



Du 19 au 26 février 2011

LES CHAISES

de Eugène Ionesco

Mise en scène Luc Bondy

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

GRANDE SALLE

Dossier pédagogique

LES CHAISES

Avec

Roch Leibovici : L'Orateur

Micha Lescot : Le Vieux

Dominique Reymond : La Vieille

Décors et lumières - Karl-Ernst Herrmann

Costumes - Eva Dessecker

Conseiller artistique - Botho Strauss

Son et musique - André Serré

Maquillage et coiffure - Cécile Kretschmar

Collaborateur artistique - Geoffrey Layton

Création Vidéo - Thierry Aveline

Assistant à la mise en scène - Roch Leibovici

Assistantes scénographie - Claudia Jenatsch et Anette Hirsch

Assistant lumière - Jean-Luc Chanonat

Assistant son - Pierre Routin

Assistante maquillage - Karunayadhaj Noi

Accessoires - Laurent Boulanger

Préparation physique - Paillette

Construction décors Ateliers du Théâtre Vidy-Lausanne et du Théâtre Nanterre-Amandiers

Stagiaire à la mise en scène - Pénélope Biessy

Le texte Les Chaises est publié aux Editions Gallimard, collection « Folio ».

Production : Théâtre Vidy-Lausanne

Co-Production : Equinoxe, scène nationale de Châteauroux / Wiener Festwochen

Coréalisation : Théâtre Nanterre-Amandiers / Festival d'Automne à Paris

Avec le soutien de la Fondation Leenards et l'Adami.

Durée: 1h40

Contact :

Marie-Françoise Palluy

04 72 77 48 35

marie-francoise.palluy@celestins-lyon.org

SOMMAIRE

| | |
|--------------------------------------|----|
| Le théâtre de l'absurde | 4 |
| Eugène Ionesco | 6 |
| Les chaises..... | 9 |
| Luc Bondy | 10 |
| Note d'intention..... | 12 |
| Les échos de la presse | 14 |
| Calendrier des représentations | 17 |

LE THEATRE DE L'ABSURDE

Pris dans une acception large et diffuse, « absurde » peut être employé pour caractériser des œuvres littéraires qui témoignent d'une angoisse existentielle, celle de l'individu égaré dans un monde dont l'ordre et le sens lui échappent. Ainsi des romans de Kafka, par exemple. Mais la principale incarnation littéraire du terme reste l'expression « théâtre de l'absurde » qui, pour communément reçue qu'elle soit, se révèle extrêmement ambiguë. On l'emploie, à la suite de Martin Esslin, pour regrouper des écritures théâtrales, apparues dans les années 1950, en fin de compte fort distinctes les unes des autres – en premier lieu celles de Beckett, Ionesco ou Adamov.

Cette formulation 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. En cela, s'il fallait lui trouver des prédécesseurs, ce serait plutôt du côté de Jarry ou du théâtre surréaliste (celui de Roger Vitrac), sans prétendre cependant en rien établir ainsi une filiation directe.

Avant même la vision qu'il peut laisser transparaître de l'existence humaine, c'est dans la manière dont il met en crise les principes traditionnels de l'écriture dramatique que ce théâtre s'avère « absurde », en mettant à mal les notions d'action, de personnage et de dialogue, voire de temps et de lieu, et avec celles-ci le principe de vraisemblance. La rupture de l'horizon sémantique passe donc par le démantèlement premier de la logique de la représentation elle-même. Les personnages apparaissent comme des anti-héros, et sont dénués de profondeur psychologique. Leurs actions ne construisent rien, qu'elles s'enlisent dans une attente qui ne sera jamais comblée et dans une logique de répétition (piétinement cyclique, temps « zéro » beckettien) où un processus de dégradation se substitue à la progression d'un conflit en fin de compte improductif (Beckett, *En attendant Godot*, 1953, *Fin de partie*, 1957), ou bien qu'elles se perdent dans une conversation réduite à l'échange de lieux communs, de répliques incohérentes (Ionesco, *La Cantatrice chauve*, 1950). Car c'est le langage, et avec lui la capacité même des personnages à communiquer (derrière eux, c'est toute la communication théâtrale qui est alors affectée), qui est subverti et ruiné, sur le mode de la raréfaction (Beckett) ou celui de la logorrhée qui non seulement ne produit aucun

sens, mais annule même la simple possibilité d'une telle production en jouant systématiquement de la contradiction interne ou du non-sens (Ionesco), ou en sapant les règles courantes de l'échange verbal (Jean Tardieu, *Un mot pour un autre*, 1951 ; Roland Dubillard, *Naïves Hirondelles*, 1961). Quant aux corps, ils sont souvent soit soumis à l'infirmité et à une lente dégradation, comme chez Beckett, soit victimes de mutilations successives (Arthur Adamov, *La Grande et la Petite Manœuvre*, 1950).

Il ne s'agit donc pas dans ces pièces de construire un *discours* sur l'absurde, ce qui reviendrait finalement à l'établissement d'une signification. Au contraire, à l'horizon absent du sens répond la matérialité d'objets dérisoires et de corps perdus sur un plateau presque vide (Beckett), ou à l'inverse celle d'une prolifération d'objets (chez Ionesco, en 1952, les chaises de la pièce éponyme, ou le cadavre d'*Amédée, ou comment s'en débarrasser*, 1954, envahissant progressivement tout l'espace scénique) qui deviennent tellement surdéterminés qu'ils ne peuvent que manifester l'opacité du réel et apparaître comme la projection d'angoisses existentielles et de fantasmes inconscients (chez Adamov, entre autres). Car c'est aussi à l'immaîtrisable de l'espace psychique que certaines de ces pièces renvoient souvent. Matérialité grotesque, mécanique burlesque (verbale ou physique), théâtre « de dérision » : c'est au revers du comique que le lecteur ou le spectateur est renvoyé à une expérience tragique.

C'est l'alliance de cette subversion des codes et de cette « dérision tragique » qui fait la parenté des différents auteurs de ce « théâtre de l'absurde ». Mais il ne faudrait en rien les réduire à une plus stricte identité commune, qu'il s'agisse des auteurs français que l'on vient d'évoquer ou des écrivains étrangers (Harold Pinter, Edward Albee...) auxquels a pu en partie les rattacher. Et il faut constater que, passé la force subversive de son apparition dans les années 1950-1960, et au-delà des voies singulières suivies par ces auteurs, l'« absurde » s'est dilué dans le lieu commun plus qu'il n'a donné naissance à un véritable héritage esthétique, même si son influence peut se laisser partiellement entrevoir derrière l'usage contemporain du ludisme linguistique (celui de l'Oulipo, ou de Valère Novarina) ou le constat désormais commun d'une destinée humaine échappant à toute téléologie.

Encyclopédie Universalis, Christophe Triau, maître de conférences à l'université de Paris-VII

EUGENE IONESCO

Vers les années 1950, la tragédie ressuscite avec Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Jean Genet. Presque inconnu jusqu'en 1956, Ionesco a vu, dix ans plus tard, au cours de la saison 1966-1967, cinq au moins de ses pièces jouées à Paris, dont une au Théâtre de France et une autre à la Comédie-Française. *La Cantatrice chauve*, à l'affiche du théâtre de la Huchette pendant près de quarante ans, détient le record absolu de la longévité à Paris. Hors de France, les représentations se multiplient. La fameuse « prolifération ionescienne » envahit peu à peu les théâtres. À quoi tient cette réussite ? À un critique anglais qui l'accusait de formalisme, Ionesco riposta que « renouveler le langage, c'est renouveler la conception, la vision du monde » ; qu'il reprend possession des grands mythes ancestraux, des archétypes qui ont fait la profondeur d'Eschyle, de Shakespeare... et qui ne peuvent se révéler qu'après la mise à mort des stéréotypes de la vie petite-bourgeoise. Saine démolition qui prélude à l'édification d'œuvres puissantes.

L'occultation d'un dramaturge

Eugène Ionesco est né à Slatina, en Roumanie, en 1912, d'un père roumain et d'une mère française. Dès 1913, sa famille s'installe à Paris, et sa première langue est le français. À trois ou quatre ans, on l'emmène au Luxembourg voir Guignol : tous les enfants rient aux éclats, lui demeure comme interdit. « Ma mère s'inquiétait... j'étais fasciné. » À dix ans, il écrit un petit scénario : « J'imaginai un goûter d'enfants, troublé par les parents mécontents de constater du désordre. Les enfants, rendus furieux, cassaient la vaisselle, jetaient les parents par la fenêtre et finissaient par mettre le feu à la maison. »

En 1925, il revient en Roumanie où, à partir de 1929, il prépare une licence de français. Il fait ses délices d'Alain-Fournier, « maître de mon adolescence rêveuse et poétique », et de Valéry Larbaud ; ses premiers poèmes révèlent l'influence de Jammes et de Maeterlinck. Il publie des articles où se font jour les thèmes futurs, notamment le sentiment de l'absurde. En 1937, il épouse une étudiante en philosophie, Rodica Burileano, dont il aura une fille en 1944. L'année 1938 le retrouve en France, et il travaille à une thèse sur *Les Thèmes du péché et de la mort dans la poésie française depuis Baudelaire*, mais il a du mal à écrire en français. De 1940 à 1943, il vit à Marseille, lit Kafka, Flaubert, Proust, Dostoïevski, le pseudo-Denys, et E. Mounier qu'il a rencontré en 1939. Après la guerre, à Paris, il gagne sa vie comme correcteur dans une maison d'éditions administratives. Ionesco, à cette époque, ne va « pour ainsi dire jamais au théâtre ». Il ne va pas tarder à hanter les salles, au moins pour voir ses propres pièces.

L'effondrement du langage

Il décide d'apprendre l'anglais, et c'est en l'étudiant avec la méthode Assimil que l'idée lui vient de *La Cantatrice chauve* dont une partie du dialogue imite les phrases

incohérentes d'un manuel de conversation courante en langue étrangère. « Les répliques du manuel, que j'avais pourtant correctement, soigneusement copiées les unes à la suite des autres, se dérèglèrent », confie Ionesco. L'outrance de l'emploi des lieux communs dans cet ouvrage et le sérieux qu'il faut mettre à les répéter constituent une source inépuisable de comique : « Ma femme est l'intelligence même. Elle est même plus intelligente que moi. En tout cas, elle est beaucoup plus féminine », laisse tomber gravement M. Smith dans *La Cantatrice chauve*. Le premier héros ionescien est le langage, dont cette pièce suit la décomposition grandissante, puis galopante. Les phrases sclérosées se défont dans le non-sens : « On peut prouver que le progrès social est bien meilleur avec du sucre » ; le texte est rongé de mots bâtards : « J'ai mis au monde un monstre. » Quand le langage n'est plus irrigué profondément par une pensée vive, il se flétrit et tombe en poussière. La communication entre les êtres s'évanouit. Mais c'est le spectateur, après la sortie, qui tire ces conclusions ; Ionesco, lui, ne livre que des dialogues entièrement mécanisés, et pousse le rythme de la machine jusqu'au vertige du néant. L'absurde tue le langage. Le tragique latent d'un tel théâtre, parfaitement dissimulé dans *La Cantatrice chauve* (1950), se révèle dans *La Leçon* (1951), où le langage fonctionne tout seul, alors que sous lui progressent silencieusement, comme des reptiles, de sourdes pensées sadiques. Pour compenser ce tragique, Ionesco prescrit la règle d'or : « Sur un texte burlesque, un jeu dramatique. Sur un texte dramatique, un jeu burlesque » (*Notes et contrenotes*).

Le langage joue encore un rôle important dans *Jacques, ou la Soumission* (1950), écrite en même temps que les deux pièces précédentes. La famille de Jacques ne conclura à la soumission de l'adolescent révolté qu'après l'avoir entendu répéter la phrase : « J'adore les pommes de terre au lard », sinistre symbole du monde auquel l'enfance doit s'accommoder.

La prolifération ionescienne

Déjà, dans *La Cantatrice chauve*, les lieux communs s'entassaient à une vitesse croissante, l'asphyxie gagnait ; on courait au néant à une cadence de plus en plus folle. Cette prolifération des mots-objets et, dans les pièces suivantes, des objets eux-mêmes constitue l'une des hantises les plus profondes de l'auteur. Dans *Les Chaises* (1952), un couple de vieillards solitaires attend, avec l'espoir que cette venue donnera un sens à sa vie, d'imaginaires invités. Seul le nombre des chaises va croître de plus en plus vite ; elles envahissent la scène, bloquent les vieux, qui bientôt meurent. Cette prolifération matérielle cerne violemment la solitude humaine, rappelle à l'homme qu'il va devenir objet à son tour. Elle fait éclater « l'absence de Dieu, l'irréalité du monde, le vide métaphysique. Le thème de la pièce, c'est le rien » (Ionesco). Ce cauchemar ne cessera plus guère de révéler sa puissance : dans *Amédée* (1954), un couple a tué son amour, et le cadavre grandit de plus en plus vite, envahit la maison, la rue... (comme pour beaucoup de pièces, le point de départ, dans l'esprit de Ionesco, fut un rêve) ; dans *Victimes du devoir* (1953), dans *Rhinocéros* (1958), dans *La Soif et la Faim* (1964), cette hantise demeure présente et impose chaque fois un rythme très particulier : après un départ un peu lent, tout

s'accélère, et le monde familier devient méconnaissable (en particulier dans *Rhinocéros*).

Vide et prolifération sont les deux faces d'une même réalité, l'absence. Pour combler le vide angoissant qui nous entoure, il n'est pas de plénitude. Alors il faut entasser du bric-à-brac, entasser avec hystérie, jusqu'à l'épuisement et la chute : ces accumulations, ces proliférations monstrueuses se résolvent enfin dans le néant, qu'il s'exprime par la lévitation clownesque d'Amédée ou, plus directement, par la mort, comme dans *Le roi se meurt* (1962) où il s'agit d'une prolifération de fissures et d'éparpillements. [...]

L'univers ionescien

La richesse, la diversité de son œuvre ont souvent déconcerté les lecteurs d'Ionesco. Sous la variété se révèle une profonde continuité : il existe un univers ionescien, dans ces cryptes de l'âme où se conjuguent l'observation du monde et l'imagination. Ionesco l'évoque dans certaines pages de *Notes et contre-notes*.

« Il y a peut-être une possibilité de faire de la critique : appréhender l'œuvre selon son langage, sa mythologie, son univers, l'écouter. Pour moi, tout théâtre qui s'attache à des problèmes secondaires (sociaux, histoires des autres, adultères) est un théâtre de diversion. C'est un nouveau surréalisme qu'il nous faudrait peut-être. »

« Je peux croire que tout n'est qu'illusion, vide. Cependant, je n'arrive pas à me convaincre que la douleur n'est pas. »

« Le comique étant l'intuition de l'absurde, il me semble plus désespérant que le tragique. Le comique est tragique, et la tragédie de l'homme dérisoire. »

« Le trop de présence des objets exprime l'absence spirituelle. Le monde me semble tantôt lourd, encombrant, tantôt vide de toute substance, trop léger, évanescent, impondérable. »

« Mon théâtre est très simple [...], visuel, primitif, enfantin. »

Encyclopédie Universalis, Philippe Sellier, professeur de littérature française
à l'université de Paris-Sorbonne

LES CHAISES

Deux vieux vivent isolés dans une maison située sur une île battue par les flots. Pour égayer leur solitude et leur amour désuet, ils remâchent inlassablement les mêmes histoires. Mais le vieil homme, auteur et penseur, détient un message universel qu'il souhaite révéler à l'humanité. Il a réuni pour ce grand jour d'éminentes personnalités du monde entier. Un orateur professionnel aura la charge de traduire ses pensées. Les invités, invisibles pour le spectateur, arrivent tels des fantômes et prennent place sur des chaises qui envahissent peu à peu l'espace jusqu'à le saturer.

Le couple se retire et laisse soin à l'orateur d'éclairer l'humanité. Mais, comble de l'ironie, l'orateur est en fait sourd-muet.

Comme souvent chez Ionesco, la pièce repose sur une ambivalence déroutante : elle oscille en permanence entre comique et tragique, le rêve et le cauchemar. Le maître du théâtre de l'absurde, pour qui «le comique est tragique et la tragédie de l'homme, dérisoire», voyait cette pièce comme une «farce tragique».



Photo : David Baltzer/ Zenit

LUC BONDY



Né à Zurich en 1948, Luc Bondy partage son activité de metteur en scène de théâtre et d'opéra entre l'Allemagne, la France et la Belgique. Parfaitement bilingue, il incarne un certain cosmopolitisme européen, particulièrement sensible dans le répertoire, tant classique que contemporain, vers lequel il se tourne.

Élève de l'école de Jacques Lecoq à Paris, étudiant à l'Université internationale de théâtre, il s'installe à Hambourg en 1969 et débute comme assistant au Thalia Theater. Éclectique dès ses premières mises en scène, il monte aussi bien Witkiewicz (*Le Fou et la Nonne* en 1971, à Göttingen) que Shakespeare (*Comme il vous plaira*, 1973), Fassbinder (*Liberté à Brême*, 1972), Genet (*Les Bonnes*, 1971), Ionesco (*Les Chaises*, 1972) ou Bond (*La Mer*, 1973), ce dernier spectacle lui valant un succès considérable.

Bondy rejoint de 1973 à 1975 la direction de la Städtische Bühne de Francfort, où il fait donner un *Triomphe de l'amour* de Marivaux remarqué. Peter Stein, qui dirige alors la Schaubühne de Berlin, s'intéresse à cette « sorte d'oiseau de paradis du théâtre allemand avec des plumes aux couleurs françaises ». Bondy rejoint la Schaubühne en 1976, pour y mettre en scène *La Wupper* d'Else Lasker-Schüler, mais aussi *On ne badine pas avec l'amour*, de Musset, l'année suivante. Suivront notamment *Yvonne, princesse de Bourgogne* de Gombrowicz et *Oh les beaux jours* de Beckett, à Cologne en 1981. Luc Bondy ne revient à la Schaubühne qu'en 1982 pour *Kalldewey, Farce* de Botho Strauss, son contemporain de prédilection, avant de prendre la direction de la fameuse institution berlinoise.

C'est un trait propre à Luc Bondy que d'éprouver ce que Peter Stein nomme la « résistivité » de la matière théâtrale. Pour sa première mise en scène française, en 1984, il choisit *Terre étrangère* du Viennois Arthur Schnitzler, qu'il va contribuer à faire connaître. Le non-dit, le scandale muet de l'adultère résonnent selon lui davantage en France qu'en Allemagne, où la liberté des mœurs a perdu de son pouvoir de choquer.

Guettant le geste juste, ralentissant l'échange interhumain pour en extraire l'intensité, attentif aux lapsus, aux hésitations, Luc Bondy œuvre dans la sphère de l'intime.

Mais sa quête de l'intériorité s'inscrit volontiers dans les vastes espaces qu'aménagent pour lui Erich Wonder ou Richard Peduzzi, et sa direction d'acteurs exclut l'intimisme. Si ses études psychologiques paraissent d'une si grande précision (*Le Chemin solitaire* de Schnitzler, en 1989, placé sous le signe de Freud ; *John Gabriel Borkman* d'Ibsen, à l'Odéon, en 1993 ; *Anatol*, à nouveau de Schnitzler, en 2002), c'est qu'il s'attache moins aux motivations du personnage qu'à la manière dont l'inconscient travaille les corps et les attitudes. Refusant l'excès de théâtralité, le culte de l'illusion, mais aussi le naturel, ses affinités vont à des comédiens comme Michel Piccoli ou Bulle Ogier lorsqu'il met en scène Schnitzler, Ibsen, Shakespeare (*Le Conte d'hiver*, 1988), Strindberg (*Jouer avec le feu*, 1996).

Luc Bondy se tient à l'écart du théâtre politique, du brechtisme et de toute pédagogie. Le profond scepticisme de Botho Strauss, dont les montages, les emprunts aux formes et aux langages de toute sorte finissent par occulter toute pensée positive, s'accorde à son tempérament artistique. Après *Le Temps et la Chambre* en 1989, à la Schaubühne, il met en scène *L'Équilibre* en 1993, sorte de portrait violent de l'Allemagne actuelle à travers la passion christique vécue par une femme. Il est proche aussi de Peter Handke, dont il met en scène *L'Heure où nous ne savions rien l'un de l'autre* (1994), pièce sans paroles.

Récusant l'avant-garde, « l'interprétation » inédite à tout prix, Bondy rêve d'un metteur en scène qui s'effacerait de la représentation, tel un chef d'orchestre. Toujours à la recherche de la grâce, de la légèreté, il s'est tourné avec succès vers l'opéra. Il met en scène Berg (*Lulu*, 1977 ; *Wozzeck*, 1981), Monteverdi (*Le Couronnement de Poppée*, à Bruxelles en 1989), Verdi (*Don Carlos*, 1996), adapte *La Ronde* de Schnitzler, avec le compositeur Philippe Boesmans (1993) puis, toujours avec celui-ci, *Julie*, d'après Strindberg (2005). Mais c'est peut-être Mozart qui lui vaut sa plus belle réussite, avec, en 1984, un *Così fan tutte* d'une grande fluidité, sur fond d'immenses toiles peintes par Karl-Ernst Herrmann, et qui transporte le spectateur de décor en décor au rythme des changements de scène. Il a également mis en scène *Les Noces de Figaro* au festival de Salzbourg en 1995. Quant au travail réalisé sur la *Salomé* de Strauss (1992), il témoigne du soin apporté par Bondy à maintenir un équilibre constant entre le lyrique et le dramatique.

Influencé par le cinéma, par l'univers de Lubitsch, d'Ophüls, Luc Bondy s'est essayé au septième art. Il y poursuit son exploration des textes européens, comme en témoignent *La Mortification* (1982), d'après le romancier autrichien Frantz Nabl, et son adaptation de *Terre étrangère* (1987). Dans un beau livre de Mémoires en forme de fables, *Mes Dibbouks* (2005), il sait, à travers l'évocation de faits intimes qui ont ponctué sa vie, entraîner son lecteur dans un monde lumineux et cristallin, où le souvenir se fait parfois énigme.

Encyclopédie Universalis, David Lescot, écrivain, metteur en scène, maître de conférences à l'université de Paris-X-Nanterre

NOTE D'INTENTION

En 1972, Luc Bondy présente une première mise en scène des Chaises à Nuremberg. Près de quarante ans plus tard, Luc Bondy revient donc sur les traces d'un auteur qu'il a très bien connu, adolescent dans les années 60.



Photo : David Baltzer/ Zenit

« Ionesco était très ami avec mon père. Il travaillait pour une revue que dirigeait ce dernier, qui s'appelait « Preuves ». A 17 ans, je savais déjà que je voulais faire du théâtre et de la mise en scène. Il s'avère que Ionesco mettait en scène pour la première fois une pièce intitulée Victime du devoir à Zürich. Il avait besoin d'un traducteur et c'est ainsi que j'ai pu l'accompagner dans son travail pendant plusieurs semaines. C'était je crois en 1968, car je me souviens qu'il était très « remonté » contre la révolte de 68... Je garde le souvenir d'un personnage très ludique, il était à la fois celui qui écrivait ses pièces mais était aussi en partie le personnage de ses pièces. C'était un homme qui avait un mélange d'intelligence, d'intuition et de grande naïveté, quelque chose de presque enfantin par moments, un grand créateur qui a inventé un monde, comme on peut le dire de Beckett... même si ces deux mondes n'étaient pas proches, du moins d'après la définition qu'en donne Essling dans « Le Théâtre de l'absurde » qui me semble aujourd'hui très approximatif. Ionesco affirmait d'ailleurs que « son théâtre est un théâtre de la dérision. Ce n'est pas une certaine société qui me paraît dérisoire. C'est l'homme. »

J'avais 17 ans mais je savais que je passais mes journées et mes nuits avec une personnalité hors du commun. On côtoie très rarement dans la vie quelqu'un avec une telle liberté de parole, sans aucun à priori. Il était narquois, se fichait des gens qui avaient des idées préconçues. La tradition dit que la plupart des auteurs comiques ont une vision du monde pessimiste. Le comique et l'optimisme ne se marient guère, ils donnent du bonheur sans en avoir forcément.

L'humour inclut souvent un don d'observation, d'invention et le « savoir » des systèmes qui se reproduisent, comme l'explique Henri Bergson dans *Le Rire...* Quand j'ai connu Ionesco, j'avais l'impression d'être comme avec un copain d'internat. Il aimait bien faire des blagues qu'il inventait avec génie, et en même temps sa vision eschatologique du monde le rendait triste et dépressif. Il était très pessimiste, se sentait en permanence menacé par le totalitarisme. A l'époque le totalitarisme c'étaient les pays communistes. Donc il a été..., mal perçu en France, parce qu'il était un anti communiste effréné. Cela a irrité beaucoup de gens, en particulier certains intellectuels et artistes français de l'époque. On ne disait rien de désagréable sur le communisme, comme Ionesco pouvait le faire ouvertement à cette époque là, avec une liberté absolue. Il était un artiste et il n'aimait pas les communistes. Voilà. Aujourd'hui c'est tout à fait courant de le dire.

J'ai toujours aimé la pièce *Les Chaises*. A l'époque, elle s'inscrivait dans une forme de théâtre assez novatrice, même si elle a été écrite bien avant les années soixante-dix. Il s'agissait de s'interroger sur comment jouer et jusqu'où aller avec ce qu'on appelle l'imaginaire. Aujourd'hui c'est la solitude de ce vieux couple qui m'intéresse (vu mon âge naturellement !). La dérision de l'écriture me paraît soudainement « réaliste » : quoi de plus normal que d'imaginer une fête ? La dernière fête avant de se suicider ? Il est peut être bien difficile d'exprimer *l'Orateur* aujourd'hui, car d'une certaine manière, nous avons surmonté (ou peut-être pas) l'idée didactique du message final. C'est bien sûr l'anti-brechtien Ionesco qui parle à ce moment-là. Il faut donc réfléchir à rendre « l'anti » de cette époque pas trop vieillot et satisfaisant.

C'est mon désir de distribuer deux acteurs en France que j'aime beaucoup - Micha Lescot et Dominique Reymond - qui m'a poussé à mettre à nouveau en scène cette pièce. D'abord parce qu'ils correspondent à la didascalie de Ionesco, c'est-à-dire de choisir des acteurs jeunes pour jouer des vieux. Enfin, ce sont deux acteurs avec un humour incontestable et une intelligence de jeu nécessaires à faire vivre sur le plateau ceux qui n'existent pas. La proposition de Ionesco doit être complètement crédible dans sa folie : on devrait pouvoir deviner aussi tous les acteurs que j'aimerais distribuer mais qui ne sont ici que les invités imaginaires de la pièce. Ils doivent savoir jouer physiquement ces « autres » qui ne sont pas là ».

Luc Bondy, mai 2010

LES ECHOS DE LA PRESSE

Télérama

La farce et le néant

Peu nombreux les dramaturges qui, tel Ionesco dans *Les Chaises* (1952), se seront affrontés - toute une pièce durant - aux abîmes de la vieillesse. Avant lui, August Strindberg avec *La Danse de mort* (1900) ; après lui, Samuel Beckett et *Fin de partie* (1957). Et juste quelques personnages, quelques scènes encore (mais toujours disséminées) qui auront pu témoigner chez Shakespeare, Tchekhov ou Claudel de l'anéantissement par le temps.



Photo : David Baltzer/ Zenit

A croire que le sujet effraie ceux qui s'y collent : qu'ils redoutent de s'y voir en miroir ou craignent de démoraliser un public à qui nos sociétés jeunistes et marchandes interdisent de vieillir. Luc Bondy n'a pas eu peur, lui, de mettre en scène ce ravage des ans que redoutait tant un Ionesco obsédé par la mort, hanté par la mort. Dès la première scène du spectacle, alors qu'avancent clopin-clopot du fond du plateau le « vieux », 95 ans, et sa « vieille », 94 ans, c'est sa propre silhouette qu'on croit bizarrement retrouver à travers celle de l'acteur ? Micha Lescot. Comme si le metteur en scène, d'emblée, s'offrait pour conjurer le sort, en une espèce d'exorcisme.

Ces *Chaises*-là sont terribles en effet, qui traquent la sénilité jusqu'au burlesque, qui exhibent la lente dégénérescence d'un couple que rien, plus jamais, ne viendra ralentir. Ni sublimer. Ni sauver.

Depuis des lustres, le vieux et la vieille se racontent les mêmes souvenirs, égrènent les mêmes regrets, étalent les mêmes remords. Tout est nostalgie dans leur existence finissante ; et leurs mélancoliques ratiocinations, leur érotisme infantile et dérisoire parviennent à peine à cacher le néant grandissant tout autour. Car ils peuvent bien

s'inventer rituellement une fête, y convier foule, on ne verra jamais leurs invités mystères ; on observera juste la multiplication délirante de leurs chaises en scène. Jusqu'à une invasion d'autant plus absurde que personne, jamais, ne s'assiéra ; que ne régneront définitivement chez le vieux et sa vieille que solitude, absence et, bientôt, anéantissement. Cette multiplication - sous l'oeil irréal d'un empereur fantomatique et la parole, impossible, d'un orateur muet - est-elle la reprise, désormais stérile et vaine, de la multiplication des pains de l'Evangile ?

L'incarnation scénique, désespérante et spectaculaire, de cet *Etre et le Néant* que Sartre avait écrit en 1943 ? Des désastres de la vieillesse, Ionesco, en quelques répliques drolatiques, en quelques situations grotesques, passe aux désastres métaphysiques d'un monde privé de toute transcendance, de toute espérance. Il donne simplement à voir le rien. Nous y plonge d'un tour de passe-passe, d'une pitrerie de clown tragique. C'est magnifique.

D'autant que les longueurs, parfois, du texte participent justement de la lente initiation du spectateur, de son immersion dans l'univers oppressant et fascinant d'une quasi-antichambre de l'au-delà...

Luc Bondy a choisi des acteurs jeunes pour jouer ces vieux-là, comme y incitait d'ailleurs Ionesco. Dans une scénographie dépouillée et gigantesque à la fois où domine le noir, où de longues flaques d'eau recouvrent un sol improbable, Dominique Reymond et Micha Lescot composent à l'excès ces bouts d'homme et de femme essorés par le temps. Les dentiers s'affolent, les mimiques s'exaspèrent, les corps se traînent ou sursautent avec frénésie. Leur chorégraphie-farce échappe à tout réalisme. Et n'en est que plus hurlante de vérité. Les deux comédiens traduisent et transmettent magiquement ce qui peut tant angoisser dans l'âge, le temps, la mort prête à surgir. On se souviendra longtemps de Micha Lescot, vieillard réinventé, pleurant sa mère sur les genoux de sa femme. Drôle ou bouleversant, on ne sait plus bien : on riait les larmes aux yeux.

Fabienne Pascaud, 16 octobre 2010

...A nos amours

En faisant des Chaises une ode au désir de vivre, Luc Bondy transcende avec brio la farce ironique d'Eugène Ionesco.

No man's land désert enchâssé dans un immense cube de voiles funéraires, le plateau du théâtre, parsemé de quelques flaques d'eau, est un noir champ de lave aux allures de rivage désolé, d'où la mer pour toujours se serait retirée. Comme des crabes, deux petits vieux y trottent l'un derrière l'autre en suivant un invisible chemin délimitant les pourtours de la scène. Franchouillarde baguette de pain sous le bras pour lui, clope fumante au bec pour elle, leurs deux corps ne font plus qu'un. Tressautant de concert, ils semblent former l'ébauche d'une de ces improbables chenilles que les fêtards improvisent comme un dernier baroud d'honneur capable à lui seul de relancer l'ambiance en fin de soirée. Inscrivant sa mise en scène des Chaises sur le territoire métaphorique d'une mort omniprésente, Luc Bondy s'amuse de l'écriture d'Eugène Ionesco pour défier la faucheuse sur le terrain de l'humour noir.

Avec lui, la plaisanterie est sans limites et, puisqu'il s'agit d'une "farce tragique", pourquoi ne pas oser deux cordes tombant des cintres en forme d'invite faite à nos petits vieux de venir s'y pendre tout de suite? C'est en affrontant l'ironie roublarde du prétendu "théâtre de l'absurde" que Luc Bondy triomphe avec élégance et par le rire de l'impossible équation posée sur le papier par Ionesco en 1952...[...]

A travers le choix de deux jeunes acteurs pour jouer les vieux, Luc Bondy prend le parti d'enfermer l'énergie intacte de la vie au cœur même de la boîte de Pandore conçue par Ionesco. Là réside son trait de génie... Celui d'affirmer l'éternité de la jeunesse des humains derrière l'enveloppe des peaux ridées des visages, des coiffures de cheveux blancs et des corps déformés par l'âge. Un pied de nez aux idées reçues qui lui permet, en toute liberté, de transformer le cérémonial cynique en une ultime parade de désir entre deux amants qui n'ont jamais ni baissé les bras, ni renoncé au plaisir.

A ce jeu, Dominique Reymond et Micha Lescot sont formidables, et le spectacle qu'ils nous offrent est extraordinaire de sincérité et d'émotion. L'apparition magique d'un vrai théâtre et celle d'un jeune rockeur aphone (Roch Leibovici) n'y feront rien, ce sont eux les seules vraies stars, tour à tour clowns d'un cirque dont les agrès sont les cordes des pendus, amants furtifs excités par le fantasme de se lutiner devant des invités invisibles, ou artistes de music-hall s'enivrant d'un dernier tango. Hymne à une jeunesse des âmes pour laquelle il n'est pas de retraite, la vision qu'a Luc Bondy des Chaises est d'abord une dédicace à cette vie terrestre dont la saveur jusqu'au bout se révèle sans prix.

Patrick Sourd, 20 octobre 2010

CALENDRIER DES REPRESENTATIONS

LYON

Théâtre des Célestins

Grande Salle

7 REPRESENTATIONS

Samedi 19 février – 20h

Dimanche 20 février – 16h

Mardi 22 février – 20h

Mercredi 23 février – 20h

Jeudi 24 février – 20h

Vendredi 25 février – 20h

Samedi 26 février – 20h