le temps de la représentation est égal au temps de la fiction : *Tu vas mourir dans une heure et demie, tu vas mourir à la fin du spectacle* (Marguerite, p.37) ; *Il nous reste trente-deux minutes trente secondes* (Marguerite, p.86).

C'est un des facteurs qui donnent à la pièce sa dimension tragique, le caractère inéluctable de l'écoulement du temps étant ici concrétisé par la durée de la représentation. La mort ici est un destin.

C'est aussi un des moyens par lesquels le théâtre s'affiche comme théâtre. Ionesco refuse l'illusion réaliste.

Le temps se caractérise par l'autre face de l'irréversible qui le constitue. On le sait parce qu'on le vit : le temps qui passe, le temps qui s'écoule, le temps que les horloges mesurent, le temps des sabliers. Il est marqué par la notion d'irréversible. On ne retourne pas en arrière.

(B. Vergely)

Une « cérémonie »

Le mot est prononcé par le garde, p.51 : « La cérémonie commence », la didascalie suivante indique qu'on met en place cette cérémonie, avec le roi sur le trône et Marie à ses côtés. Ce qui se déroule à partir de ce moment peut être considéré comme **un rituel** organisé autour du roi et qui aboutit à l'événement de sa mort. *Cette progression compose un procès psychologique rigoureux. Avant l'arrivée du roi, les autres personnages font l'inventaire des signes et mettent en place la « cérémonie ». Bérenger reste d'abord aveugle et sourd, il ironise ; la prise de conscience s'accompagne de révolte, de colère ; le désespoir est ensuite la première étape de la résignation ; la nostalgie marque la conquête de la sérénité : la vie est alors évoquée au passé ; enfin viennent l'oubli et l'entrée souveraine dans la mort.* (C.Abastado, Ionesco, p.170)

Comme dans une cérémonie, il n'y a pas d'événements extérieurs qui viendraient modifier le cours des choses. Dans cette pièce sans intrigue, la tension vient de la certitude de la mort imminente de Bérenger.

Les personnages

Je voudrais pouvoir quelquefois, pour ma part, dépouiller l'action théâtrale de tout ce qu'elle a de particulier ; son intrigue, les traits accidentels de ses personnages, leurs noms, leur appartenance sociale, leur cadre historique, les raisons apparentes du conflit dramatique, toutes les justifications, toutes les explications, toute la logique du conflit. Le conflit existerait, autrement il n'y aurait pas théâtre, mais on n'en connaîtrait pas la raison.

(Ionesco, Notes sur le théâtre, 1953)

Dans cette pièce dépourvue d'intrigue, **ils sont ordonnés à Bérenger**. Chacun ayant sa place dans le rituel. L'analyse dramaturgique de séquences du texte avec la méthode de M.Vinaver fait apparaître,

- qu'il y a peu de "duels", sauf entre Marguerite et les autres personnages (Marie, le roi, Juliette),
- que les figures textuelles dominantes sont le duo, le chœur, l'annonce (*Le roi se meurt*), la répétition-variation (par ex. sur vouloir / ne pas vouloir mourir),
- que Bérenger est au centre d'un dispositif où il est impuissant : on lui parle, on parle de lui (il est souvent désigné par le pronom de troisième personne) et la seule chose qui lui est demandée est de lâcher prise.

Ce sont des **figures symboliques** plus que les actants d'une fiction.

Un autre genre de théâtre est encore possible. D'une force, d'une richesse plus grande. Un théâtre non pas symboliste, mais symbolique ; non pas allégorique mais mythique ; ayant sa source dans nos angoisses éternelles ; un théâtre où l'invisible devient visible, où l'idée se fait image concrète, réalité, où le problème prend chair ; où l'angoisse est là, évidence vivante, énorme ; théâtre qui aveuglerait les sociologues, mais qui donnerait à penser, à vivre au savant, dans ce qui n'est pas savant en lui ; à l'homme commun, par-delà son ignorance.

(Ionesco, Notes sur le théâtre)

Bérenger, c'est l'homme universel, « tout homme ». Ionesco dit qu'il en a fait un roi pour déconcerter les critiques qui trouvaient Bérenger petit bourgeois : *En réalité, pour moi, tout homme est un roi qui est au centre de l'univers. L'univers lui appartient jusqu'au moment où évidemment cela s'écroule.* (entretien de Ionesco avec Paul-Louis Mignon, archives de l'INA, 1963).

Didier Lastère et Jean-Louis Raynaud ont retenu le fait que Bérenger au cours de la pièce accomplit le parcours de toute une vie. Au début il se comporte en enfant capricieux et tout puissant, qui joue avec les instruments du pouvoir et pour qui, comme pour les enfants, la mort pour lui n'est pas une réalité. Ensuite il entre dans le monde adulte. Enfin la mort le ramène en boucle à l'état d'enfance, mais là une enfance marquée par la faiblesse et l'abandon ; et Marguerite peut l'« accoucher ». Si on prend au pied de la lettre le fait que Bérenger est roi et qu'il s'inscrit dans une lignée de pièces qui, de Shakespeare à Ubu,

traitent du pouvoir, on peut aussi lui chercher des correspondants dans le monde réel. Le travail de la troupe de l'Ephémère ayant commencé juste après les printemps arabes, leur Bérenger prendra certains traits des Ben Ali, Khadafi, expulsés du pouvoir voire de la vie par les événements, la pièce montrant alors non pas seulement la fin d'un homme, mais la fin d'un monde.

Les reines. À P.L. Mignon qui lui demandait pourquoi Bérenger était bigame, Ionesco répond *Nous avons tous deux épouses, la vie et la mort*. Par ailleurs elles symbolisent chacune une attitude face à la vie : Marie c'est l'amour, l'attachement à la vie, Marguerite la sagesse, la raison.

Les trois autres personnages (le garde, Juliette et le médecin/bourreau) constituent un chœur, représentant la « conscience collective et objective ». Si on les considère comme les personnages d'une histoire on peut aussi aller dans d'autres directions. Il y a ce que le texte dit explicitement et ce qu'il suggère. La mise en scène du théâtre de l'Ephémère s'interroge sur les ouvertures offertes par les sous-entendus de certaines répliques : par exemple, peut-on imaginer qu'il y a hors champ une relation entre le garde et Juliette ? Le texte offre des pistes que le jeu va emprunter pour produire du sens.

Le théâtre comme « projection d'un état d'esprit »

Pour moi le théâtre, le mien, est, le plus souvent, une confession ; je ne fais que des aveux. [...] Je tâche de projeter sur scène un drame intérieur (incompréhensible à moi-même), me disant toutefois que, le microcosme étant à l'image du macrocosme, il peut arriver que ce monde intérieur, déchiqueté, désarticulé, soit, en quelque sorte, le miroir ou le symbole des contradictions universelles. Pas d'intrigue alors, pas d'architecture, pas d'énigmes à résoudre mais de l'inconnu insoluble, pas de caractères, des personnages sans identité [...] Je ne veux que traduire l'in vraisemblable et l'insolite, mon univers.

(Ionesco, Notes et contre-notes, 1953)

Cette idée est reprise fréquemment par Ionesco. *La vraie pièce de théâtre pour moi, c'est plutôt une construction qu'une histoire : il y a une progression théâtrale, par des étapes qui sont des états d'esprit différents, de plus en plus denses.* (Notes et contre-notes, entretiens, les nouvelles littéraires, 1960). Dans *Le Roi se meurt*, pas d'intrigue mais la projection sur scène des états intérieurs du roi, matérialisés par les paroles et les mouvements. *Ionesco figure le sentiment de la mort, non son spectacle* (C.Abastado, Ionesco, p.170). C'est cela qui fait qu'on est touché. Ionesco réalise ce qui peut difficilement être montré au théâtre : manifester sur scène un état de conscience ; ainsi à la fin, quand le roi perd la conscience de ce qui l'entoure, les personnages et les objets disparaissent du plateau (cf. les dernières didascalies). À la fin le roi, resté seul, doit rester visible quelque temps avant de sombrer dans une sorte de brume.

GENRES ET REGISTRES : UNE TRAGÉDIE ?

Confronter *Le Roi se meurt* aux définitions de la tragédie chez les Anciens et à l'âge classique.

Ce qui relève du tragique : le pouvoir, le temps, la mort.

Le tragique : dans une situation exemplaire, tout le destin humain se joue (avec ou sans transcendance divine).

(Ionesco, Notes sur le théâtre, 1960)

Bérenger est roi. Il porte les attributs de la royauté : la couronne, le sceptre, le manteau et il a un royaume. Comme dans les pièces de Shakespeare, l'ordre cosmique et l'ordre humain inter-agissent ; le royaume est à l'image du roi : prospère quand le pouvoir va bien, en désordre quand rien ne va plus chez les puissants. À mesure de l'avancée de l'agonie, Bérenger perd tous ses pouvoirs, la perte de pouvoir sur le monde symbolisant la perte de pouvoir sur sa propre vie.

Donne-moi la main, donne-moi donc la main, n'aie plus peur, laisse-toi glisser, je te retiendrai. Tu n'oses pas. (Marguerite p.133)

Le temps de la pièce est celui de la tragédie : un temps fermé, la fin étant inscrite dès le commencement : elle est déjà dans le titre et les signes de mort apparaissent dès la première scène (il fait froid, les radiateurs ne fonctionnent plus, la vache n'a plus de lait, le ciel est couvert, le soleil est en retard ...). Dès le début la caractéristique du roi c'est qu'il est mortel. Le déroulement de la « cérémonie » relève d'un rituel tragique. Le caractère inexorable de l'écoulement du temps est constamment rappelé dans le texte, le temps de la représentation se confondant avec celui de la fiction.

Tu vas mourir dans une heure vingt-cinq minutes. (Marguerite p.50)

La mort. C'est le thème principal. Elle inscrit la pièce dans le registre tragique parce qu'elle est inéluctable. Bérenger, c'est l'homme qui va mourir, le représentant de notre condition de mortels et ceci est un trait distinctif du personnage, qui n'existe pas pour les autres personnages de la pièce. Si le spectateur s'identifie à lui, il est amené à éprouver lui aussi l'angoisse de la fin qui arrive inexorablement. Cette pièce peut susciter la terreur et la pitié, ressorts du tragique selon Aristote.

J'ai toujours été obsédé par la mort. Depuis l'âge de quatre ans depuis que j'ai su que j'allais mourir, l'angoisse ne m'a plus quitté [...] J'écris pour crier ma peur de mourir, mon humiliation de mourir. Ce n'est pas absurde de vivre pour mourir, c'est ainsi.

(Ionesco, Notes sur le théâtre)

La langue parlée par les personnages correspond souvent à ce registre : niveau de langue soutenu, figures de style comme l'anaphore, images ...

Le tragique cohabite constamment avec d'autres registres, notamment le burlesque.

Si donc la valeur du théâtre étant dans le grossissement des effets, il fallait les grossir davantage encore, les souligner, les accentuer au maximum, [...] aller à fond dans le grotesque, la caricature, au-delà de la pâle ironie des spirituelles comédies de salon. [...] Humour, oui, mais avec les moyens du burlesque. Un comique dur, sans finesse, excessif. Pas de comédies dramatiques non plus. Mais revenir à l'insoutenable. Pousser tout au paroxysme, là où sont les sources du tragique. [...] Éviter la psychologie ou plutôt lui donner une dimension métaphysique.

(Ionesco, *Expérience du théâtre*, 1958)

À part dans notre tragédie classique, on trouve rarement le tragique à l'état pur, même chez les tragiques grecs. Ici le mélange des genres produit un effet burlesque en faisant cohabiter le tragique et la dérision.

Puisque j'écris pour le théâtre, je me préoccupe seulement de personnifier, d'incarner un sens comique et tragique, à la fois, de la réalité.

(Ionesco, *Témoignages*, 1958)

Le comique étant l'intuition de l'absurde, il me semble plus désespérant que le tragique.

(Ionesco, *Notes et contre-notes*)

Comme chez Shakespeare, **les personnages subalternes** sont source de comique, entre autres par leur trivialité, en contraste avec le cadre royal ; ainsi Juliette parle de « living room » pour désigner la salle du trône. Le dialogue avec le roi qui lui demande « Comment vis-tu » fait alterner le lyrisme (du roi) et le prosaïsme (de Juliette) : *Je vide des pots de chambre. Je fais des lits.* (p.89)

Le registre prosaïque vient constamment interférer avec le registre noble. Différents niveaux de langue cohabitent chez tous les personnages : *Fini de fôlâtrer, finis les loisirs, finis les gueuletons, fini votre strip-tease.* (Marguerite, p.22)

Le bouclage (le *bouclage* est la reprise, dans une réplique, d'un ou plusieurs mots de la réplique précédente ; c'est une caractéristique du texte théâtral) engendre le burlesque quand il s'accompagne d'un changement de registre : Marguerite : *Tu meurs aussi pour une raison d'état* / Le roi : *Mais l'état c'est moi !* (p.173)

Les anachronismes sont source de burlesque : la pièce se passe dans un temps non défini, vaguement médiéval mais les personnages emploient souvent des mots qui désignent des réalités d'aujourd'hui : le « living-room », les « radiateurs », les « tanks ».

INTERTEXTUALITE

Les drames de Shakespeare

- Ils présentent des figures de rois et traitent de la question du pouvoir. La référence la plus évidente est *Richard II*. Souverain autoritaire et fantasque, mis en face d'une rébellion menée par Henry Bolingbroke (le futur Henry IV) il est fait prisonnier, obligé d'abdiquer. Personnage narcissique, grandiloquent, non sans grandeur ni humour, il vit en martyr sa déchéance politique. Il se soumet volontairement à son adversaire, préférant abdiquer que chercher un compromis. Une fois son pouvoir perdu, le roi devient dérisoire

Mais quoi que je puisse être, ni moi ni aucun autre qui soit homme seulement ne saurons-nous satisfaire de rien, avant ce soulagement de n'être rien.

(*Richard II*, V,5)

- Le nom des reines fait penser à *Richard III* où on trouve une reine Marie et une reine Marguerite. Les actes que Marguerite reproche à Bérenger ressemblent beaucoup aux abominations commises par Richard III : *Je dis : tu as fait massacrer mes parents, tes frères rivaux, nos cousins et arrière-petits-cousins, leurs familles, leurs amis, leur bétail. Tu as fait incendier leurs terres.* (Marguerite, p.69) Comme Richard, Bérenger boite.
- **Le mélange du comique et du tragique**, soit à l'intérieur d'un même personnage, soit par répartition des rôles entre les gens du peuple (du côté du comique) et les grands (du côté du tragique). Juliette par exemple fonctionne souvent comme un contrepoint comique aux deux reines.
- **La relation entre le cosmos et le monde des humains.** *Les deux planètes ont éclaté. [...] Le soleil a perdu entre cinquante et soixante-quinze pour cent de sa force, [...] Il tombe de la neige au pôle nord du soleil. La Voie lactée a l'air de s'agglutiner. La comète est épuisée de fatigue, elle a vieilli, elle s'entoure de sa queue, s'enroule sur elle-même comme un chien moribond.* (Le Médecin, p.27)

Alfred Jarry et Ubu

Ionesco reconnaît sa filiation par rapport à Jarry. *J'ai peut-être été influencé par lui en faisant des monstres de mes personnages, en les faisant devenir des rhinocéros.* (Entretiens avec C.Bonnefoy) Comme Ubu, Bérenger est un pantin de théâtre, un être imaginaire qui exerce un pouvoir imaginaire sur un royaume imaginaire, depuis un temps immémorial. *Majesté vous avez fait cent quatre vingt fois la guerre. À la tête de vos armées vous avez participé à deux mille batailles.* (Le Médecin, p.68) Comme Ubu il est dérisoire, il a gardé les symboles de son pouvoir, la couronne, le sceptre et le trône, mais il n'y a plus rien d'autre. Tout est délabré ; la salle du trône a rétréci à la dimension d' un « living-room », les radiateurs ne fonctionnent plus et il y a des fissures dans les murs ; de la cour il ne reste plus que deux reines et trois subalternes aux fonctions multiples. Un des principaux points communs entre Jarry et Ionesco est leur sens de la dérision, leur rejet du théâtre réaliste et leur capacité à créer des figures qui symbolisent au lieu de représenter.

Le personnage du Roi comme figure du pouvoir

Plus largement, *Le Roi se meurt* s'inscrit dans une lignée de pièces du XX^e siècle qui proposent une réflexion sur l'exercice du pouvoir à travers une figure de roi. On peut mentionner :

- *Les Mouches* de J.P.Sartre, avec la double figure d'Egisthe et de Jupiter
- *Antigone*, d'Anouilh avec le personnage de Créon
- *La Reine Morte*, de Montherlant, avec le personnage de Ferrante
- *Escorial*, et *l'Ecole des bouffons*, de Ghelderode.

Bérenger pourrait bien être un descendant burlesque et dérisoire de ces figures de rois archétypales évoquées par J.Frazer dans un chapitre du *Rameau d'or*. À une certaine étape de l'histoire de la société primitive, on croit souvent que le roi ou le prêtre est possesseur de pouvoirs surnaturels, ou qu'il est une incarnation de la divinité ; on suppose, en conséquence, que le cours de la nature dépend plus ou moins de lui et on le tient responsable du mauvais temps, des mauvaises récoltes et d'autres calamités de ce genre. On paraît, jusqu'à un certain point, partir de cette idée que le pouvoir du roi sur la nature, comme celui qu'il possède sur ses sujets et ses esclaves, s'exerce par des actes absolus de volonté. [...] Sa personne est considérée, si nous pouvons nous exprimer ainsi, comme le centre dynamique de l'univers, d'où rayonnent vers les points cardinaux les lignes de force ; de sorte que le moindre geste du roi peut affecter instantanément et déranger sérieusement, quelque élément. (*le Fardeau de la Royauté*, chap. 1, *Tabous des rois et des prêtres*)

Ionesco et ses contemporains : le nouveau théâtre

Du point de vue de l'esthétique, *Le Roi se meurt* et plus largement le théâtre de Ionesco s'inscrit dans ce qu'on a appelé le « **nouveau théâtre** ». Voir par exemple l'article de Michel Corvin *Portrait robot du nouveau théâtre*, dans *le théâtre en France*, pochothèque, p.919-958 :

- *Le personnage a perdu son autonomie d'individu : archétype, il incarne une tendance, voire une tension et se distribue en couples, symétriques ou dissymétriques, antithétiques ou complémentaires, de toute façon interdépendants dans leurs rapports réversibles. Il a perdu aussi sa stabilité et sa cohérence car il n'obéit plus au principe de non-contradiction. [...] Le personnage est au centre d'un système d'opposition qui le dépassent et l'annulent. Ainsi dans *Amédée* (1954), *Madeleine* est-elle décrite très bourgeoisement dans son costume et ses occupations, tandis que des champignons poussent dans la salle à manger et que le cadavre démolit la cloison de ses pieds monstrueux : on décèle là le souci d'ancrer l'imaginaire scénique dans le quotidien et en même temps de souligner la qualité imaginaire du scénique par l'aspect très quotidien du réel ; l'imaginaire déteint sur le réel. (p.930-931)*
- *Rien*, dans ce théâtre qui bourre sa dramaturgie de signes, n'est plus le décalque du réel ; tout y subit transformations et décalages intentionnels, tout y joue le jeu du sens. Et le moyen, peut-être le plus radical, d'interdire le retour sournois de tout réalisme mimétique - qui se glisse dans tous les interstices du personnage (voix, gestes, psychologie) - est de renvoyer le théâtre au théâtre en jouant de tous les clins d'œil possibles. C'est un procédé efficace pour casser l'illusion scénique et Beckett en use surabondamment. (p.934)

Sur le thème principal de la pièce : l'inéluctabilité de la mort

Quand une personne apprend que le temps de la fin a sonné, elle passe par quatre phases, le déni, la révolte, le désespoir et l'acceptation. Elle commence par nier le fait, puis par se révolter contre lui avant de désespérer. Vient alors l'ultime étape, imprévue et surprenante, où elle accepte, ce qui consiste à vivre une découverte. (Marie de Hennezel et Bertrand Vergely, Une vie pour se mettre au monde, folio, p.68)

Le temps se caractérise par l'autre face de l'irréversible qui le constitue. On le sait parce qu'on le vit : le temps qui passe, le temps qui s'écoule, le temps que les horloges mesurent, le temps des sabliers. Il est marqué par la notion d'irréversible. On ne retourne pas en arrière. Il y a des choses qui ne reviendront plus. Vladimir Jankélévitch parle à ce sujet de l'irréversible, de l'irrévocable et de l'irréparable. Si l'irréversible est ce qui est sans retour possible, si l'irréparable renvoie à ce qui est sans remède possible, l'irrévocable est ce qui est sans secours possible. Voilà le temps. Voilà la vie. Une vie sans retour, sans recours, sans remède. Reste que l'irréversible a une autre face. (id., p.98)

POUR TRAVAILLER LE TEXTE AVANT ET/OU APRES LA REPRESENTATION

Un texte de théâtre n'est pas uniquement un texte littéraire. Il existe pleinement une fois mis en scène, le texte n'étant qu'une de ses composantes. Cette fiche propose quelques pistes, sachant qu'il y a une multiplicité d'approches possibles suivant la classe qu'on fait travailler et les objectifs qu'on s'est donnés.

Outils de travail utiles :

Michel Vinaver, *Ecritures dramatiques*

Chantal Dulibine et Bernard Grosjean, *Coups de théâtre en classe entière*²

En amont (avant la représentation)

Approche par la lecture

- Choisir un passage (5 à 10% du volume de l'œuvre, selon M.Vinaver). En faire d'abord une lecture, au ralenti, puis étudier le passage choisi en utilisant la grille de lecture proposée par M.Vinaver : on cherche ce qui se passe d'une réplique à l'autre et au sein de la réplique, et on se demande par quel moyen cela se passe.
- On peut simplement choisir un passage et le lire au ralenti en observant les adresses (qui parle à qui ?). Comment circule la parole ? Les personnages se répondent-ils les uns aux autres ? De quoi parlent-ils ? La parole rend-elle compte de quelque chose qui se passe (d'une action quelconque) ou est-elle elle-même action, au sens où elle fait avancer les choses?... Chercher quels rapports s'instaurent entre les personnages.
- Prendre le début de la « cérémonie » à partir de la réplique du garde : « La cérémonie commence » et faire lire à la suite, à voix haute, toutes les répliques du roi, puis toutes les répliques de Marie, de Marguerite, du garde et du médecin. En tirer les conclusions qui s'imposeront (sur les thèmes, le mode d'énonciation propre à chaque personnage...).

Approche par le jeu

- Faire rechercher quels rituels, ou quelles cérémonies on peut vivre dans la société d'aujourd'hui (mariages, enterrements, anniversaires, célébrations de tous ordres, publiques ou familiales...). Proposer de les jouer, avec ou sans paroles, ou d'en représenter une étape au moyen d'une image fixe.
- Donner aux élèves les premières répliques après avoir enlevé les didascalies ; mettre en jeu ; comparer ensuite les propositions faites par les élèves avec celles des didascalies ; faire apparaître ce qui est pléonastique (le personnage qui entre fait ce que le garde annonce) et ce qui donne des informations

² Voir Annexe 1

- On peut aussi reprendre le même passage, en lisant les répliques dans l'ordre où elles arrivent et en se posant cette fois la question des adresses. Les lecteurs, assis en ligne ou en demi-cercle, regardent au moment de leur réplique celui ou celle auquel leur personnage s'adresse. Là encore, tirer des conclusions : qui parle à qui ? Se demander en particulier à qui parle le garde.

Approche par l'écriture

On peut s'inspirer des propositions faites par C. Dulibine et B. Grosjean (*Coups de théâtre en classe entière*). L'important est de chercher des exercices qui mettront en évidence les procédés d'écriture de cette pièce. Par exemple :

- À plusieurs reprises le texte présente une série de répliques qui commencent par une anaphore, par ex. : « Que ... » ou « Apprenez-lui ... ». Écrire une série de répliques construites sur ce modèle.
- Le roi emploie souvent de manière répétée la phrase *je ne veux pas mourir*. Reprendre la formule en modifiant la situation, en remplaçant « mourir » par un autre verbe, et en imaginant les répliques des autres personnages (cela peut être un enfant qui ne veut pas manger, ou aller au lit ...). Conserver le mode de relation des personnages entre eux.
- Prendre l'échange de répliques entre le roi et Juliette (*A quoi penses-tu quand tu fais le ménage ?*) dans lequel le bouclage (l'ajustement des répliques entre elles, aussi bien sémantique que syntaxique) est serré, le roi reprenant les mots de Juliette. Imaginer un dialogue de type duo, ou duel, construit ainsi autour de quelques mots-clés.

En aval (après avoir vu la représentation)

Si les élèves ont lu la pièce avant la représentation ils se sont fait une image mentale des personnages et des lieux. On peut leur demander de la noter avant d'aller au spectacle : propositions de scénographie, de costumes... Comment imaginent-ils chacun des personnages ? On peut leur demander de s'attacher plus précisément à un personnage, qu'ils observeront avec attention pendant la représentation (pas forcément Bérenger, c'est plus facile avec un personnage secondaire comme Juliette ou le garde, ou le médecin)

Faire des hypothèses avant la représentation sur la mise en scène d'un moment particulier (par exemple le cérémonial du début, ou la fin)

Leur demander d'observer les choix scénographiques en cherchant vers quelle lecture de la pièce ils nous emmènent. (la mise en scène du théâtre de l'Ephémère fait intervenir l'univers médical, et par ailleurs place l'action dans un bunker, faisant de Bérenger un souverain à l'image des tyrans renversés par le printemps arabe ; c'est un roi qui meurt dans un monde qui meurt mais on sent qu'un autre monde va naître).

Si on dispose de photos ou de vidéos d'autres représentations on peut les comparer et faire apparaître les choix significatifs faits par la mise en scène.