

# HOBBES CALCUL TRUCS CHAUVE

Création

Regard(s) 2  
Transformation(s)

Mise en scène  
**Laurent  
Pelly**

**Georges Bigot  
Christine Brücher  
Alexandra Castellon  
Charlotte Clamens  
Régis Lux  
Mounir Margoum**

**3-26  
mars  
2016**

**Théâtre  
national  
de Toulouse  
Midi-Pyrénées**

Direction  
**Agathe Mélinand  
Laurent Pelly**  
[tnt-cite.com](http://tnt-cite.com)

Production: Théâtre national  
de Toulouse Midi-Pyrénées  
Coproduction: Proarti  
Avec le soutien de la Caisse d'Épargne  
Midi-Pyrénées

**TNT**

**DOSSIER PÉDAGOGIQUE**

## DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Laurent Pelly à propos de <i>La Cantatrice chauve</i>	3	
<b>I. LA CANTATRICE CHAUVE</b>		
1. La pièce		4
2. Extrait du texte	5	
<b>II. UNE ANTI-PIÈCE</b>		
1. D'une pièce didactique...		7
2. à une parodie de pièce	9	
<b>III. LE COMIQUE, FORME PAR EXCELLENCE DE L'EXPRESSION TRAGIQUE</b>		
1. La tragédie du langage	11	
2. Démontrer le théâtre (ou ce qu'on appelle ainsi)		13
<b>IV. Critiques de <i>La Cantatrice chauve</i></b>	14	
<b>V. L'AUTEUR</b>		
1. Une adolescence déracinée		16
2. Le théâtre de l'absurde	17	
3. L'engagement humaniste		20
<b>VI. Biographies</b>		
1. Laurent Pelly		23
2. Les comédiens	24	
<b>VII. La mise en scène de Laurent Pelly en images</b>	27	

Il y a, chez Ionesco, une vision fondamentalement pessimiste, quasi nihiliste de l'humanité. Mais cela est dit avec une santé, une énergie, une jubilation de surhomme ; avec une invention quasi juvénile. Ce théâtre joue en permanence entre drame et burlesque. De tous les auteurs que j'ai mis en scène, c'est un de ceux qui va le plus loin dans la noirceur et le plus loin dans la folie comique. Ionesco est un écrivain des extrêmes.

Dans *La Cantatrice chauve*, l'absurde est le moteur et le vecteur de la pièce. Ionesco se livre à une expulsion jubilatoire du fatras des mots et invente un monde où les personnages, confortablement installés dans leurs certitudes et leur sécurité, ne pensent plus et ne s'expriment plus que par lieux communs. Dans un environnement familial, Madame et Monsieur Smith reçoivent Monsieur et Madame Martin ou vice versa. *La Cantatrice* décortique la mécanique du quotidien et révèle le vide, l'absurdité du langage et la vacuité du rituel bourgeois. La pièce fut créée il y a plus de cinquante ans avec la naissance du théâtre de l'absurde.

Aujourd'hui, nous essaierons de nous interroger sur ce qui reste de « l'absurde » dans la société contemporaine et de replacer l'extravagante banalité des mots de cette fantastique machine à jouer, cette « comédie de la comédie » dans un monde proche où nous puissions nous reconnaître.

**Laurent Pelly**

## I. LA CANTATRICE CHAUVÉ

### 1. La pièce

Eugène Ionesco relate avec humour comment un manuel d'apprentissage de l'Anglais lui a fourni la trame de *La Cantatrice chauve* :

« Consciencieusement, je copiai, pour les apprendre par cœur, les phrases tirées de mon manuel. En les relisant attentivement, j'appris, donc, non pas l'anglais, mais des vérités surprenantes : qu'il y a sept jours dans la semaine, par exemple, ce que je savais d'ailleurs (...) À mon grand émerveillement, Mme Smith faisait connaître à son mari qu'ils avaient plusieurs enfants, qu'ils habitaient dans la banlieue de Londres, que leur nom était Smith, que M. Smith était employé de bureau, qu'ils avaient une domestique, Mary, Anglaise également... (...) un phénomène bizarre se passa, je ne sais comment : le texte se transforma, sous mes yeux, insensiblement, contre ma volonté. Les propositions toutes simples et lumineuses que j'avais inscrites, avec application, sur mon cahier d'écolier, laissées là, se décantèrent au bout d'un certain temps, bougèrent toutes seules, se corrompirent, se dénaturèrent ».

C'est à travers ces clichés qu'il compose *La Cantatrice chauve*, une « anti-pièce » qui parodie autant les phrases toutes faites qui habitent notre langage que les codes du théâtre traditionnel. La pièce est créée en 1950 au théâtre des Noctambules et arrêtée au bout de six semaines de représentations. Elle est reprise, dans la même mise en scène, quelques années plus tard, au théâtre de la Huchette, où elle se joue sans interruption depuis 1957.



Fanny Cottençon et Sophie Duez dans *La Cantatrice chauve*  
Théâtre national de Nice. Mise en scène de Daniel Benoin, 2006

## 2. Extrait du texte

**M. SMITH, toujours dans son journal** – Tiens, c'est écrit que Bobby Watson est mort.

**Mme SMITH.** – Mon Dieu, le pauvre, quand est-ce qu'il est mort ?

**M. SMITH.** – Pourquoi prends-tu cet air étonné ? Tu le savais bien. Il est mort il y a deux ans. Tu te rappelles, on a été à son enterrement, il y a un an et demi.

**Mme SMITH.** – Bien sûr que je me rappelle. Je me suis rappelé tout de suite, mais je ne comprends pas pourquoi toi-même tu as été si étonné de voir ça sur le journal.

**M. SMITH.** – Ça n'y était pas sur le journal. Il y a déjà trois ans qu'on a parlé de son décès. Je m'en suis souvenu par associations d'idées !

**Mme SMITH.** – Dommage ! Il était si bien conservé.

**M. SMITH.** – C'était le plus joli cadavre de Grande-Bretagne ! Il ne paraissait pas son âge. Pauvre Bobby, il y avait quatre ans qu'il était mort et il était encore chaud. Un véritable cadavre vivant. Et comme il était gai !

**Mme SMITH.** – La pauvre Bobby.

**M. SMITH.** – Tu veux dire « le » pauvre Bobby.

**Mme SMITH.** – Non, c'est à sa femme que je pense. Elle s'appelait comme lui, Bobby, Bobby Watson. Comme ils avaient le même nom, on ne pouvait pas les distinguer l'un de l'autre quand on les voyait ensemble. Ce n'est qu'après sa mort à lui, qu'on a pu vraiment savoir qui était l'un et qui était l'autre. Pourtant, aujourd'hui encore, il y a des gens qui la confondent avec le mort et lui présentent des condoléances. Tu la connais ?

**M. SMITH.** – Je ne l'ai vue qu'une fois, par hasard, à l'enterrement de Bobby.

**Mme SMITH.** – Je ne l'ai jamais vue. Est-ce qu'elle est belle ?

**M. SMITH.** – Elle a des traits réguliers et pourtant on ne peut pas dire qu'elle est belle. Elle est trop grande et trop forte. Ses traits ne sont pas réguliers et pourtant on peut dire qu'elle est très belle. Elle est un peu trop petite et trop maigre. Elle est professeur de chant. *La pendule sonne cinq fois. Un long temps.*

**Mme SMITH.** – Et quand pensent-ils se marier, tous les deux ?

**M. SMITH.** – Le printemps prochain, au plus tard.

**Mme SMITH.** – Il faudra sans doute aller à leur mariage.

**M. SMITH.** – Il faudra leur faire un cadeau de noces. Je me demande lequel ?

**Mme SMITH.** – Pourquoi ne leur offririons-nous pas un des sept plateaux d'argent dont on nous a fait don à notre mariage à nous et qui ne nous ont jamais servi à rien ? *Court silence. La pendule sonne deux fois.*

**Mme SMITH.** – C'est triste pour elle d'être demeurée veuve si jeune

**M. SMITH.** – Heureusement qu'ils n'ont pas eu d'enfants.

**Mme SMITH.** – Il ne leur manquait plus que cela ! Des enfants ! Pauvre femme, qu'est-ce qu'elle en aurait fait !

**M. SMITH.** – Elle est encore jeune. Elle peut très bien se remarier. Le deuil lui va si bien.

**Mme SMITH.** – Mais qui prendra soin des enfants ? Tu sais bien qu'ils ont un garçon et une fille. Comment s'appellent-ils ?

**M. SMITH.** – Bobby et Bobby comme leurs parents. L'oncle de Bobby Watson, le vieux Bobby Watson est riche et il aime le garçon. Il pourrait très bien se charger de l'éducation de Bobby.

**Mme SMITH.** – Ce serait naturel. Et la tante de Bobby Watson, la vieille Bobby Watson pourrait très bien, à son tour, se charger de l'éducation de Bobby Watson, la fille de Bobby Watson. Comme ça, la maman de Bobby Watson, Bobby, pourrait se remarier. Elle a quelqu'un en vue ?

**M. SMITH.** – Oui, un cousin de Bobby Watson.

**Mme SMITH.** – Qui ? Bobby Watson ?

**M. SMITH.** – De quel Bobby Watson parles-tu ?

**Mme SMITH.** – De Bobby Watson, le fils du vieux Bobby Watson l’autre oncle de Bobby Watson, le mort.

**M. SMITH.** – Non, ce n’est pas celui-là, c’est un autre. C’est Bobby Watson, le fils de la vieille Bobby Watson la tante de Bobby Watson, le mort.

**Mme SMITH.** – Tu veux parler de Bobby Watson, le commis-voyageur ?

**M. SMITH.** – Tous les Bobby Watson sont commis-voyageurs.

**Mme SMITH.** – Quel dur métier ! Pourtant, on y fait de bonnes affaires.

**M. SMITH.** – Oui, quand il n’y a pas de concurrence.

**Mme SMITH.** – Et quand n’y-a-t-il pas de concurrence ?

**M. SMITH.** – Le mardi, le jeudi et le mardi.

**Mme SMITH.** – Ah ! trois jours par semaine ? Et que fait Bobby Watson pendant ce temps-là ?

**M. SMITH.** – Il se repose, il dort.

**Mme SMITH.** – Mais pourquoi ne travaille-t-il pas pendant ces trois jours s’il n’y a pas de concurrence ?

**M. SMITH.** – Je ne peux pas tout savoir. Je ne peux pas répondre à toutes tes questions idiotes !

**Mme SMITH, offensée** – Tu dis ça pour m’humilier ?

**M. SMITH, tout souriant** – Tu sais bien que non.

*La Cantatrice chauve, scène 1*

## II. UNE ANTI-PIÈCE

### 1. D'une pièce didactique...

« Voici ce qui est arrivé : donc pour connaître l'anglais j'achetai, il y a neuf ou dix ans, un manuel de conversation franco-anglaise, à l'usage des débutants. Je me mis au travail. Consciencieusement, je copiai, pour les apprendre par cœur, les phrases tirées de mon manuel. En les relisant attentivement, j'appris donc, non pas l'anglais, mais des vérités surprenantes : qu'il y a 7 jours dans la semaine, par exemple, ce que je savais d'ailleurs ; ou bien que le plancher est en bas, le plafond en haut, chose que je savais également, peut-être, mais à laquelle je n'avais jamais réfléchi sérieusement ou que j'avais oublié et qui m'apparaissaient, tout à coup, aussi stupéfiante qu'indiscutablement vraie. (...)

C'est alors que j'eus une illumination. Il ne s'agissait plus pour moi de parfaire ma connaissance de la langue anglaise. M'attacher à enrichir mon vocabulaire anglais, apprendre des mots, pour traduire en une autre langue ce que je pouvais aussi bien dire en français, sans tenir compte du « contenu » de ces mots, de ce qu'ils révélaient, c'eut été tomber dans le péché de formalisme qu'aujourd'hui les maîtres de pensée condamnent avec juste raison. Mon ambition était devenue plus grande : communiquer à mes contemporains les vérités essentielles dont m'avait fait prendre conscience le manuel de conversation franco-anglaise. D'autre part, les dialogues des Smith, des Martin, des Smith et des Martin, c'était proprement du théâtre, le théâtre étant dialogue. C'était donc une pièce de théâtre qu'il me fallait faire.

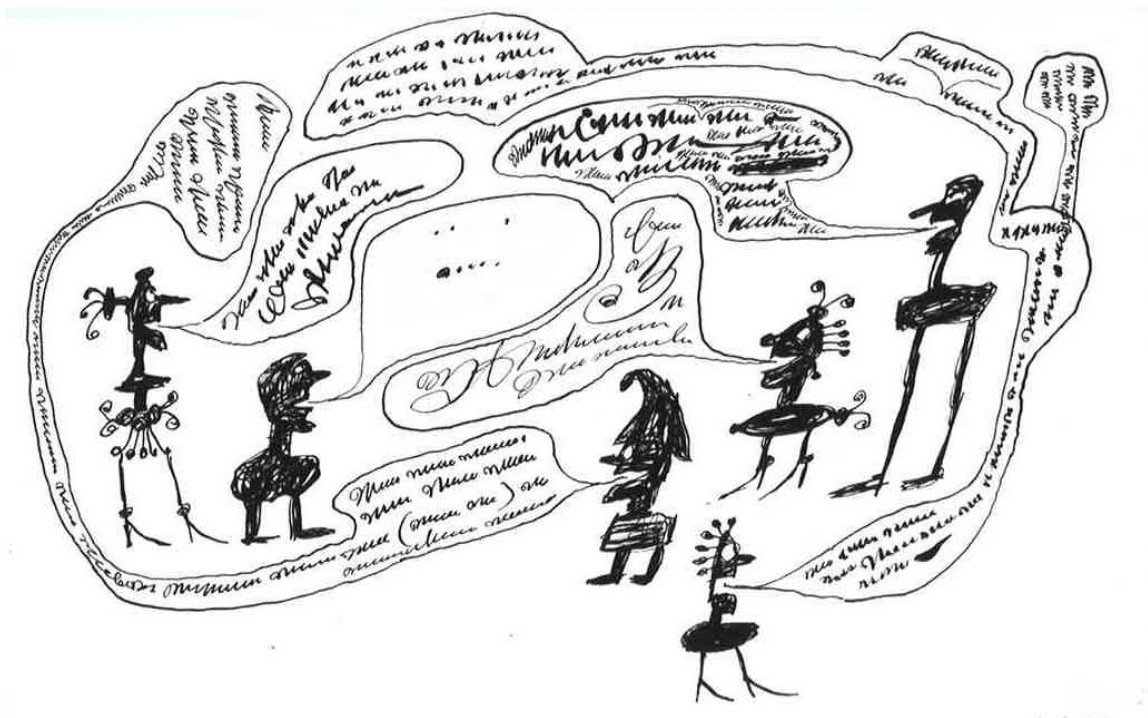
J'écrivis ainsi *La Cantatrice chauve*, qui est donc une œuvre théâtrale spécifiquement didactique. Et pourquoi cette œuvre s'appelle-t-elle *La Cantatrice chauve* et non pas *L'Anglais sans peine*, comme je pensai d'abord l'intituler, ni *L'Heure anglaise*, comme je voulus, un moment, le faire par la suite ? C'est trop long à dire : une des raisons pour lesquelles *La Cantatrice chauve* fut ainsi intitulée c'est qu'aucune cantatrice, chauve ou chevelue, n'y fait son apparition. Ce détail devrait suffire. Toute une partie de la pièce est faite de la mise bout à bout des phrases extraites de mon manuel d'anglais ; les Smith et les Martin du même manuel sont les Smith et les Martin de ma pièce, ils sont les mêmes, prononcent les mêmes sentences, font les mêmes actions ou les mêmes « inactions ». Dans tout « théâtre didactique », on n'a pas à être original, on n'a pas à dire ce qu'on pense soi-même : ce serait une faute grave contre la vérité objective ; on n'a qu'à transmettre, humblement, l'enseignement qui nous a été lui-même transmis, les idées que nous avons reçues. Comment aurais-je pu me permettre de changer la moindre chose à des paroles exprimant d'une façon si édifiante la vérité absolue ? Étant *authentiquement* didactique, ma pièce ne devait surtout pas être originale, ni illustrer mon talent !

... Pourtant, le texte de *La Cantatrice chauve* ne fut une leçon (et un plagiat) qu'au départ. Un phénomène bizarre se passa, je ne sais comment : le texte se transforma sous mes yeux, insensiblement, contre ma volonté. Les propositions toutes simples et lumineuses, que j'avais inscrites avec application sur mon cahier d'écolier, laissées là, se décantèrent au bout d'un certain temps, bougèrent toutes seules, se corrompirent, se dénaturèrent. Les répliques du manuel que j'avais pourtant correctement, soigneusement copiées, les unes à la suite des autres, se dérèglèrent. Ainsi, cette vérité indéniable, sûre : « le plancher est en bas, le plafond est en haut ». L'affirmation — aussi catégorique que solide : les sept jours de la semaine sont lundi, mardi, mercredi, jeudi, vendredi, samedi, dimanche — se détériora et M. Smith, mon héros, enseignait que la semaine se composait de trois jours qui étaient : mardi, jeudi et mardi. Mes personnages, mes braves bourgeois, les Martin, mari et femme, furent frappés d'amnésie : bien que se voyant, se parlant tous les jours, ils ne se reconnurent plus. D'autres choses alarmantes se produisirent : les Smith nous apprenaient la mort d'un certain Bobby Watson, impossible à identifier, car ils nous apprenaient aussi que les trois quarts des habitants de la ville, hommes, femmes, enfants, chats, idéologues, portaient le nom de Bobby Watson. Un cinquième personnage, inattendu, surgissait enfin pour aggraver le trouble des ménages paisibles, le capitaine des pompiers qui racontait des

histoires dans lesquelles il semblait être question d'un jeune taureau qui aurait mis au monde une énorme génisse, d'une souris qui aurait accouché d'une montagne ; — puis le pompier s'en allait pour ne pas rater un incendie, prévu depuis trois jours, noté sur son agenda, qui devait éclater à l'autre bout de la ville, tandis que les Smith et les Martin reprenaient leur conversation. Hélas ! Les vérités élémentaires et sages qu'ils échangeaient, enchaînées les unes aux autres, étaient devenues folles, le langage s'était désarticulé, les personnages s'étaient décomposés; la parole, absurde, s'était vidée de son contenu et tout s'achevait par une querelle dont il était impossible de connaître les motifs, car mes héros se jetaient à la figure non pas des répliques, ni même des bouts de proposition, ni des mots, mais des syllabes, ou des consonnes, ou des voyelles !

... Pour moi, il s'était agi d'une sorte d'effondrement du réel. Les mots étaient devenus des écorces sonores, dénuées de sens ; les personnages aussi, bien entendu, s'étaient vidés de leur psychologie et le monde m'apparaissait dans une lumière insolite, peut-être dans sa véritable lumière, au-delà des interprétations et d'une causalité arbitraire. »

*Notes et contre-notes, Eugène Ionesco.*



Saül Steinberg. *La Cantatrice chauve*, 1955



## 2. ...à une parodie de pièce

« Je ne pensais pas que cette comédie était une véritable comédie. En fait, elle n'était qu'une parodie de pièce, une comédie de la comédie. Je la lisais à des amis, pour les faire rire, quand ils se réunissaient à la maison. Comme ils riaient de bon cœur, je me suis aperçu qu'il y avait, dans ce texte, une force comique réelle. Lisant ensuite les *Exercices de style* de Raymond Queneau, je me suis rendu compte que mes expériences d'écriture avaient une certaine similitude avec celles de cet auteur. Monique Saint-Côme me confirma ensuite que j'avais bien écrit une sorte de pièce de théâtre comique ; j'eus donc le courage de lui laisser mon manuscrit et, comme elle travaillait à la mise en scène avec la jeune compagnie de Nicolas Bataille, elle présenta la pièce à celui-ci. Nicolas Bataille et ses comédiens, Paulette Frantz, Claude Mansard, Simone Mozet, Henri-Jacques Huet décidèrent de la mettre immédiatement en répétition.

Cependant, il fallait changer le titre. Je proposai *L'Heure anglaise*, *Big-Ben folies*, *Une Heure d'anglais*, etc. Bataille me fit remarquer, à juste raison, qu'on aurait pu prendre cette pièce pour une satire anglaise. Ce qui n'était pas le cas. On ne trouvait pas de titre convenable. C'est le hasard qui le trouva. Henri-Jacques Huet, — qui jouait admirablement le rôle du Pompier, — eut un *lapsus linguae* au cours des dernières répétitions. En récitant le monologue du *Rhume* où il était incidemment question d'une « institutrice blonde », Henri-Jacques se trompa et prononça « cantatrice chauve ». « Voilà le titre de la pièce ! » m'écriai-je. C'est ainsi donc que *La Cantatrice Chauve* s'appela *La Cantatrice chauve*.

Aux répétitions, on constata que la pièce avait du mouvement ; dans l'absence d'action, des actions ; un rythme, un développement, sans intrigue ; une progression abstraite.

Une parodie du théâtre est encore plus théâtre que du théâtre direct, puisqu'elle ne fait que grossir et ressortir caricaturalement ses lignes caractéristiques.

Le texte fut joué, intégralement (sauf l'anecdote de M. Smith qui fut supprimée, remplacée à la scène par des gestes, mais que j'ai toutefois rétablie dans le tome I de mon théâtre), jusqu'à la fin, qui, elle, ne fut pas jouée. Nous supprimâmes la dernière scène de commun accord, après débat. En effet, cette scène n'aurait pu être représentée que si l'on avait adopté un système de jeu différent. Au départ, je voyais, pour *La Cantatrice chauve* une mise en scène plus burlesque, plus violente ; un peu dans le style des frères Marx, ce qui aurait permis une sorte d'éclatement.

Actuellement, *La Cantatrice chauve* se termine, en fait, sur la querelle des Smith et des Martin. On baisse le rideau à ce moment, puis on fait semblant de recommencer la pièce : on relève le rideau, les comédiens jouent le début de la première scène et le rideau tombe pour de bon.

J'avais envisagé une fin plus foudroyante. Ou même deux, au choix des acteurs.

Pendant la querelle des Smith et des Martin, la bonne devait faire de nouveau son apparition et annoncer que le dîner était prêt : tout mouvement devait s'arrêter, les deux couples devaient quitter le plateau. Une fois la scène vide, deux ou trois compères devaient siffler, chahuter, protester, envahir le plateau. Cela devait amener l'arrivée du directeur du théâtre suivi du commissaire, des gendarmes : ceux-ci devaient fusiller les spectateurs révoltés, pour le bon exemple ; puis, tandis que le directeur et le commissaire se félicitaient réciproquement de la bonne leçon qu'ils avaient pu donner, les gendarmes sur le devant de la scène, menaçants, fusil en main, devaient ordonner au public d'évacuer la salle.

Je m'étais bien rendu compte que la réalisation d'un tel jeu était assez compliquée. Cela aurait demandé un certain courage et sept à huit comédiens de plus, pour trois minutes supplémentaires. — Trop de frais. Aussi avais-je écrit une seconde fin, plus facile à faire... Au moment de la querelle des Martin-Smith, la bonne arrivait et annonçait d'une voix forte : « Voici l'auteur ! ». Les acteurs s'écartaient alors respectueusement, s'alignaient à droite et à gauche du plateau, applaudissaient l'auteur qui, à pas vifs, s'avancait devant le public, puis, montrant le poing aux spectateurs, s'écriait : « Bande de coquins, j'aurai vos peaux. » Et le rideau devait tomber très vite.

On trouva cette fin trop polémique, et ne correspondant pas, d'ailleurs, avec la mise en scène stylisée et le jeu « très digne » voulu par les comédiens.

Et c'est parce que je ne trouvais pas une autre fin, que nous décidâmes de ne pas finir la pièce, et de la recommencer. Pour marquer le caractère interchangeable des personnages, j'eus simplement l'idée de remplacer, dans le recommencement, les Smith par les Martin.

En Italie, le metteur en scène a trouvé une autre solution : le rideau tombe sur la querelle des personnages qui s'empoignent en une sorte de danse frénétique, une sorte de bagarre-ballet. C'est aussi bien. »

*Cahiers des Saisons, 1959.*



Elizabeth Mazev, Mireille Herbstmeyer, Olivier Achard, François Berreur, Jean-Louis Grinfeld et Emmanuelle Brunschig dans *La Cantatrice chauve*. Rennes, TNB. Mise en scène Jean-Luc Lagarce, 2006 . © Christian Berthelot

### III. LE COMIQUE, FORME PAR EXCELLENCE DE L'EXPRESSION TRAGIQUE

#### 1. La tragédie du langage

« Dans mes premières pièces, dans *La Cantatrice*, par exemple, il s'agissait tout simplement de l'étonnement que je ressentais face à ce monde et à ces gens qui parlent pour ne rien dire, ou dont les propos me sont incompréhensibles. Le langage est incompréhensible parce que les gens ne parlent pas de la chose la plus importante. Alors ils sont là, ils se réunissent, ils parlent, de choses et d'autres, ils se meuvent dans un espace sans espace, dans un temps sans temps ; et moi, véritablement « distancié », non pas à la manière de Brecht, mais - si le mot n'est pas trop fort - métaphysiquement distancié, je les regardais ces gens et je m'étonnais de ce qu'ils faisaient ou de ce qu'ils semblaient faire. Et alors j'ai écrit d'autres pièces pour m'expliquer.



*The Bald Prima Donna (La Cantatrice chauve)*. Londres, Arts Theatre Club. Mise en scène de Peter Wood, 1956.

En écrivant cette pièce (car cela était devenu une sorte de pièce ou une anti-pièce, c'est-à-dire une vraie parodie de pièce, une comédie de la comédie), j'étais pris d'un véritable malaise, de vertige, de nausées. De temps à autre, j'étais obligé de m'interrompre et, tout en me demandant quel diable me forçait de continuer d'écrire, j'allais m'allonger sur le canapé avec la crainte de le voir sombrer dans le néant ; et moi avec.

Lorsque j'eus terminé ce travail, j'en fus, tout de même très fier. Je m'imaginai avoir écrit quelque chose comme *la tragédie du langage* !... Quand on la joua je fus presque étonné d'entendre rire les spectateurs qui prirent (et prennent toujours) cela gaiement, considérant que c'était bien une comédie, voire un canular...

... Plus tard, analysant cette œuvre, des critiques sérieux et savants l'interprétèrent uniquement comme une critique de la société bourgeoise et une parodie du théâtre de Boulevard. Je viens de dire que j'admets aussi cette interprétation : cependant il ne s'agit pas, dans mon esprit, d'une satire de la mentalité petite bourgeoise liée à telle ou telle société. Il s'agit, surtout, d'une sorte de petite bourgeoisie universelle. Le petit bourgeois étant l'homme des idées reçues, des slogans, le conformiste de partout : ce conformisme, bien sûr, *c'est son langage automatique* qui le révèle. Le texte de *La Cantatrice chauve* ou du manuel pour apprendre l'anglais (ou le russe, ou le portugais), composé d'expressions toutes faites, des clichés les plus éculés, me révélait, par cela même, les automatismes du langage, du comportement des gens, le « parler pour ne rien dire », le parler parce qu'il n'y a rien à dire de personnel, l'absence de vie intérieure, la mécanique du quotidien, l'homme baignant dans son milieu social, ne s'en distinguant plus. Les Smith, les Martin ne savent plus parler, parce qu'ils ne savent plus penser, ils ne savent plus penser parce qu'ils ne savent plus s'émouvoir, n'ont plus de passions, ils ne savent plus être, ils peuvent « devenir » n'importe qui, n'importe quoi, car, n'étant pas, ils ne sont que les autres, le monde de l'impersonnel, ils sont interchangeables : on peut mettre Martin à la place de Smith et vice versa, on ne s'en apercevra pas. Le personnage tragique ne change pas, il se brise ; il est lui, il est *réel*. Les personnages comiques, ce sont les gens qui n'existent pas. »

*Début d'une causerie prononcée aux Instituts français d'Italie, 1958*

## 2. Démontrer le théâtre (ou ce qu'on appelle ainsi)

*La Cantatrice chauve* aussi bien que *La Leçon* : entre autres, tentatives d'un fonctionnement à vide du mécanisme du théâtre. Essai d'un théâtre abstrait ou non figuratif. Ou concret au contraire, si on veut, puisqu'il n'est que ce qui se voit sur scène, puisqu'il naît sur le plateau, puisqu'il est jeu, jeu de mots, jeu de scènes, images, concrétisation des symboles. Donc : fait de figures non figuratives. Toute intrigue, toute action particulière est dénuée d'intérêt. Elle peut être accessoire, elle doit n'être que la canalisation d'une tension dramatique, son appui, ses paliers, ses étages. Il faut arriver à libérer la tension dramatique sans le secours d'aucune véritable intrigue, d'aucun objet particulier. On aboutira tout de même à la révélation d'une chose monstrueuse : il le faut d'ailleurs, car le théâtre est finalement révélation de choses monstrueuses, ou d'états monstrueux, sans figures, ou de figures monstrueuses que nous portons en nous. Arriver à cette exaltation ou à ces révélations sans la justification motivée, car idéologique, donc fausse, hypocrite, d'un thème, d'un sujet.

Progression d'une passion sans objet. Montée d'autant plus aisée, plus dramatique, plus éclatante, qu'elle n'est retenue par le fardeau d'aucun contenu, c'est-à-dire d'aucun sujet ou contenu apparents qui nous cachent le contenu authentique : le sens particulier d'une intrigue dramatique cache sa signification essentielle.

Théâtre abstrait. Drame pur. Anti-thématique, anti-idéologique, anti-réaliste-socialiste, anti-philosophique, anti-psychologique de boulevard, anti-bourgeois, redécouverte d'un nouveau théâtre libre. Libre c'est-à-dire libéré, c'est-à-dire sans parti pris, instrument de fouille : seul à pouvoir être sincère, exact et faire apparaître les évidences cachées.

*La Cantatrice chauve* : Personnages sans caractère. Fantoques. Êtres sans visage. Plutôt : cadres vides auxquels les acteurs peuvent prêter leur propre visage, leur personne, âme, chair et os. Dans les mots sans suite et dénués de sens qu'ils prononcent, ils peuvent mettre ce qu'ils veulent, exprimer ce qu'ils veulent, du comique, du dramatique, de l'humour, eux-mêmes, ce qu'ils ont de plus qu'eux-mêmes. Ils n'ont pas à se mettre dans des peaux de personnages, dans les peaux des autres ; ils n'ont qu'à bien se mettre dans leur propre peau. Cela n'est guère facile. Il n'est pas facile d'être soi-même, déjouer son propre personnage.

Pourtant, les jeunes interprètes de *La Cantatrice chauve* avaient bien réussi à être eux-mêmes. Ou plutôt une partie d'eux-mêmes. Des personnages creux, le pur social : car l'âme sociale n'est pas.

Ils étaient gracieux les jeunes comédiens de la troupe Nicolas Bataille dans *La Cantatrice chauve* : du vide endimanché, du vide charmant, du vide fleuri, du vide à semblants de figures, du vide jeune, du vide contemporain. Ils étaient malgré tout, eux-mêmes, charmants au-delà du rien

Pousser le burlesque à son extrême limite. Là, un léger coup de pouce, un glissement imperceptible et l'on se retrouve dans le tragique. C'est un tour de prestidigitation. Le passage du burlesque au tragique doit se faire sans que le public s'en aperçoive. Les acteurs non plus peut-être, ou à peine. Changement d'éclairage. C'est ce que j'ai essayé dans *La Leçon*.

Sur un texte burlesque, un jeu dramatique. Sur un texte dramatique, un jeu burlesque.

Faire dire aux mots des choses qu'ils n'ont jamais voulu dire.

Il n'y a pas toujours de quoi être fier : le comique d'un auteur est, très souvent, l'expression d'une certaine confusion. On exploite son propre non-sens, cela fait rire. Cela fait aussi dire à beaucoup de critiques dramatiques que ce qu'on écrit est très intelligent.

Chaque époque a ses lieux communs supérieurs, en dehors des lieux communs inférieurs qui sont de toutes les époques. Toutes les idéologies, je veux dire tous les clichés idéologiques paraîtront bien bêtes... et comiques.

Si je comprenais tout, bien sûr, je ne serais pas « comique ».

*Journal, 10 avril 1951.*

## IV. CRITIQUES DE LA CANTATRICE

*Article paru dans Le Figaro du 13 mai 1950.*

### ***La Cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco au Théâtre des Noctambules**

Il s'agit précise l'auteur, d'une « anti-pièce »... On voit d'ici ce que cette définition veut avoir de provocant, on voit moins ce qu'elle veut dire... En y allant on comprend : c'est la seule expression juste que M. Ionesco ait découvert avec ou sans l'appui du dictionnaire.

Pourtant, cette anti-pièce commençait bien : on riait, il y avait dans ses cinq premières minutes (mais, cinq minutes peuvent-elles excuser une heure d'ennui ?) on ne sait quelle liberté saugrenue, facile et non sans tendresse puis l'absurde (vous savez l'Absurde géométrique, métaphysique, phonétique et symbolique) s'installa comme un conférencier payé à la ligne. Alors la générosité initiale de M. Ionesco se perdit dans un désert piétiné, monotone et jonché de cartes de visite jusques aux coups de génie de la verbosité assonancée et du refrain si brutalement original de la *Romance de Muguet* qui, en mai comme ailleurs, « finit comme elle commence »...

Et maintenant, admirons le surhumain courage de ceux qui, sans une faute, ont retenu, interprété, incarné, sublimé l'anti-texte de M. Ionesco. Que ne feront-ils le jour où, poussés par leurs conquêtes et l'exaltant parfum des Terres Nouvelles, ils découvriront ou Molière ou Vitrac?

En attendant, ils font perdre des spectateurs au théâtre...

Par Jean-Baptiste Jeener

Article paru dans *Le Figaro* du 6 septembre 1980.

## **Ionesco : une pièce immortelle ?**

Lorsque, le soir du 11 mai 1950, au théâtre des Noctambules, le rideau tomba sur la dernière réplique de la pièce d'Eugène Ionesco *La Cantatrice chauve*, une grande partie du public se demanda si l'on ne venait pas de se moquer de lui, s'il s'agissait d'une provocation scandaleuse ou d'une mauvaise plaisanterie d'un auteur d'avant-garde. Beaucoup pensaient que cette œuvre déconcertante allait rapidement sombrer dans l'oubli.

Conférence de presse à la Huchette à Paris le 28 décembre 1977 en présence de Nicolas Bataille (metteur en scène), Jacques Legre, directeur de la troupe, Odette Barrois, directrice artistique, et Eugène Ionesco.

Qui donc, ce soir-là, aurait imaginé que la pièce d'Ionesco deviendrait un phénomène unique dans l'histoire du théâtre de l'Europe continentale. *La Cantatrice chauve* est jouée, en effet, sans interruption, au théâtre de la Huchette, depuis le 11 mai 1957, soit depuis plus de vingt-quatre ans ! Ce record est seulement battu par *La Souricière*, une pièce d'Agatha Christie, qui tient l'affiche à Londres, au Théâtre des Ambassadeurs depuis 1952, et totalise quelque 11.250 représentations.

La fréquentation du théâtre de la Huchette est d'environ 95% ce qui, en cette période difficile pour le théâtre, est plutôt satisfaisant. Précisons, toutefois, que cette salle ne compte que 90 fauteuils.

La renommée de cette pièce a largement dépassé nos frontières : on la joue aux États-Unis comme au Japon. De plus, beaucoup d'étudiants étrangers, de passage à Paris, prennent régulièrement le chemin du théâtre de la Huchette, comme d'autres vont aux Folies Bergère ou au Musée du Louvre.

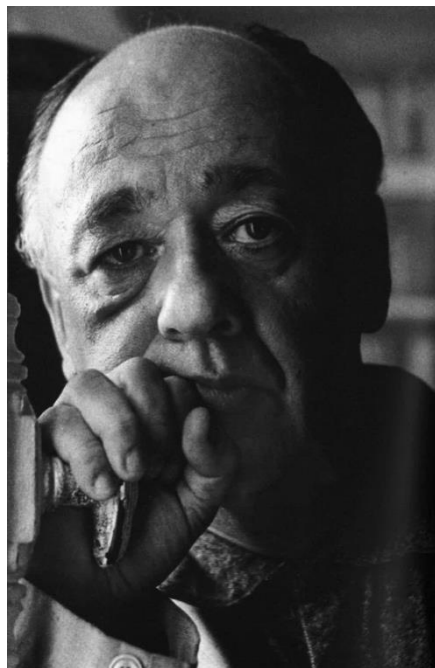
En montant, en 1979, cette pièce, considérée aujourd'hui comme un classique du théâtre contemporain, Daniel Benoin, directeur du Centre dramatique national de Saint-Étienne, a voulu souligner combien les jeux du langage, magistralement ordonnancés par Ionesco, préfiguraient ceux qui sévissent, aujourd'hui, dans la vie quotidienne. Ces mots, vidés de leurs sens, ces phrases creuses, ces banalités ou ces redondances, empêchent plutôt qu'ils ne facilitent la communication, mais prennent, dans la pièce d'Ionesco, une force inattendue.

Il convient de souligner, dans cette adaptation pour la télévision, la remarquable interprétation des comédiens réunis par Daniel Benoin, de même que la qualité de la mise en scène rigoureuse et efficace d'Alexandre Tarta.

Par Jean Clamé

## V. L'AUTEUR

IONESCO Eugene (Slatina, Roumanie, 1909 - Paris 1994). Écrivain et auteur dramatique français, chef de file du « théâtre de l'absurde » qui, dès le début des années cinquante, s'est opposé au théâtre bourgeois et littéraire de l'époque pour renouer avec l'héritage des avant-gardes des premières décennies du siècle.



*Eugène Ionesco dans les années 1960*

### 1. Une adolescence déracinée

De père roumain et de mère française, quoique né en Roumanie, c'est en France qu'il passe son enfance. Il vit des moments difficiles lorsque, séparé de sa mère, il est envoyé en pension, mais c'est néanmoins un séjour avec sa sœur en Mayenne, en 1921, qui lui laissera les plus forts souvenirs de bonheur. Alors âgé de dix ans, il lit des livres religieux et des biographies de maréchaux comme Turenne et Condé. Son rêve de devenir un grand homme rencontrant la fascination qu'il éprouve pour le guignol des jardins du Luxembourg à Paris, il écrit dès sa première enfance une pièce de théâtre : *Pro Patria*. En 1925, il suit son père en Roumanie où il doit, lors des premiers temps de sa vie à Bucarest, faire face à une double expérience : celle de la métamorphose de son corps, et celle de l'apprentissage d'une langue étrangère. Il dira en effet qu'il s'est vu aussitôt devenir laid, et qu'on lui a présenté la langue roumaine comme la plus belle du monde. En 1930, à l'âge de vingt et un ans, il publie son premier article de critique littéraire dans la revue *Zodiac*. Sa collaboration à de nombreuses revues roumaines sera intense et constante jusqu'à ce qu'il se consacre à son œuvre dramatique. Professeur, il enseignera le français dans un lycée de Bucarest tout en s'initiant au futurisme et au surréalisme ainsi qu'à l'esthétique de Benedetto Croce. Il est de nouveau en France en 1938. La guerre le renvoie en Roumanie, mais il n'a qu'un désir, revenir à Paris. Une fois installé en France, dès 1940, il travaille dans l'édition jusqu'à ce que, entre 1948 et 1949, il se lance, plus par jeu que par volonté de devenir auteur dramatique, dans l'écriture de *la Cantatrice chauve* qui inaugure son œuvre. Pendant plus de vingt ans, il sera l'auteur à la fois le plus contesté et le plus joué du théâtre de l'absurde. A l'époque, seul le théâtre bourgeois triomphe.



## 2. Le théâtre de l'absurde

Lorsque la *Cantatrice chauve* est montée par Nicolas Bataille, le 11 mai 1950, au théâtre des Noctambules, le public n'est pas prêt à affronter une révolution dans l'écriture théâtrale. Or, dans cette pièce, du point de vue de l'action ou de la psychologie des personnages, il ne se passe rien. Cette soirée entre deux couples de petits bourgeois, les Smith et les Martin, troublée par la venue du capitaine des pompiers et par la bonne, est en fait pour Ionesco la possibilité de faire débiter à ses personnages quantité de clichés et de truismes, et de montrer qu'entre l'ordre du discours et la situation concrète, il n'y a pas d'identité ou de complémentarité, mais au contraire du décalage, voire de l'exclusion. Cet écart est la clé du comique qui traverse le théâtre de Ionesco. Celui-ci avait en vue moins de faire rire que de mettre en scène la « tragédie du langage ». Avec Ionesco, le théâtre part à la conquête de l'univers alogique et surréel des rêves et des fantasmes. En interrogeant la machinerie du langage dans ses rouages les plus secrets, il légitime comme élément à part entière de l'écriture théâtrale les effets de désaliénation que les avant-gardes avaient découverts au début du siècle sans jamais les utiliser véritablement sur la scène. En montrant les relations contradictoires entre ces deux niveaux, celui du verbe et celui de la situation concrète c'est le théâtre lui-même qu'il repense dans une dimension à la fois contestataire et révolutionnaire. L'œuvre n'est en effet, pour lui, qu'une « tentative de faire fonctionner à vide le mécanisme théâtral ».



*Théâtre des Noctambules, Mise en scène N. Bataille (1950)*

Sa deuxième pièce, *La leçon* (m. en se. M. Cuvelier, théâtre de Poche, 1951), montre comment une jeune fille gaie et vivante va être conduite à se soumettre à la volonté morbide de son professeur qui, pour arriver à ses fins, le viol et le meurtre, utilise une rhétorique aussi implacable qu'irrationnelle. Le langage est le grand coupable du mal en ce qu'il apparaît lié à l'exercice du pouvoir. Ionesco dit qu'il est l'arme véritable de toute domination alors que c'est dans l'ambiguïté même des mots qu'il voit naître l'angoisse, celle que l'homme éprouve face au monde autant que face à lui-même. Avec *Jacques ou la Soumission*, pièce écrite pendant l'été 1950, parodie de « comédie naturaliste » sur le thème de l'assujettissement sexuel, Ionesco poursuit son analyse de la fragilité de l'être humain, de ses désirs, de ses rêves, de sa résistance face au langage. Les allitérations, les non-sens, les vocables inventés prolifèrent en neutralisant l'action, jusqu'à effacer, en quelque sorte, les personnages. L'œuvre ne traite, d'après l'auteur, que « d'un événement énorme détruit par le langage ». En ne montrant que des êtres soumis à une fatalité inexorable, portée par la vie autonome des mots, Ionesco redonne au tragique un nouveau sens, celui, et moderne et laïque, de l'inaccomplissement de l'homme face à ses propres instruments de communication.



*En 2007, le Théâtre de la Huchette fête les cinquante ans du Spectacle Ionesco au Théâtre de la Huchette. Le 16 février 1957, La Cantatrice chauve et La Leçon s'unissaient pour une série de représentations qui devait ne durer qu'un mois...50 ans plus tard, le Spectacle Ionesco donne sa 15 755ème représentation.*

Dans *Les Chaises* (m. en sc. S. Dhomme, 1952), pièce considérée comme son chef-d'œuvre, en plus de l'indomptabilité du langage apparaît un nouveau thème qui donnera lieu à de multiples effets scéniques : la prolifération de la matière, en l'occurrence, ici, des chaises. Un vieux et sa femme, Sémiramis, âgés respectivement de 95 et 94 ans, vivent seuls dans une maison, sur une île, avec pour tout viatique un amour usé. Le vieux néanmoins, penseur et écrivain, a un message à livrer à l'humanité dont il a convoqué les meilleurs représentants pour une soirée mémorable. Un à un les invités arriveront, invisibles, matérialisés par les seules chaises. Est attendu aussi l'Orateur, dont la science de la parole doit permettre au message du vieux d'être communiqué au monde. Dans ce néant encombré de fantômes, l'Empereur lui-même viendra. Les deux vieux ne le verront que de loin, quoique étant dans leur propre demeure, tant les chaises déjà les empêchent de bouger. Littéralement engloutis par les chaises, ils réussiront, sans pouvoir se rejoindre, à sauter chacun par une fenêtre alors que l'Orateur, sourd et muet, écrit au tableau des mots incompréhensibles. La respiration dramatique des Chaises, comme dans les pièces précédentes, tient à ce qu'une situation plausible, apparemment proche de la réalité de tous les jours, subit une accélération qui la détruit irrémédiablement. La situation seconde, surréelle et absurde, apparaît alors à la fin comme la vérité que la première masquait. L'homme est montré ici comme une marionnette dérisoire dont les fils sont mus, non par le destin, mais par la puissance des choses et des mots.

Dans *Victimes du devoir* (m. en se. Mauclair, 1953), Ionesco semble s'éloigner du thème du langage. Pour la première fois, c'est l'une de ses nouvelles qui lui sert de matrice pour écrire la pièce. Choubert, le protagoniste, est l'homme incapable de surmonter la culpabilité. Il ne peut ainsi que subir la violence du monde. Les thèmes de l'existentialisme sartrien, allant de la recherche d'une ontologie de l'être à « l'enfer c'est les autres », sont ici scéniquement concrétisés par le surréel des situations et l'incongruité des comportements. Avec *Amédée ou Comment s'en débarrasser* (m. en sc. Serreau, théâtre de Babylone, 1954) et le *Nouveau Locataire* (1954), Ionesco étudie les seules possibilités accordées à l'homme qui entend surmonter le mal d'être et l'angoisse de la condition existentielle. Dans la première pièce, on assiste à la prolifération envahissante d'un cadavre qui finit par s'envoler,

emportant le protagoniste du drame dans un rêve de gloire. Image sublimée d'une résurrection spirituelle, l'envol sera ensuite un thème récurrent dans le théâtre de Ionesco. Dans la seconde pièce, l'auto-enfermement d'un homme entre ses meubles, comme dans un sarcophage, traduit en revanche le choix de la résignation qui, en acceptant le monde tel qu'il est, permettrait une autre libération de la culpabilité et de l'angoisse.



Eugène Ionesco devant ses peintures à Saint-Gall, s.d.

### 3. L'engagement humaniste

C'est avec *l'Impromptu de l'Alma* (m. en se. Jacquemont, Studio des Champs-Élysées, 1956) que s'ouvre une autre période dans l'œuvre de Ionesco. La pièce est un manifeste lancé contre Brecht et les brechtiens qu'il accuse de vouloir limiter le théâtre à n'être qu'épique et réaliste. La lutte qu'il mène alors en solitaire contre les tenants d'un théâtre politique et moralisateur l'oblige à évoluer vers un langage à la dimension plus naturaliste, jusqu'à pratiquer lui-même une forme personnelle d'engagement idéologique. Il développe ainsi, en les renversant dans un tout autre statut sémiologique, ses propres trouvailles, et l'inventivité de sa dramaturgie, pour installer le mythe sur scène. Dans *Tueur sans gages* (m. en se. J. Quaglio, théâtre Récamier, 1959) apparaît le personnage de Bérenger que l'on retrouvera dans plusieurs autres pièces. Le nouveau héros ionesquien, image positive d'un modèle de comportement, est désormais l'homme qui se bat, proteste, résiste, tant à l'ineptie du discours politique qu'à la neutralité indifférente de la société, tant à la négligence de la police qu'à l'impossibilité de sauver l'être humain du mal et de la mort. Lorsqu'il fait face au tueur, à la fin de la pièce, Bérenger voit néanmoins s'écrouler ses convictions humanistes. Sa défense passionnée de la vie se révèle inutile à cause de la vacuité et de la faiblesse de son propre langage qui ne peut ni le sauver ni empêcher le tueur d'accomplir, inexorable, son action.

*Rhinocéros* (m. en se. J.-L. Barrault, Odéon-théâtre de France, 1958) et *Le Roi se meurt* (m. en se. Mauclair, 1962) sont incontestablement les deux grandes pièces de cette période. Dans la première, Ionesco stigmatise les idéologies totalitaires et l'instinct grégaire qui mènent l'homme à se nier dans ce qui fait l'essentiel de la nature humaine elle-même. Se servant de l'image scéniquement concrète et du mythe, Ionesco visualise directement l'abdication de l'humain par la métamorphose de l'homme en rhinocéros. L'événement se répète à l'infini mais, afin de donner plus de force à sa thèse, Ionesco se sert de la division en trois actes pour montrer le phénomène à des niveaux différents, suivant un découpage presque cinématographique de l'action. Dans le premier acte, c'est la répercussion du passage d'un rhinocéros dans l'espace urbain qui est montrée. Le deuxième acte, qui se déroule dans un bureau, voit s'opérer les métamorphoses dans un microcosme social. Dans le dernier acte, c'est la progressive mutation d'un homme à l'état de rhinocéros qui est analysée, la métamorphose s'accomplissant ainsi au premier plan de la narration. Bérenger, encore lui, résistera jusqu'au bout, jusqu'à découvrir avec angoisse la solitude et la fragilité de son témoignage « trop humain », fruit de son irréductible individualisme.

Avec la pièce suivante, le *Piéton de l'air* (1962), Ionesco poursuit sa construction d'un nouveau langage dramatique à partir des innovations du théâtre de l'absurde. Dans cette pièce, il donne libre court à sa hantise profonde du vol. L'exégèse pourrait en être psychanalytique, le mythe icarien apparaissant inscrit dans le nom même de sa mère, Thérèse Icard. C'est en particulier *Le Roi se meurt* qui accomplit l'évolution formelle et idéologique de cette période inaugurée à la fin des années cinquante.



*La Cantatrice chauve. Japon, S.D.*

Après avoir, avec le théâtre de l'absurde, dénudé le drame de toute superstructure narrative afin de ne donner qu'une image, un nœud de pulsions se resserrant jusqu'à l'insoutenable, Ionesco réhabilite la fable et le héros en leur donnant pour cadre l'unité dramatique et temporelle. Lorsque le roi entre en scène, on lui apprend qu'il va mourir, là, très bientôt, à la fin du spectacle. Pour le public, le registre de la pièce est dès lors de l'ordre de l'adresse, du discours direct. Ce roi qui meurt est tout à la fois humain, puisqu'il va mourir, et mythique, puisqu'il vit depuis des siècles sinon des millénaires et qu'il dispose d'un pouvoir absolu sur les choses. Chaque homme est en effet le roi d'un monde. Le roi ionesquien est donc l'homme lui-même qui règne sur l'univers de la création divine. La fable du maître absolu des choses, jouée devant nous, sur une scène, fait que toute l'action de la pièce peut être lue comme se situant dans l'espace de la conscience intérieure.

Ionesco cependant n'abandonne pas le recours au comique. On peut même dire qu'ici sa poétique de la scène, fondée sur le mélange constant du tragique et du comique, atteint son apogée. Ce roi qui meurt en perdant, d'instant en instant, chacun des aspects de son infini pouvoir, est drôle et touchant à la fois. C'est par ce biais que Bérenger, tel est le nom du roi, nous fait accéder au tragique de la finitude humaine.

Avec *la Soif et la Faim* (créé à Düsseldorf en 1964, repris à la Comédie-Française, m. en sc. Serreau, 1966), dont le protagoniste est Jean, le double positif de tous les Bérenger, Ionesco revient aux images oniriques quoique continuant, à travers le personnage de Brechtoll, à se battre contre le théâtre pique et réaliste. Après d'autres pièces, dont *Jeux de massacre* (m. en se. Lavelli, 1970), *Macbett* (m. en se. Mauclair, 1972), *l'Homme aux valises* (m. en se. Mauclair, 1975), il fait ses adieux au théâtre avec *Voyage chez les morts* (1980), pièce qui, au-delà de son titre, nous livre un ultime message d'espoir et d'amour, à travers le personnage de Jean, encore émerveillé par la beauté du spectacle du monde, malgré ses peurs et ses angoisses. De l'intégration de la révolte et de l'expérimentalisme linguistique des avant-gardes à une vision amère et tragique de la condition humaine, en passant par le déploiement sans réserves de toutes les ressources du comique et de l'invention dramaturgique, Ionesco n'a cessé

de chercher à montrer comment apparaît, surgit et s'incarne la dualité dans laquelle l'homme est à la fois enfermé et déchiré : son désir absolu de s'élever, de se libérer, de passer de l'autre côté du mur, et les multiples visages de ce mur dont le plus invisible et le plus terrible est le langage en tant qu'il peut dévorer celui qui l'utilise, ou du moins le faire choir, le transformer en un être privé de vie et de liberté. Dans ces trente années de création, Ionesco, fondateur du théâtre de l'absurde, s'impose surtout comme l'un des plus grands auteurs de la seconde moitié du siècle.

*Dictionnaire encyclopédique du théâtre, Michel Corvin*



*Die kahle Sängerin (La Cantatrice chauve). Bâle, Stadttheate, 1957*

## VI. BIOGRAPHIES

### 1. Laurent Pelly

#### Mise en scène, décors et costumes

Laurent Pelly a dirigé de 1997 à 2007 le Centre dramatique national des Alpes à Grenoble. Il y a mis en scène notamment *Peines d'amour perdues* de William Shakespeare (repris à l'Odéon – Théâtre de l'Europe en 1995), *La Baye* de Philippe Adrien (1996), *Des héros et des dieux – Hymnes homériques* (Festival d'Avignon, 1997), *Et Vian ! En avant la zique !*, spectacle conçu avec Agathe Mélinand (Grande-Halle de la Villette, 1999), *Le Roi nu* d'Evgueni Schwartz (2004) et *Une visite inopportune* de Copi (2006). En janvier 2008, Laurent Pelly est nommé codirecteur, avec Agathe Mélinand, du Théâtre national de Toulouse Midi-Pyrénées. Il y reprend *Le Roi nu* et *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll avant de présenter *Jacques ou la soumission* et *L'Avenir est dans les œufs*, deux pièces d'Eugène Ionesco. Il y crée *Le menteur* de Carlo Goldoni dans une nouvelle traduction d'Agathe Mélinand (2008). Puis il y met en scène *Cami, la vie drôle !*, adapté par Agathe Mélinand (2009), *Mille francs de récompense* de Victor Hugo (2010), *Funérailles d'hiver* de Hanokh Levin (2010), *J'ai examiné une ampoule électrique et j'en ai été satisfait* de Daniil Harms (2011), *Les Aventures de Sindbad le Marin* d'Agathe Mélinand (2011), *Mangeront-ils ?* (2013) de Victor Hugo, *Edgar Allan Poe – Extraordinaires*, adapté par Agathe Mélinand, *Macbeth* (2012), *Le Songe d'une nuit d'été* (2014) de William Shakespeare, *L'Oiseau vert* (2015) de Carlo Gozzi, traduit par Agathe Mélinand et *Masculin Féminin - Variations* d'après le film de Jean- Luc Godard, variations d'Agathe Mélinand avec les comédiens de L'ATELIER du TNT. Laurent Pelly a également mis en scène de nombreux opéras. Parmi ses dernières productions, on peut citer *Hansel et Gretel* à Glyndebourne et à Madrid, *L'Enfant et les Sortilèges* et *L'Heure espagnole* à Glyndebourne, *Manon* à Londres, New York, Milan et Toulouse, *Cendrillon* à Santa Fe et à Londres, *Don Quichotte* à Bruxelles, la reprise de *La Fille du régiment* à l'Opéra Bastille et à Madrid, *Don Pasquale* à Santa Fe, *Le Comte Ory* à Lyon et à Milan, *L'Étoile* à Amsterdam et *Le Roi Carotte* d'Offenbach à Lyon. Laurent Pelly a reçu le prix de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques en 2009 pour la mise en scène. Il est lauréat du prix Georges-Lerminier du Syndicat de la critique pour sa mise en scène de *Mille francs de récompense*.

Il reçoit en 2015 le prix du Meilleur créateur d'éléments scéniques décerné par l'association professionnelle de la critique de théâtre, musique et danse pour *L'Oiseau vert*.

## 2. Les comédiens

### **Georges Bigot** Monsieur Martin

Acteur au Théâtre du Soleil, il joue sous la direction d'Ariane Mnouchkine (1981-1992), notamment dans *Richard II*, *La Nuit des Rois* et *Henri IV* de William Shakespeare, *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk* roi du Cambodge pour lequel il reçoit le prix du meilleur acteur, pour le rôle du roi, décerné par le Syndicat National de la Critique.

Depuis 1992, on l'a vu, entre autres, dans *Figaro divorce* d'Ödön von Horváth, mise en scène de Jean-Paul Wenzel, *Lélio ou le retour à la vie d'Hector Berlioz* avec l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam, *Le Grain et la balle* d'après Samuel Beckett, mise en scène de Stuart Seide, *Les Nouveaux Bâisseurs* de Mohamed Rhouabi, mise en scène de Claire Lasne,

*Sauvés* d'Edward Bond, mise en scène de Laurent Lafargue, *Le Cid* de Pierre Corneille, mise en scène de Declan Donnellan, *Titus Andronicus* de William Shakespeare, mise en scène de Simon Abkarian, *L'Illusion comique* de Pierre Corneille, mise en scène de Paul Golub, *La Vie de Galilée* de Bertolt Brecht, mise en scène de Christophe Rauck, *La Mouette* d'Anton Tchekhov, mise en scène de Philippe Adrien, *Pénélope Ô Pénélope* de et par Simon Abkarian, *La Grande Magie* d'Edouardo de Filippo, mise en scène de Laurent Laffargue, *Ciels* de et par Wajdi Mouawad, *Mangeront-ils ?* de Victor Hugo mise en scène de Laurent Pelly, *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux, mise en scène de Laurent Laffargue. Il retrouve en 2015 Laurent Pelly dans *L'Oiseau vert* de Carlo Gozzi.

En 2006, il danse dans le duo *L'Histoire de l'ombre* de Philippe Ducou. Également metteur en scène, il dirige *Kalo* de Maurice Durozier, *La Dispute* de Marivaux, *Ambrouille*, écriture collective, *Embedded* de Tim Robbins et codirige *9* de Stéphane Guérin avec le Petit Théâtre de Pain. Il met en scène *Le Retour de Bougouniéré et Ségou Fassa* de Jean-Louis Sagot Duvaurox avec l'Atelier Bamako (Mali), puis *La Mouette* d'Anton Tchekhov et *Ail !* d'Hélène Cixous à Los Angeles, avec la compagnie de Tim Robbins, *The Actor's Gang*, *C.A.F.I.* de Vladia Merlet, et *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* (Première et Deuxième Époques) d'Hélène Cixous.

### **Christine Brücher** Madame Martin

Formée au Conservatoire de Paris dans la classe d'Antoine Vitez, elle rejoint au cinéma l'équipe de Guédiguian : *Dieu vomit les tièdes*, *La Ville est tranquille*, *À la place du coeur*, *L'Armée du crime...* Elle joue également sous la direction de Bertrand Tavernier (*La Princesse de Montpensier*), Michel Deville (*La Maladie de Sachs*), Dominik Moll (*Intimité*),

Olivier Jahan (*Les Châteaux de sable*), Isabelle Czajka (*D'amour et d'eau fraîche* - prix Jean Carmet meilleur second rôle). Elle tourne régulièrement pour la télévision avec J.P. Améris, A. Sélignac, E. Woreth, P. Tribois et récemment avec Josée Dayan dans *Capitaine Marleau*.

Au théâtre, elle joue notamment avec C. Tordjmann : *La Nuit des rois*, *La Vie de Myriam C* et *Daewoo* ; elle travaille également avec Elisabeth Chailloux (*Les Fruits d'or*), J. Osinski (*Georges Dandin*, *L'Usine*, *L'Avare*), Lambert Wilson (*La Fausse suivante*), Tilly (*Minuit chrétien*), Jacques Nichet (*Retour au désert*, *Les Cercueils de zinc*), C. Benedetti (*La Mouette*, *Trois soeurs*) et Daniel San Pedro (Yerma). Elle travaille régulièrement avec Laurent Pelly : *Talking Heads 1&2*, *En caravane*, *Coccinando*, *Jacques ou la soumission*, *Mille francs de récompense*.



## **Alexandra Castellon** Mary, la bonne

Cofondatrice du collectif MxM avec Cyril Teste, elle sort de la promotion 2001 du Conservatoire national supérieur d'art dramatique à Paris. Ses professeurs sont Philippe Adrien, Catherine Marnas, Olivier Py et Georges Aperghis. À la sortie du Conservatoire, elle joue dans *Gloria*, en 2001-02, mise en scène par Jacques Vincey, au Festival IN d'Avignon.

En 2003-04, elle joue dans *Avant / Après*, mise en scène par Michelle Fouchet, au Théâtre de la Colline. L'année suivante, elle joue dans une mise en scène de Cyril Teste, *Shot / Direct*, au Festival IN d'Avignon et dans la mise en scène de Christophe Honoré *Les Débutantes*, au CDN de Dijon. En 2007, elle travaille avec le collectif MxM pour *Paradiscount*, à la Ferme du Buisson, à l'Usine C (Montréal) et aux Ateliers Berthiers (Paris). Puis, avec Alain Timar pour *Les Bonnes*, au Théâtre des Halles (Avignon).

Elle travaille à nouveau avec le collectif en 2008, pour *Electronic city*, au TGP à Saint-Denis et joue dans *Phèdre* de Sénèque, mise en scène de Julie Recoing, au Théâtre Nanterre-Amandiers. En 2009-10, elle joue dans *Le Jour se lève Léopold*, mise en scène de Michel Didym, au Théâtre de la Ville et dans *Point zéro*, du collectif MxM, au Lieu Unique. En 2011-12, elle joue dans *Zoltan*, mise en scène par Véronique Belgarde, au Théâtre Nanterre-Amandiers. Elle joue ensuite dans *Les Jeunes*, en 2012-14, mise en scène de David Lescot, au Théâtre de la Ville. Elle participe régulièrement au festival de la Mousson d'été (Maison Européenne des Écritures Contemporaines) dirigé par Michel Didym. Ainsi, elle joue en 2014 dans *Les Sales Gosses*, lecture mise en espace par Michel Didym, à Villeneuve-lez-Avignon, puis dans la pièce créée en décembre 2015 au théâtre de la Manufacture CDN de Nancy.

En 2015, elle joue sous la direction de Laurent Pelly dans *L'Oiseau vert* de Carlo Gozzi.

## **Charlotte Clamens** Madame Smith

Après avoir suivi une formation à l'École de Chaillot (Antoine Vitez), elle joue dans *Électre* mise en scène d'Antoine Vitez. Elle a ensuite travaillé avec Marcel Bozonnet, Alain Françon, Tilly, Yann-Joël Colin, Lambert Wilson, Simon Abkarian, Jean-François Sivadier, et plus récemment avec Christoph Marthaler. Au Festival d'Avignon, où elle a joué sept fois, elle a participé à la mise en scène collective de *Partage de Midi* en 2008 avec J.F. Sivadier, Valérie Dréville, Nicolas Bouchaud et Gaël Baron. Sous la direction de Laurent Pelly, elle joue dans *Peine d'amour perdue*, *Eva Perón*, *Talking Heads*, *Jacques ou la soumission et Mangeront-ils ?*. Elle a aussi tourné au cinéma avec entre autres Tilly, Solveig Anspach, Philippe Garrel, Pierre Trividic, Brice Cauvain, Philippe Lioret et dans plusieurs téléfilms.

Elle intervient en tant que pédagogue dans des écoles supérieures d'abord avec Valérie Dréville à Cannes (ERAC), puis à Lille (EPSAD), Lausanne (Manufacture) et Liège (Conservatoire Royal).

## **Régis Lux** Monsieur Smith

Il commence sa formation au Conservatoire National d'Art dramatique de Bordeaux de 1996 à 1999, puis à L'Atelier volant du Théâtre national de Toulouse de 1999 à 2001 sous la direction de Jacques Nichet et Claude Duparfait. Au théâtre, il joue sous la direction de Laurent Pelly dans *Macbeth* et *Le Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare ainsi que dans *L'Oiseau vert* de Carlo Gozzi. Avec Guillaume Delaveau, il joue dans *Philoctète* de Sophocle, *La Vie est un songe* de Caldéron, *Iphigénie suite et fin* d'après Euripide et Yannis Ritsos, *Massacre à Paris* de Marlowe, *Prométhée* selon Eschyle et *Ainsi se laissa-t-il vivre* d'après l'œuvre de Robert Walser. Il joue également sous la direction de Cécile Pauthe (*S'agite et se pavane* d'Ingmar Bergman), de Sébastien Bournac (*Dreamers* de Daniel Keene et *Music Hall* de Jean-Luc Lagarce), de Frédéric Maragnani (*Le Couloir* de Philippe Minyana), d'Alain Ollivier (*Les Félines m'aiment bien* d'Olivia Rosenthal), de Marion Guerreiro (*Orgie nuptiale* de Marion Aubert), de Richard Mitou (*Les Règles du savoir vivre dans la société moderne* de Jean-Luc Lagarce), de Jacques Nichet (*Le Pont de pierre et la peau d'images* de Daniel Danis), de Claude Duparfait (*Le Tartuffe* de Molière), et de Frédéric Sonntag (*Disparu(e)s*), mise en scène de l'auteur). Il a également tourné dans une dizaine de longs métrages, téléfilms, courts et moyens métrages.

## **Mounir Margoum** Le Capitaine des pompiers

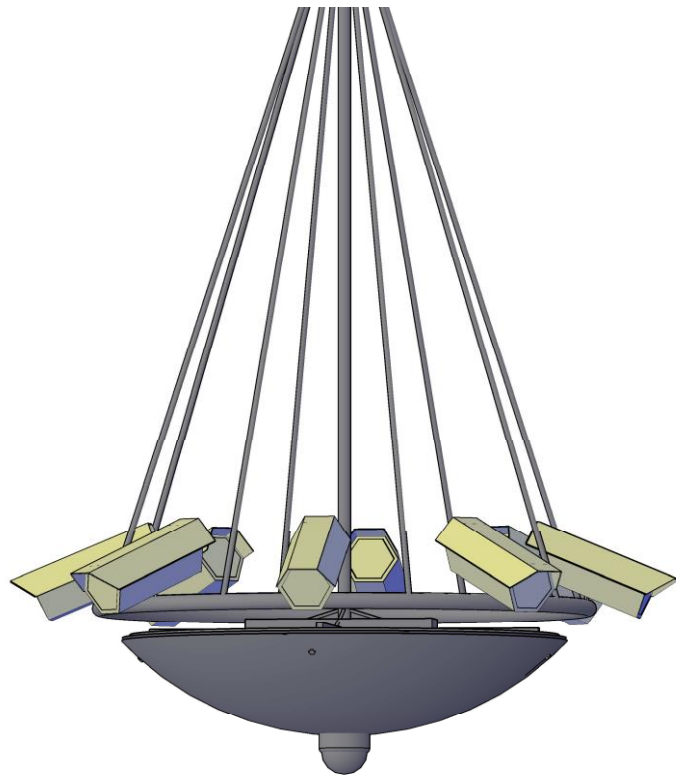
Diplômé du Conservatoire national supérieur d'art dramatique, il suit l'enseignement de Denis Podalydès, Daniel Mesguish et Joël Jouanneau. Au théâtre, il travaille régulièrement sous la direction de Jean-Louis Martinelli (*Une virée* de Aziz Chouaki, *Les Fiancés de Loches* de Georges Feydeau, *Bérénice* de Racine), Lukas Hemleb (*Titus Andronicus* de William Shakespeare), Matthieu Bauer (*Alta Villa*), ou de jeunes metteurs en scène, tels Frédéric Sonntag (*Dans la zone intérieure*, *Toby ou le saut du chien*, mises en scène de l'auteur), Eva Doumbia ou Thomas Quillardet.

Il joue dans la création de Laurent Pelly *Les Aventures de Sindbad le Marin* d'Agathe Mélinand. Il joue également dans la création de Justine Heynemann *Le Torticolis de la girafe* de Carine Lacroix, présenté au Théâtre du Rond-Point en 2012, dans celle de Jean-Louis Martinelli *J'aurais voulu être égyptien* d'Alaa El Aswany, celle d'Arthur Nauzyciel, *La Mouette* d'Anton Tchekhov dans la Cour d'honneur d'Avignon, et celle de Laurent Fréchuret, *À portée de crachat* de Taher Najib. En 2015, il joue à nouveau sous la direction de Laurent Pelly dans *L'Oiseau vert* de Carlo Gozzi et dans *La Double inconstance* de Marivaux sous la direction d'Adel Hakim. À l'écran, on le voit dans des productions anglo-saxonnes, telles *Rendition* de Gavin Hood (Oscar du meilleur film étranger 2006), ou *House of Saddam*, produite par la BBC et HBO ; ou dans des productions françaises sous la direction notamment d'Alain Tasma, Simon Moutairou, Yasmina Yahiaoui et Houda Benyamina. Il passe à la réalisation avec deux fictions courtes, *Hollywood Inch'Allah* et *Roméo et Juliette* en 2010.

## VII. La Mise en scène de Laurent Pelly en images

### 1. Maquette du décor





## 2. Construction du décor





### 3. Montage décor (plateau de la grande salle du TNT)

