



Réalisation

**Philippe Cuomo**

Professeur missionné par la  
Délégation Académique Arts et Culture

Le 03 mai 2011

## Dossier pédagogique



### **La Comédie de Béthune**

Centre Dramatique National Nord – Pas-de-Calais

138 rue du 11 novembre

BP 631 – 62 412 Béthune cedex

[www.comediedebethune.org](http://www.comediedebethune.org)

# LES CHAISES IONESCO / BONDY

## I/ LUC BONDY

Les spectateurs assidus de **La Comédie de Béthune** ont pu voir, en **2008-2009**, une mise en scène de *La Seconde surprise de l'amour* par ce même metteur en scène.

Luc Bondy a déjà mis en scène **Les Chaises** en 1972. Il l'évoque dans un entretien. Pour lui, revenir aux *Chaises*, aujourd'hui, constitue une réflexion sur la **solitude** liée à la vieillesse :

[http://www.youtube.com/watch?v=ffjMptUDqqQ&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=ffjMptUDqqQ&feature=player_embedded)

Luc Bondy. © David Baltzer



L'actualité rattrape le metteur en scène car on sait, depuis quelques jours, sa **future nomination au théâtre de l'Odéon** avec le « déplacement » d'**Olivier Py** comme directeur du festival d'Avignon.

Cette « **affaire** » qui a défrayé la chronique théâtrale est l'occasion d'évoquer les différents types de théâtres subventionnés (Théâtres Nationaux, Centres Dramatiques Nationaux, Scènes Nationales etc.), leurs missions et plus prosaïquement le cadre des nominations.

L'actuel Ministre de la culture défend son choix en présentant Luc Bondy comme un **metteur en scène incarnant à lui seul l'idée d'Europe**. Son parcours le démontre en effet. Luc Bondy est né à Zurich, en Suisse alémanique. Pendant son adolescence, alors qu'il est en France, il suit l'enseignement de Jacques Lecoq, avant de partir en

Allemagne où il succèdera à Peter Stein à la tête de la Schaubühne. Metteur en scène de théâtre et d'opéra, il dirige aujourd'hui le festival de Vienne en Autriche.

→L'article de Libération du 14 avril 2011, ci-dessous peut permettre cette mise en perspective.

### «Avec Py, nous n'avons pas pu partager une vision commune»

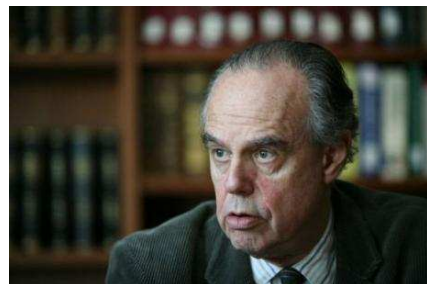
#### Interview

Frédéric Mitterrand, ministre de la Culture, explique sa décision de remplacer le directeur de l'Odéon par Luc Bondy.

Par **RENE SOLIS, BRUNO ICHER**

Le ministre français de la Culture Frédéric Mitterrand, le 12 mars 2011 à Los Angeles (AFP Kimihiro Hoshino)

L'annonce, vendredi 8 avril, du non-renouvellement du mandat d'Olivier Py à la tête de l'Odéon-Théâtre de l'Europe et de son remplacement en mars 2012 par Luc Bondy continue de faire des vagues. Le Parti socialiste, par la voix de Patrick Bloche, a interpellé hier Frédéric Mitterrand lors de la séance de questions à l'Assemblée. Pour *Libération*, le ministre de la Culture revient sur la polémique.



**Le non-renouvellement du mandat d'Olivier Py, alors que son bilan a été unanimement salué, suscite l'émotion. Pourquoi cette éviction ?**

Je n'ai pas manqué moi-même de saluer ce bilan et de le lui dire. A 40 ans, Olivier Py s'est retrouvé à la tête de l'Odéon, avec le plein soutien de l'Etat, et comme il était talentueux et ardent, il est assez logique qu'on ait un bon bilan. Pour autant, quand on vous donne un outil formidable et que vous faites quelque chose de bien, cela ne vous rend pas propriétaire de l'outil.

**Mais cela n'explique pas votre décision...**

Il est important que les directeurs de théâtres nationaux puissent définir avec le ministre une stratégie d'ensemble, ce qui ne veut pas dire une volonté de contrôle de ma part. Prenons un exemple. Jean-Louis Martinelli, qui arrivait à la fin de son troisième mandat aux Amandiers de Nanterre. Il y avait une forte pression, y compris au ministère, pour dire : «Trois mandats, cela suffit.» Mais moi, j'ai dit : «Je veux voir Martinelli.» Nous avons parlé longuement, du travail, de Nanterre. Et j'ai infléchi l'attitude générale, j'ai décidé de le renommer et je m'en félicite chaque jour. Nous ne sommes pas devenus amis, mais nous avons bien travaillé ensemble. J'ai vu Olivier Py à plusieurs reprises, dont une fois très longuement il y a deux mois. Mais nous n'avons pas pu partager une vision commune au sujet de la vocation européenne du théâtre de l'Odéon, qui a besoin, selon moi, d'être affichée plus fortement.

**Le dernier spectacle d'Olivier Py, consacré à François Mitterrand, n'est pour rien dans votre décision ?**

Cela n'a bien sûr aucun rapport. Aucun. Je n'ai pas de contentieux avec lui. Je ne retire rien à l'engagement que j'ai pris quand je l'ai assuré de mon «*souhait d'envisager prochainement avec lui d'autres fonctions prestigieuses*». J'ai pour lui beaucoup de respect et d'estime. Plusieurs possibilités sont ouvertes.

**Vous pensez à une possible arrivée au Festival d'Avignon ?**

On pourrait considérer que c'est un peu tôt, puisque l'équipe en place vient d'être reconduite pour les éditions 2012 et 2013. Mais Avignon, par exemple, me semble en adéquation avec le talent multiforme d'Olivier Py.

**On a parlé de décision arbitraire, de fait du prince...**

Cela me touche beaucoup et me meurtrit. Mais j'ai été quarante ans de l'autre côté de la barrière, je n'ai jamais eu le sentiment qu'il y aurait eu autrefois une doctrine d'Etat en matière de nomination. En tout cas, que ce soit par Michel Guy, Jack Lang ou Renaud Donnedieu de Vabres, beaucoup de nominations se sont faites sans lien avec une doctrine claire. Chaque ministre a cherché une adéquation entre un talent, une atmosphère et une ambition. Et cela a souvent déclenché des polémiques. Par exemple, quand Michel Guy a demandé à Jack Lang de quitter la direction de Chaillot en 1974, au bout d'un an et demi. C'est un domaine rude. C'est pour cela que dire qu'on est passé d'un système très organisé au pilotage à vue ne me semble ni juste ni exact. Je pense que les quelque trente nominations auxquelles j'ai procédé depuis mon arrivée ont toutes été décidées avec un maximum de réflexion, en tenant compte de l'intérêt général. C'est le cas notamment des nominations dans les centres dramatiques nationaux, qui ont, chaque fois, résulté d'un consensus entre l'appréciation du ministère de la Culture et les souhaits des collectivités locales. On peut dire que sur trente nominations, vingt-sept n'ont soulevé absolument aucun problème.

**Sauf à Marseille, où vous vous étiez mis d'accord avec la mairie sur le nom de Catherine Marnas, et où c'est finalement Macha Makeïeff qui a été retenue ?**

C'est vrai, le scénario initial a évolué. Mais il faut dire aussi que nous étions face à un choix difficile entre deux personnes de qualité, et que Macha Makeïeff est tout à fait légitime.

**D'autres nominations sont en attente. Ainsi Muriel Mayette, dont le mandat à la Comédie-Française s'achève en juillet, n'a toujours pas été renouvelée...**

Oui, plusieurs seront annoncées très prochainement.

**Avez-vous peur que cette affaire entraîne une fracture avec le monde du théâtre ?**

Je me bats pour les artistes tous les jours, pour le budget, dont j'ai obtenu le dégel, pour le maintien des crédits. Je me bats pour eux dans les discussions avec les collectivités locales, qui ne vont pas toujours de soi. Pourquoi voudriez-vous que je crée une fracture dans une communauté à laquelle j'appartiens et que j'aime ?

**Pourquoi le choix de Luc Bondy ?**

Parce qu'il le mérite ! J'étais il y a peu à l'enterrement d'Edouard Glissant à la Martinique. Et je pensais que le grand écrivain et l'homme extraordinaire qu'il était enseignait en Amérique parce qu'il n'avait pas de chaire en France. C'est honteux ! Et je dis que Luc Bondy, qui est un homme merveilleux, n'a pas eu en France le public auquel il avait droit. On a dit, il a 62 ans, il est trop vieux. Arrêtons ! Cette loi, dans le domaine de la création, souffre des exceptions. Luc Bondy est certainement l'un des hommes qui représentent le plus fortement cette idée de théâtre européen, hors frontières, hors générations. Toute sa vie, jusqu'à sa récente réussite à la tête du Festival de Vienne, est marquée par cela. La nomination de Luc Bondy est une chance pour une certaine idée que je me fais du théâtre européen. Je pense que l'idée de l'Europe a besoin d'être incarnée. Quand Strehler était à l'Odéon, les gens comprenaient ce que cela voulait dire. Je ne dis pas qu'Olivier Py n'incarnait pas cela, mais je pense que Luc Bondy l'incarnera encore plus fort. Et je pense qu'il faut renforcer aussi l'image de Paris comme capitale d'accueil de tous les artistes européens. Ce faisant, je n'ai pas l'impression de naviguer à vue.

**Crédit photo dans la version papier: Jérôme Bonnet**

<http://www.liberation.fr/culture/01092331611-avec-py-nous-n-avons-pas-pu-partager-une-vision-commune>

## Pour aller plus loin...

### Luc Bondy :

- sur le site théâtre contemporain :  
<http://www.theatre-contemporain.net/biographies/Luc-Bondy/>
- dans les archives du spectacle :  
<http://www.lesarchivesduspectacle.net/?lbRecherche=1&Parametre=luc+bondy&pbRechercher=Rechercher>
- dans Wikipédia :  
[http://fr.wikipedia.org/wiki/Luc\\_Bondy](http://fr.wikipedia.org/wiki/Luc_Bondy)

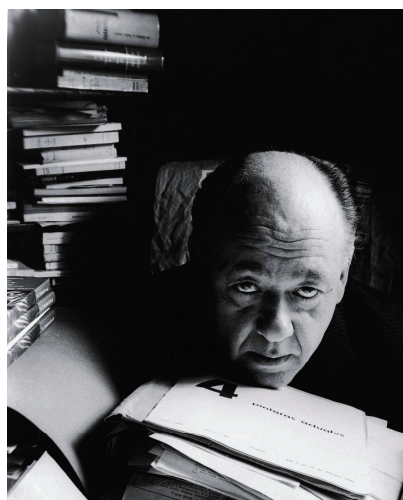
## II/ IONESCO

### *1°) Eléments biographiques*

La BNF a consacré une grande exposition à l'auteur, pour le centenaire de sa naissance, en 2009. Ces deux documents permettent d'entrer en contact avec **Ionesco**.

→ On peut faire découvrir aux élèves son enfance déchirée, sa double culture roumaine, son importance capitale dans le théâtre des années 50 et ses obsessions qui jalonnent son travail artistique (cf. notamment l'abécédaire proposé dans la fiche pédagogique).

- Dossier de presse:  
[http://www.bnf.fr/documents/dp\\_ionesco.pdf](http://www.bnf.fr/documents/dp_ionesco.pdf)
- Fiche pédagogique :  
[http://classes.bnf.fr/classes/pages/pdf/fiche\\_Ionesco.pdf](http://classes.bnf.fr/classes/pages/pdf/fiche_Ionesco.pdf)



© Gelly

### *2°) De l'absurde à la dérision*

Cette formulation [théâtre de l'absurde] représente en fait le croisement d'un groupement d'œuvres (le « nouveau théâtre ») et d'un arrière-plan philosophique – celui de l'existentialisme sartrien et du Camus du *Mythe de Sisyphe* (1942). Si le second s'est ainsi retrouvé plaqué sur le premier, c'est de manière assez réductrice, même s'il est évident qu'ils participent d'un fonds commun, qui serait une vision pessimiste et tragique de la condition humaine, prenant ses sources dans les conséquences existentielles de la « mort de Dieu » et les remises en causes idéologiques de la modernité, et qui se confirmerait après la Seconde Guerre mondiale et après Auschwitz dans l'expérience de l'absence d'un sens qui rédimerait l'existence humaine. Le paradoxe est cependant que ce qu'on a voulu appeler le « théâtre de l'absurde » s'est en particulier instauré en opposition au théâtre « d'idées », qui greffait un propos philosophique sur une forme théâtrale traditionnelle, tel que Sartre et Camus notamment le pratiquaient. Plus largement, c'est au théâtre bourgeois en règle générale qu'il s'oppose. (...)

Encyclopédie Universalis, Christophe Triau

Cet extrait permet de recontextualiser et de lutter contre les poncifs concernant le théâtre d'Eugène Ionesco. Le théâtre philosophique de Sartre ou de Camus résonne, bien évidemment, avec celui d'Eugène Ionesco mais ce-dernier prend des chemins très différents.

De même, le jeu subtil sur le langage dans son théâtre est certes indéniable, mais cela cache souvent une réflexion plus profonde sur la condition humaine d'un côté et sur l'acte théâtral de l'autre.

Ce spectacle est l'occasion d'approcher un théâtre de l'insolite. Très vite, Ionesco ou Adamov ont récusé ce terme d'absurde, lancé par le critique Martin Esslin, terme qu'ils trouvaient galvaudé dès les années 50. Pour preuve, ce texte écrit en 1953 ! : « *On a dit que j'étais un écrivain de l'absurde ; il y a des mots comme ça qui courent les rues, c'est un mot à la mode qui ne le sera plus. En tout cas, il est dès maintenant assez vague pour ne plus rien vouloir dire et pour tout définir facilement.* »<sup>1</sup>. Au terme d'absurde, Ionesco préfère celui de dérision. Il commence par vouloir « *tourner [le théâtre] en dérision* »<sup>2</sup> avant d'en faire l'essence même de son art : « *Je puis dire que mon théâtre est un théâtre de la dérision. Ce n'est pas une certaine société qui me paraît dérisoire, c'est l'homme.* »<sup>3</sup>. Emmanuel Jacquart consacrera un essai à ce **théâtre de dérision**. Pour lui, le théâtre de dérision est un théâtre « *qui met en jeu la condition humaine dans son universalité et sa profondeur tragi-comique, et révèle l'absurdité ontologique ou sociale installée au cœur de l'être et de l'existence. Il recherche le transhistorique, l'archétype, l'intemporel, l'universel.* »<sup>4</sup> Ionesco apparaît donc bien comme un auteur des années 50, un frère de **Beckett**, d'**Adamov**, dont l'œuvre interroge la relation entre l'homme et le monde. Ces trois auteurs refusent avant tout :

- « 1) *Les préoccupations non artistiques ;*
- 2) *Le réalisme-naturalisme ;*
- 3) *Le psychologisme et la causalité ;*
- 4) *Le texte littéraire et le théâtre dialogué ;*
- 5) *Les conventions périmées et l'héritage du passé.* »<sup>5</sup>

Les pistes proposées dans ce dossier permettront également de voir l'homme de théâtre qui interroge sans cesse la représentation.

### 3°) Les relations entre l'auteur et le metteur en scène

Eugène Ionesco avait des idées très précises pour la mise en scène de sa pièce *Les Chaises*. Il suffit de découvrir le grand nombre de **didascalies** dans le texte pour s'en convaincre. De même, sa correspondance avec **Sylvain Dhomme**, le premier metteur en scène des *Chaises*, est très significative.

→ D'après les extraits de la lettre d'Eugène Ionesco, du très célèbre texte de Michel Vinaver et de l'interview de Luc Bondy, demander aux élèves de formuler les « conflits » possibles entre un auteur et un metteur en scène.

*Lettre au premier metteur en scène*

*Hiver 1951-1952*

Cher Ami, je me suis aperçu après votre départ, que nous avons fait fausse route, c'est-à-dire que je me suis laissé entraîner par vous à faire fausse route et que nous sommes passés à côté

<sup>1</sup> *Notes et contre-notes*, Eugène Ionesco, folio essais, 1991, p. 293.

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 59.

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 190.

<sup>4</sup> *Le théâtre de dérision*, Emmanuel Jacquart, Collection tel, Gallimard, 1998, p. 23.

<sup>5</sup> *Ibid*, p. 50.

de la pièce. Je vous ai suivi et je me suis éloigné avec vous, je me suis perdu de vue. Non, décidément, vous ne m'avez pas tout à fait compris dans *Les Chaises* : ce qui reste à comprendre est justement l'essentiel. Vous avez voulu tout naturellement tirer la pièce à vous alors que vous deviez vous y abandonner ; le metteur en scène doit se laisser faire. Il ne doit pas vouloir quelque chose de la pièce, il doit s'annuler, il doit être un parfait réceptacle. Un metteur en scène vaniteux, voulant imposer « sa personnalité », n'a pas la vocation d'un metteur en scène. Tandis que le métier d'auteur au contraire, demande que celui-ci soit vaniteux, imperméable aux autres, avec un ego hypertrophié. Il peut y avoir crise du théâtre parce qu'il y a des metteurs en scène orgueilleux qui écrivent, eux, la pièce. Ce n'est pas parce qu'ils écrivent une pièce qu'il y a crise du théâtre, mais parce qu'ils écrivent tout le temps la même pièce, qui n'est pas celle de leur auteur. Il y a aussi le cas du metteur en scène qui trouve dans une certaine pièce des germes de qualités qu'il faut développer; des intentions qu'il faut préciser et mettre en valeur ; des débuts de promesses qu'il faut réaliser; c'est, de la part du metteur en scène le comble de la générosité... ou de l'orgueil, s'il s'imagine que toutes les pièces qu'on lui présente lui sont inférieures. (...)

Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, folio essais, 1991, pp. 262-263

(...) [Q]uel est le profil générique des metteurs en scène d'aujourd'hui ? Je parle des metteurs en scène consacrés ou en passe de l'être, des metteurs en scène occupant le terrain. Eh bien, ils ont acquis leur réputation en tant qu'auteurs de spectacles sortant de l'ordinaire, en tant que créateurs d'objets scéniques originaux, en tant que compositeurs d'images inédites, en tant que fabricants de visions novatrices s'incarnant sur un plateau, en tant que grands accoucheurs d'acteurs. Ce qui a valu à la plupart d'entre eux d'accéder à des positions de pouvoir à la tête des principales institutions théâtrales.

Pour autant que l'un d'eux soit séduit par une œuvre dramatique contemporaine dont l'auteur est avant tout un écrivain, j'en reviens à la question : que se passe-t-il ?

Eh bien, ce qui se passe, c'est tout simplement que le metteur en scène *en fera trop*. Il ne peut pas ne pas en faire trop. Toute sa culture, toute son histoire, l'attente qu'il suscite et l'environnement compétitif dans lequel il baigne, le pouvoir qu'il détient et la dynamique du pouvoir qui le conduit à sans cesse renforcer celui-ci, l'obligent à *ajouter de la valeur*, à *ajouter de l'intérêt* au texte dont il s'est saisi, à le gonfler, à y injecter tout ce qu'il fait de lui ce qu'il est en tant que créateur à part entière.

La pratique de ces metteurs en scène est parfaitement adaptée à la réalisation de spectacles qu'ils conçoivent entièrement et dans lesquels le texte a la fonction d'un accessoire. Elle convient parfaitement, également, à la reprise de grands textes du passé qu'ils ont l'ambition de réactualiser et de faire revivre sous une forme nouvelle et avec des enjeux nouveaux, car ces textes existent dans la mémoire collective : ancrés dans le patrimoine culturel, ils ont la capacité de subir toute sorte de mutation sans pour autant se dissoudre (on peut d'ailleurs se demander si, dans le cas de la reprise d'un grand classique, le texte n'a pas souvent aussi le statut d'un accessoire - mais c'est sans autre gravité : la représentation passe, le texte demeure...). Cette pratique, en revanche, ne convient pas à un texte contemporain nouveau répondant à la définition que je donnais tout à l'heure, celle d'un objet littéraire accompli en tant que tel, ayant une existence autonome.

Dans ce cas particulier, il y a, sinon conflit, du moins chevauchement de deux visées qui se contrarient. Le texte n'a besoin que d'une chose : se faire entendre le plus distinctement possible sur une scène. Le metteur en scène, lui, a besoin, au travers de ce texte, d'aller plus loin, toujours plus loin, dans la recherche de sa vision propre. Rien n'y fait. Il ne peut pas s'empêcher d'aller jusqu'au bout de son pouvoir, de ses pouvoirs. Il le fait en toute bonne foi, c'est-à-dire qu'il n'a pas de peine à se convaincre que, ce faisant, il sert la pièce au maximum. Le résultat est, cependant, que la pièce s'efface sous l'excès des moyens. (...)

Michel Vinaver, *Ecrits sur le théâtre*, volume 2, chapitre « La mise en trop », Editions de L'Arche, 1998

(...)

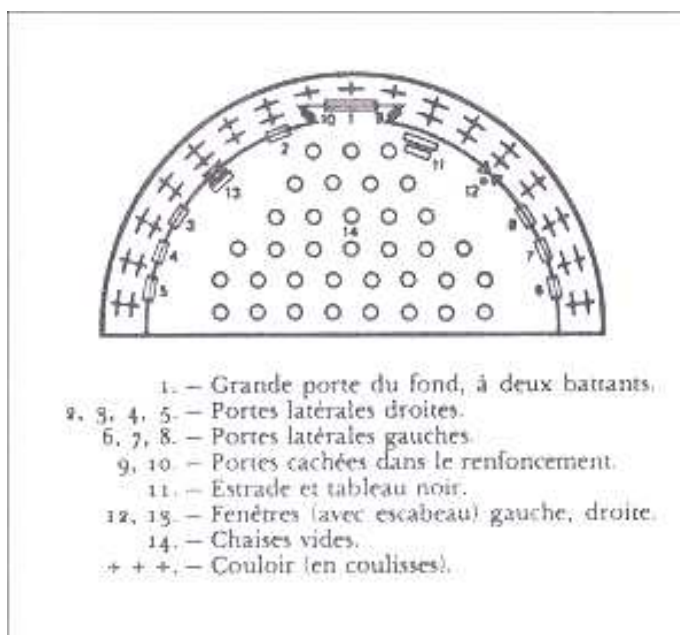
**Quel est le théâtre que vous défendez ?**

**Luc Bondy :** Je ne suis pas un « combattant » de cette forme ou de cette autre. J'admire ce dont je serais incapable. Les formes de Robert Lepage m'enthousiasment, celles de Bob Wilson me font rêver, j'envie l'apesanteur de James Thierrée et la musicalité de Marthaler, j'admire la prouesse et la radicalité des visions de Chéreau. Et si je parviens à oublier que j'existe car ce qui existe sur le plateau m'enchanté, je suis libéré. Le style qui ne s'applique ni ne s'apprend appartient au corps des acteurs comme à celui des metteurs en scène. Plutôt classique, je dois faire confiance aux situations. Le metteur en scène se démène avec les acteurs sur le plateau. Il sent les acteurs physiquement, il saisit leurs difficultés à transposer le texte et l'imaginaire de l'auteur, comme sa propre interprétation visuelle et intellectuelle. Il n'est pas un homme de pouvoir mais au meilleur de lui-même, un grand chef d'orchestre !

Interview de Luc Bondy, journal *La Terrasse*, 11 septembre 2010

7

→ Dans un deuxième temps, afin de poursuivre cette réflexion, les élèves pourront analyser le petit dossier iconographique proposé ci-dessous qui permettra de comparer la mise en scène des origines et la proposition de Luc Bondy à travers, d'un côté, le schéma scénographique réalisé par Ionesco, les dessins du décorateur Jacques Noël (qui a participé très souvent aux mises en scène successives de la pièce *Les Chaises*) ou une photo du spectacle de 1952 et, d'un autre côté, des photos de la mise en scène de Luc Bondy ou un extrait du spectacle. Faire remarquer toutes les différences concernant la forme générale, les ouvertures, la disposition des chaises etc.



DOCUMENT 1 : *Les Chaises*, Editions Folio théâtre, p. 31



DOCUMENT 2 : Dessin de Jacques Noël, décorateur pour la mise en scène de 1952

©Association de la Régie Théâtrale

<http://www.regietheatrale.com/index/index/donateurs/Jacques-Noel.html>

« Je n'avais pas inclus toutes les portes recensées dans le texte, me contentant de créer des ouvertures dans lesquelles circulait la Vieille lorsqu'elle apportait ses chaises. L'impression d'affolement progressif, je l'avais symbolisé par un tourniquet à l'avant-scène qui justement tournait à une vitesse folle. Plus que de son interprétation, Tsilla a toujours été fière du record qu'elle établissait en rangeant en quelques minutes tant de chaises sur la scène. Sa vitalité ajoutait encore au délire de la situation, et le décor se métamorphosait pendant qu'elle évoluait : une petite porte qui était dans le fond devenait très grande et prenait un aspect sinistre, préfiguration du dénouement. Plus tard, j'ai pu améliorer l'effet grâce à des tulles. Ce que je conserve, quand je refais Les Chaises, c'est la douleur générale, une sorte d'environnement aquatique qui me vient peut-être d'un tableau de Paul Klee. »

**Jacques Noël**, *Théâtres*, ouvrage édité par la Mairie de Paris, 1993, p. 16.

Texte cité par Emmanuel Jacquart, op. cit., 272



DOCUMENT 3 : Jacques Mauclair et Tsilla Chelton  
Mise en scène de Sylvain Dhomme  
Théâtre Lancry, 1952  
© CI Bernard



DOCUMENT 4 : ©Bellamy / ID-photo  
Mise en scène de Luc Bondy



DOCUMENT 5 : © Pascal Gély  
*Mise en scène de Luc Bondy*



DOCUMENT 6 : © Pascal Gély  
*Mise en scène de Luc Bondy*

Un de ces deux extraits peut aussi être utilisé comme support dans ce travail de comparaison :

- [http://www.dailymotion.com/video/xf0jzv\\_les-chaises-texte-eugene-ionesco-mise-en-scene-luc-bondy\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/xf0jzv_les-chaises-texte-eugene-ionesco-mise-en-scene-luc-bondy_creation) (extrait 1)
- <http://www.youtube.com/watch?v=O3QJrvocmdk> (extrait 2)

Ces deux extraits correspondent à un montage de différents moments du spectacle.

### III/ UNE MISE EN SCENE BECKETTIENNE

La mise en scène de Luc Bondy s'attache essentiellement à tirer **Ionesco du côté de Beckett**. En effet, pour les élèves qui connaîtraient la pièce avant de voir le spectacle, comme pour les spectateurs encore marqués par les premières mises en scène, voire la fille d'Ionesco elle-même surprise par le travail de Luc Bondy (cf. article publié dans *Rue 89* - <http://www.rue89.com/balagan/2010/09/30/la-fille-de-ionesco-refuse-quon-bouscule-les-chaises-168919>), la difficulté reste d'entrer dans cet **univers de lenteur et d'attente**. Certes les silences, les pauses et la lenteur sont indiqués dans les didascalies du texte, mais Ionesco entend donner un rythme plus soutenu au fur et à mesure que la pièce avance. Emmanuel Jacquart évoque à très juste titre l'« alternance des temps forts et des temps faibles »<sup>6</sup>. Luc Bondy décide délibérément de ralentir le rythme, de laisser les acteurs en suspens entre leur univers et un univers désiré, entre un avant et un après l'arrivée de l'Orateur, entre le plateau et la salle, entre deux flaques d'eau, deux cordes de pendus, entre la vie et la mort. Outre le rythme, les personnages des *Chaises* connaissent la même chute, la même descente vers le tragique que les personnages beckettien. Il n'est donc pas étonnant que Luc Bondy cite Beckett à propos des deux personnages.

***Vous aviez déjà mis en scène Les Chaises en 1972.***

**Luc Bondy :** À l'époque, je prenais moins de soin aux détails : l'idée des invités, imaginés par les deux Vieux, m'intéressait en tant que forme. Aujourd'hui, je désirerais rendre les invisibles plus visibles grâce au jeu des acteurs, et je voudrais voir cette vieillesse réaliste et tangible. Comment vont-ils bouger et communiquer entre eux, ces deux « ultrasymbiotiques » ? L'habitude de la vie en commun les a dépersonnalisés ; ils sont devenus UN, mais rêvent encore de sexualité, comme les vieux de Beckett dans *Premier Amour*. Je pense très bien communiquer, en peu de mots, avec les comédiens « physiques » que sont Dominique Reymond et Micha Lescot. Ils ont de l'humour sur scène et même dans la vie, ce qui est rare.

Interview de Luc Bondy, journal *La Terrasse*, 11 septembre 2010

**Ainsi, tout travail autour de ce spectacle se doit de faire apparaître cette problématique qui rapproche explicitement Ionesco et Beckett.**

Les entrées qui semblent essentielles pour la mise en scène de Luc Bondy seraient donc :

- **L'espace**
- **Le corps vieux**
- **Un univers véritablement beckettien**

<sup>6</sup> Emmanuel Jacquart, op. cit., p.162.

## 1°) L'espace vide

---

La comparaison des photos de mises en scène ci-dessus (documents 3 et 6) a montré clairement un élargissement de l'espace dans la mise en scène de Luc Bondy par rapport à la mise en scène d'origine. Les personnages ne sont plus coincés sur le plateau, enfermés dans un espace clos et angoissant comme l'avait prévu Ionesco dans un premier temps.

L'analyse des didascalies peut permettre de rapprocher l'espace d'Ionesco dans cette pièce et l'espace beckettien.

### Un espace scénique du dépouillement

→ Comparez la didascalie initiale des *Chaises* et celle de la pièce de Beckett, *Oh les beaux jours*.

12

#### DECOR

*Murs circulaires avec un renforcement dans le fond.*

*C'est une salle très dépouillée. À droite, en partant de Tapant-scène, trois portes. Puis une fenêtre avec un escabeau devant; puis encore une porte. Dans le renforcement, au fond, une grande porte d'honneur à deux battants et deux autres portes se faisant vis-à-vis, et encadrant la porte d'honneur : ces deux portes, ou du moins l'une d'entre elles, sont presque cachées aux yeux du public. A gauche de la scène, toujours en partant de l'avant-scène, trois portes, une fenêtre avec escabeau et faisant vis-à-vis à la fenêtre de droite, puis un tableau noir et une estrade. Pour plus de facilité, voir le plan annexé.*

*Sur le devant de la scène, deux chaises côte à côte.*

*Une lampe à gaz est accrochée au plafond.*

*Les Chaises, didascalie initiale*

#### ACTE PREMIER

*Etendue d'herbe brûlée s'enflant au centre en petit mamelon. Pentès douces à gauche et à droite et côté avant-scène. Derrière, une chute plus abrupte au niveau de la scène. Maximum de simplicité et de symétrie.*

*Lumière aveuglante.*

*Une toile de fond en trompe-l'œil très pompier représente la fuite et la rencontre au loin d'un ciel sans nuages et d'une plaine dénudée.*

*Enterrée jusqu'au-dessus de la taille dans le mamelon, au centre précis de celui-ci, Winnie. La cinquantaine, de beaux restes, blonde de préférence, grassouillette, bras et épaules nus, corsage très décolleté, poitrine plantureuse, collier de perles. Elle dort, les bras sur le mamelon, la tête sur les bras. A côté d'elle, à sa gauche, un grand sac noir, genre cabas, et à sa droite une ombrelle à manche rentrant (et rentré) dont on ne voit que la poignée en bec-de-cane.*

*A sa droite et derrière elle, allongé par terre, endormi, caché par le mamelon, Willie.*

*Oh, les beaux jours, Samuel Beckett, didascalie initiale*

## Un espace dramatique de la dissolution

→ Lisez le texte suivant :

*Exprimer l'absence.*

*Exprimer les regrets, les remords.*

*Irréalité du réel. Chaos originare.*

*Les voix, à la fin, bruit du monde, rumeurs, débris de monde, le monde s'en va en fumée, en sons, en couleurs qui s'éteignent, les derniers fondements s'écroulent ou plutôt se disloquent. Ou fondent dans une sorte de nuit. Ou dans une éclatante, aveuglante lumière.*

Notes sur Les Chaises – 23 juin 1951, in Notes et contre-notes, p. 263

- Que nous apprend-il sur l'espace dramatique de la pièce
- Relevez, dans la pièce, les didascalies (concernant les lieux, les sons et la lumière) qui vous semblent pertinentes afin de montrer que l'espace se dissout, flotte, devient incertain.

13

Pour aller plus loin, on peut se livrer à une **analyse plus poussée des didascalies en comparant avec la pièce de Beckett**. Beckett fait exploser la définition traditionnelle du mot didascalie qui perd son statut de texte secondaire. Les didascalies, chez Beckett et Ionesco, permettent de dépasser le logos et s'intègrent au langage scénique car « *le mot se fond dans un ensemble de signes parmi lesquels figurent les éclairages, les bruitages et le langage du corps* »<sup>7</sup>. Fondamentalement, le texte acquiert une forte cohésion, une profonde unité et les didascalies permettent une musique du texte, entretiennent avec le texte un rapport parfois mimétique, parfois contrapunctiques, et correspondent somme toute à une façon de soutenir la structure même du texte jusqu'à le noyauter et le faire exploser en un « acte sans paroles », voire une sorte de danse. Les didascalies servent ainsi une **dramaturgie gestuelle**.

Mais, contre toute attente, malgré leur caractère extrêmement directif, **les didascalies laissent place au jeu**, à la liberté du comédien et du metteur en scène (d'où la surprise des familles des auteurs ou de certains puristes), à l'invention, au souffle, à la vie sur le plateau. Ionesco, lui-même, revendiquait cette liberté de jeu. Il détestait à peu près tout au théâtre et ne supportait ni la tendance stanislavskienne, ni la distanciation brechtienne, concernant le jeu du comédien. Pour lui, il faut une synthèse nécessaire pour que le comédien se sente véritablement libre. C'est dans les mises en scène de Jean Vilar qu'il trouve ce compromis car le metteur en scène « *avait su trouver le dosage indispensable, en respectant la nécessité de la cohésion scénique sans déshumaniser le comédien, rendant ainsi au spectacle son unité, au comédien sa liberté* ».<sup>8</sup>

Et le théâtre sur un plateau, c'est aussi un rapport à l'espace et au temps. Les didascalies beckettiennes et ionesciennes, outre leur immense capacité à suggérer des images, servent à construire un espace autonome, singulier. On retrouve une des premières fonctions des didascalies, celle qui consiste à créer les conditions de l'énonciation imaginaire et de la représentation. Les didascalies livrent un espace dramatique au metteur en scène et au comédien. C'est dans cet espace qu'un Beckett tente de dire le temps, d'en donner des signes. On est bien loin d'un statut secondaire et si on se place du côté de la représentation, la didascalie acquiert un **statut premier**, essentiel, fondamental.

<sup>7</sup> Emmanuel Jacquart, op. cit., p. 60.

<sup>8</sup> Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, op. cit. p. 51.

## 2\*) *Eprouver la vieillesse*

---

Le **Corps vieux** à travers le maquillage et surtout le travail corporel reste un aspect essentiel de la mise en scène de Bondy.

Un travail de préparation au spectacle (ou de restitution par le plateau) peut consister à **éprouver le corps vieillissant**. Toute la mise en scène de Luc Bondy repose sur cette vieillesse imposée à des corps jeunes. Chaque spectateur peut se rendre compte du **maquillage** lorsque les deux comédiens viennent dans le public. La vision de près est assez déroutante à ce moment-là.

→ *Les deux images de la mise en scène ci-dessous en donnent une idée. Elles peuvent être comparées aux deux photos proposées des comédiens sans fard.*

14



© Pascal Victor



© DR



© Eric ROBERT / Corbis Sygma  
Dominique Reymond



© DR  
Michal Lescot

Cette observation du maquillage peut-être l'occasion de comparer avec certains masques comme ceux fabriqués par **Werner Strub** notamment pour les spectacles de Benno Besson.

([http://www.lesarchivesduspectacle.net/index.php?IDX\\_Personne=7667](http://www.lesarchivesduspectacle.net/index.php?IDX_Personne=7667))

Outre le maquillage qui est bien entendu un élément essentiel, **le travail corporel** reste capital pour les deux comédiens.

Toute la difficulté – et la subtilité pour le comédien- réside dans cette didascalie du texte : « *LE VIEUX : il a quitté les genoux de la Vieille et se promène, à petits pas, agité.* »<sup>9</sup>.

Il s'agit de trouver cet **équilibre** du corps entre « petits pas » et agitation sans singer la vieillesse, sans adopter une lenteur excessive, sans perdre la **tonicité** nécessaire au personnage.

→ Voici un exemple de travail, en 5 séances, que l'on peut mener dans le cadre d'un atelier artistique, avec des élèves d'option théâtre, voire avec une classe.

Les entrées proposées précédemment sont celles qui ont présidé à l'élaboration de ce travail.

### SEANCE 1 (PRATIQUE)

#### ECHAUFFEMENT

En cercle<sup>10</sup>, un élève passe un geste à son voisin ; puis un geste et un son, dans un deuxième temps.

#### ESPACE

Le groupe est disposé en cercle. Un élève vient au centre, sur un grand drap. Il doit donner l'illusion d'un espace immense et faire oublier qu'il est sur un petit espace. Plusieurs

<sup>9</sup> Ionesco, *Les Chaises*, éditions folio théâtre, 1996, p. 40.

<sup>10</sup> Pour un travail en classe complète, il suffit de trouver une salle vide, de dédoubler le cercle en deux cercles concentriques et éventuellement de constituer deux sous-groupes, l'un étant spectateur pendant que l'autre se livre aux exercices de plateau (en alternance).

élèves proposent des expérimentations différentes. Progressivement, le drap est rabattu pour rétrécir l'espace.

### LECORPS

La consigne suivante est proposée : « Je suis vieux, je suis faible, je dois traverser le plateau, seul, puis à deux, puis à plusieurs (nombre variable) ».

### TEXTE

*Objectif : A partir de ce texte, (début des Chaises) par groupe de six, élaborer une proposition scénique sans parler, ni mimer !*

*Le rideau se lève. Demi-obscurité. Le Vieux est penché à la fenêtre de gauche, monté sur l'escabeau. La Vieille allume la lampe à gaz. Lumière verte. Elle va tirer le Vieux par la manche.*

LA VIEILLE : Allons, mon chou, ferme la fenêtre, ça sent mauvais l'eau qui croupit et puis il entre des moustiques.

LE VIEUX : Laisse-moi tranquille !

LA VIEILLE : Allons, allons, mon chou, viens t'asseoir. Ne te penche pas, tu pourrais tomber dans l'eau. Tu sais ce qui est arrivé à François I<sup>er</sup>. Faut faire attention.

LE VIEUX : Encore des exemples historiques ! Ma crotte, je suis fatigué de l'histoire française. Je veux voir ; les barques sur l'eau font des taches au soleil.

LA VIEILLE : Tu ne peux pas les voir, il n'y a pas de soleil, c'est la nuit, mon chou.

LE VIEUX : Il en reste l'ombre.

*Il se penche très fort.*

LA VIEILLE, *elle le tire de toutes ses forces* : Ah !... tu me fais peur, mon chou... viens t'asseoir, tu ne les verras pas venir. C'est pas la peine. Il fait nuit...

*Le Vieux se laisse traîner à regret.*

LE VIEUX : Je voulais voir, j'aime tellement voir l'eau.

LA VIEILLE : Comment peux-tu, mon chou ?... Ça me donne le vertige. Ah ! cette maison, cette île, je ne peux m'y habituer. Tout entourée d'eau... de l'eau sous les fenêtres, jusqu'à l'horizon...

**Une première approche du texte est nécessaire en amont. Les élèves doivent repérer les éléments essentiels avant de pouvoir proposer une dramaturgie personnelle : l'espace dramatique, la relation entre les deux personnages, l'enjeu de cet extrait.**

## SEANCE 2 (THEORIE)

Cette séance propose une approche de la vieillesse dans la représentation, au théâtre, dans un premier temps dans son rapport avec la jeunesse, puis en tant que telle.

Les élèves savent bien, en général, les rapports conflictuels intergénérationnels hérités des comédies latines dans lesquelles le **senex** entend imposer sa loi au **juventus**. Même s'ils ne remontent pas jusqu'à l'Antiquité, ils connaissent les désaccords entre les vieux barbons et les couples d'amoureux qui jalonnent le théâtre issu de la commedia dell'arte, notamment à travers leur approche de Molière au collège.

Il s'agit de faire découvrir aux élèves d'autres rapports entre les générations présents au théâtre. Trois exemples suffiront :

- le fantôme de Thyeste, dans *Agamemnon* de Sénèque, demandant à son fils Egisthe de le venger ;
- même situation avec Hamlet (père), dans la pièce de Shakespeare, réapparaissant aux yeux de son fils et lui apprenant la vérité sur sa mort ;

- Don Diègue, dans *Le Cid* de Corneille, demandant à son fils de le venger du Comte Gormas.

Le rapport est totalement différent. Les pères, parce qu'ils sont morts ou trop faibles, projettent leur vengeance à travers un fils héritier d'une situation familiale, voire un fils instrumentalisé, *marionnettisé* (comme dans *Hamlet, un songe* de Georges Lavaudant), ou en tout cas partagé et perturbé.

Cette impossibilité des pères, vieux ou morts, à accomplir leurs destins se retrouve dans le corps des comédiens. La représentation du spectre est toujours attendue dans les mises en scène d'*Hamlet* et la dernière en date, celle de David Bobée, montre un corps totalement désincarné avec l'utilisation de la vidéo présentant une sorte d'image abstraite du père.

Une des dernières grandes mises en scène de la pièce de Corneille montre un père au sol, dans l'incapacité d'agir.



© DR

Bruno Sermone dans le rôle de Don Diègue  
*Le Cid*, mise en scène d'Alain Ollivier, 2007

Si l'on s'arrêtait là, le corps vieux serait, pour les élèves, un corps qui a du mal à se déplacer, immobile, sans énergie, voire désincarné et somme toute proche de la mort. En termes de dramaturgie, ce résultat est peu intéressant car il ne peut aboutir qu'à l'ennui, dans le cadre d'un travail scolaire. Il est donc intéressant de nourrir l'imaginaire des élèves en leur montrant des extraits de trois autres spectacles :

- ***Oh, les beaux jours***, mise en scène de Roger Blin avec cette Winnie coquette pleine d'énergie.  
Cf. fiche préparatoire sur le site de La Comédie de Béthune qui présente des images et un extrait du spectacle (<http://www.comediedebethune.org/public/espace-pedagogique/ressources.html>).
- ***Kontakthof – with Ladies and Gentlemen over 65***, mise en scène de Pina Bausch.  
Nombreux extraits sur Internet permettant de découvrir la richesse du travail de la chorégraphe avec ces danseurs capables de montrer leur vieillissement, leur fragilité, leur magnifique énergie, leur amour.  
([http://www.youtube.com/view\\_play\\_list?p=AF0BE8BD3C9AC0DC](http://www.youtube.com/view_play_list?p=AF0BE8BD3C9AC0DC)).
- ***Gardénia***, mise en scène d'Alain Plattel  
La fiche préparatoire en ligne présente des images et des extraits du spectacle exploitables dans le cadre de la classe.  
(<http://theatre-en-nord.jimdo.com/actualit%C3%A9s/spectacles-2010-2011/rose-des-vents/>)

[On pourrait compléter par un regard sur les travaux de deux metteurs en scène de notre région : Doreen Vasseur en 2009 avec le spectacle *La dernière heure* et d'Antoine Lemaire cette année avec son diptyque *Vivre sans but transcendant est devenu possible / Vivre est devenu difficile mais souhaitable.*]

### SEANCE 3 (PRATIQUE)

#### ECHAUFFEMENT

Au sol, exercices de relaxation et de respiration.

Relaxation : maîtrise de la respiration ; allongés au sol, les élèves se détendent, imaginent qu'ils sont allongés sur du sable, dans un endroit agréable, chaud. Ils sont à l'écoute de leurs corps et de tous les bruits à l'intérieur ou à l'extérieur.

#### Respiration et voix :

Toujours au sol, chacun respire fort les mains posées sur sa cage thoracique. Des sons prononcés font prendre conscience du passage de l'air. Exploration des possibilités de sa voix.

#### EXERCICE SUR LE CHŒUR

Un élève regarde un autre élève. Tout le reste du groupe regarde le premier qui se détache et impose au groupe un rythme, un déplacement. Chacun doit voir les yeux de ce camarade. Soudain, il détourne le regard vers un autre camarade qui prend le relais et impose les déplacements et le rythme. Tout le groupe doit passer.

#### JEU

Propositions des séquences théâtrales pré-élaborées lors de la première séance.

### SEANCE 4 (THEORIE)

Avant la séance 5 qui consistera à préciser les propositions scéniques des élèves, il semble intéressant de faire découvrir le spectacle de **Maguy Marin, *May B***. Des extraits sont disponibles sur Internet :

[http://www.dailymotion.com/video/xerrgd\\_may-b-maguy-marin\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/xerrgd_may-b-maguy-marin_creation)

<http://www.youtube.com/watch?v=pVc210o-eY&p=70B1E6F6968E5534>

Une captation du spectacle est également disponible.

Le **matériau utilisable en classe** comprend donc ces extraits, le texte de Maguy Marin ci-dessous et les photos proposées plus bas. L'objectif est d'analyser le **travail choral**, de faire découvrir l'univers beckettien par résonance et de rapprocher cette pièce du véritable **ballet scénique** proposé par la pièce d'Ionesco.

Ce travail sur l'œuvre de Samuel Beckett, dont la gestuelle et l'atmosphère théâtrale sont en contradiction avec la performance physique et esthétique du danseur, a été pour nous la base d'un déchiffrement secret de nos gestes les plus intimes, les plus cachés, les plus ignorés.

Arriver à déceler ces gestes minuscules ou grandioses, de multitudes de vies à peine perceptibles, banales, où l'attente et l'immobilité "pas tout à fait" immobile laissent un vide, un rien immense, une plage de silences pleins d'hésitations.

Quand les personnages de Beckett n'aspirent qu'à l'immobilité, ils ne peuvent s'empêcher de bouger, peu ou beaucoup, mais ils bougent.

Dans ce travail, a priori théâtral, l'intérêt pour nous a été de développer non pas le mot ou la parole, mais le geste dans sa forme éclatée, cherchant ainsi le point de rencontre entre, d'une part la gestuelle rétrécie théâtrale et, d'autre part, la danse et le langage chorégraphique.

Maguy Marin

<http://www.compagnie-maguy-marin.fr/pièces/mayb.html>



© Christiane Robin



© C. Brickage

## SEANCE 5 (PRATIQUE)

### ECHAUFFEMENT

- Exercices autour de la marche dans l'espace. Variante autour de l'exercice traditionnel mais en marchant d'abord sur la pointe des pieds, puis sur les talons, sur la tranche extérieure des pieds, sur la tranche extérieure, enfin en ouvrant les pieds ou en les refermant (*en canard*).

- Même chose en déformant son corps, en soulevant les deux épaules, puis une seule.

Dans un deuxième temps, une personne propose une façon de marcher qui mette en jeu un corps vieux ; le reste du groupe la suit comme un chœur.

### JEU

- Reprise des propositions pour un travail de plus grande précision.

→ Pour aller plus loin...

Proposition d'un nouveau travail identique autour d'un extrait de Beckett :

20

Je pensais autrefois... (*Un temps*)...je dis, je pensais autrefois qu'il n'y avait jamais aucune différence entre une fraction de seconde et la suivante. (*Un temps*) Je me disais autrefois... (*Un temps*)...je dis, je me disais autrefois, Winnie, tu ne changeras jamais, il n'y a jamais aucune différence entre une fraction de seconde et la suivante. (*Un temps*) Pourquoi reparler de ça ? (*Un temps*) Il y a si peu dont on puisse reparler. (*Un temps*) On reparle de tout. (*Un temps*) De tout ce dont on peut. (*Un temps*) Mon cou me fait mal. (*Un temps. Soudain violente.*) Mon cou me fait mal ! (*Un temps*) Ah ça va mieux ! (*Ton légèrement irrité.*) De la mesure en toute chose. (*Un temps*) Je ne peux plus rien faire. (*Un temps*) Plus rien dire. (*Un temps*) Mais je dois dire plus. (*Un temps*) Problème ici. (*Un temps*) Non, il faut que ça bouge, quelque chose, dans le monde, moi c'est fini. (*Un temps*) Un zéphyr. (*Un temps*) Un souffle. (*Un temps*) Quels sont ces vers immortels ? (*Un temps*) Ça pourrait être le noir éternel. (*Un temps*) Nuit noire sans issue. (*Un temps*) Simple hasard, je présume, heureux hasard. (*Un temps*) Ah oui, abondance de bontés. (*Un temps long.*) Et maintenant ? (*Un temps*) Et maintenant, Willie ? (*Un temps long.*) Ce jour-là. (*Un temps*) Le Champagne rosé. (*Un temps*) Les verres flûtes. (*Un temps*) Enfin seuls. (*Un temps*) La dernière rasade, les corps se touchant presque.

Extrait de *Oh, les beaux jours*, Samuel Beckett

### 3\*) Un théâtre d'objets ?

« Lorsque j'ai écrit *Les Chaises*, j'ai eu d'abord l'image de chaises, puis d'une personne apportant à tout vitesse les chaises sur le plateau vide. J'avais d'abord cette image initiale, mais je ne savais pas du tout ce que cela voulait dire. »<sup>11</sup>

Cette **image** est donc fondatrice, matricielle pour l'œuvre. Le titre de la pièce est bien significatif à ce titre. L'objet est premier et génère une histoire avec les deux Vieux. Le sens profond de la pièce est donc bien à chercher du côté de ces objets autonomes et capitaux. Ces objets sont une sorte de langage dans l'esprit d'Ionesco pour qui le « théâtre [est] 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,

<sup>11</sup> Claude Bonnefoy, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Belfond, 1966, p. 83 (cité par Emmanuel Jacquart, op. cit., pp. 173-174)

*réalité, où le problème prend chair(...)».<sup>12</sup> L'objet-chaise devient ainsi une sorte de personnage à ses yeux. Cet objet est nécessairement lié à la dynamique de la pièce. Si on considère, comme Marie-Claude Hubert, qu'il est question de « **personnages-objets** »<sup>13</sup>, on se dirige vers un **théâtre d'objets** dont les chaises seraient les effigies et dans lequel les Vieux seraient presque dépersonnalisés, (ou en tout cas unifiés), deviendraient de simples manipulateurs.*

→ Afin de faire prendre conscience aux élèves de cette utilisation des chaises, les exercices de plateau suivants sont possibles :

- **Echauffement :**
  - a) 6 élèves sont assis sur des chaises alignées ; ils se lèvent ensemble, se retournent et, sans aucun bruit, posent leur chaise à 1 mètre devant eux ; si un seul fait un bruit, tous recommencent jusqu'à la réussite de l'exercice.
  - b) Le groupe marche dans l'espace du plateau avec une chaise en main. Une relation s'installe avec cet objet (amour, haine, mépris, rejet etc.). Cette relation doit être claire.
- **Exercices :**
  - a) Par groupes de 2, proposer une séquence théâtrale qui utilise 8 chaises. Les chaises sont d'abord en coulisses, puis arrivent sur le plateau et disparaissent à nouveau. L'enjeu de cette séquence consiste à défendre un territoire et à s'affronter.
  - b) Chaque élève dispose d'une chaise, celle-ci doit devenir vivante aux yeux des autres, puis représenter un personnage autonome et enfin faire corps avec son « manipulateur ».

#### 4°) Une farce tragique

Le théâtre d'Eugène Ionesco présente, nous l'avons vu, un univers absurde, en dissolution et dérisoire. Celui-ci serait insupportable si Ionesco ne mêlait les registres tragique et comique. Comique et tragique sont les deux revers d'une même médaille. Ils ont intrinsèquement liés et **le spectateur, à travers l'expérience du comique, est renvoyé au tragique de l'existence**. C'est donc bien par l'expérience de ces deux registres que l'homme prend conscience de sa misère.

Dans *Notes et contre-notes*, Ionesco nous livre la clé de ce mélange des genres :

« Je n'ai jamais compris, pour ma part, la différence que l'on fait entre comique et tragique. Le comique étant intuition de l'absurde, il me semble plus désespérant que le tragique. Le comique n'offre pas d'issue. Je dis : « désespérant », mais, en réalité, il est au-delà ou en-deçà du désespoir ou de l'espoir.

Pour certains, le tragique peut paraître, en un sens, réconfortant, car, s'il veut exprimer l'impuissance de l'homme vaincu, brisé par la fatalité par exemple, le tragique reconnaît, par là même, la réalité d'une fatalité, d'un destin, de lois régissant l'Univers, incompréhensibles parfois, mais objectives. Et cette impuissance humaine, cette inutilité de nos efforts peut aussi, en un sens, paraître comique.

<sup>12</sup> Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, op. cit., p. 307.

<sup>13</sup> Marie-Claude Hubert, *Ionesco*, Le Seuil, 1990, p. 105.

J'ai intitulé mes comédies « anti-pièces », « drames comiques », et mes drames « pseudo-drames », ou « farces tragiques », car, me semble-t-il, le comique est tragique, et la tragédie de l'homme, dérisoire. Pour l'esprit critique moderne, rien ne peut être pris tout à fait au sérieux, rien tout à fait à la légère. J'ai tenté, dans *Victime du devoir*, de noyer le comique dans le tragique ; dans *Les Chaises*, le tragique dans le comique ou, si l'on veut, d'opposer le comique au tragique pour les réunir dans une synthèse théâtrale nouvelle. Mais ce n'est pas une véritable synthèse, car ces deux éléments ne fondent pas l'un dans l'autre, ils coexistent, se repoussent l'un l'autre en permanence ; se mettent en relief l'un par l'autre ; se critiquent, se nient mutuellement, pouvant constituer ainsi, grâce à cette opposition, un équilibre dynamique, une tension.

Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, op. cit. pp. 60-61.

Tout est dit. Ce nécessaire mélange prend racine dans ce sentiment de l'absurde et donne naissance à une **véritable machine dramatique à travers cette « tension » entre comique et tragique.**

**PROPOSITION DE PLAN DE SEQUENCE / Classe de seconde**

**Titre : UNE FARCE TRAGIQUE ?**

**Problématique :** Comment l'écriture et le travail scénique induit par le texte permettent-ils de confronter l'Homme à un univers tragique ?

**Objet d'étude :** Le théâtre, le comique et le tragique

**Perspective d'étude :** Les genres et les registres, histoire littéraire

*Séance n°1 : Une exposition comique ?*

---

Lecture analytique

*Séance n°2 : L'espace de la pièce*

---

Analyse d'image et des didascalies de la pièce

*Séance n°3 : La présence des objets*

---

L'objet chaise dans le texte et les représentations

*Séance n°4 : Communiquer ?*

---

Lecture analytique

*Séance n°5 : Rire avec les Vieux*

---

La naissance du rire à travers le tragique de l'existence

*Séance n°6 : Une mise en scène Beckettienne*

---

Prolongements à partir du spectacle et de la présentation des propositions des groupes d'élèves participant à l'atelier ou faisant partie des options.

- Les **documents complémentaires** peuvent être constitués par des extraits de textes cités dans ce dossier ou des extraits de pièces de Beckett.
- La lecture cursive d'*Oh, les beaux jours* paraît s'imposer.