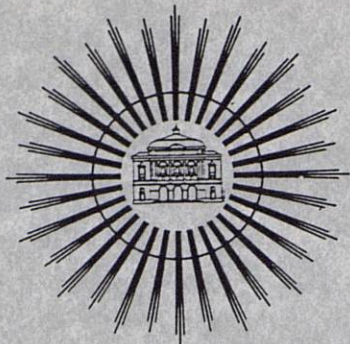




THEATRE DES CÉLESTINS DE LYON
JEAN-PAUL LUCET

DU 22 JANVIER AU 08 FEVRIER 1993

DOSSIER PEDAGOGIQUE

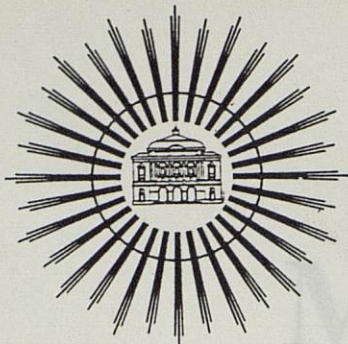
MACBETT

de

Eugène IONESCO

Mise en scène de Jorge LAVELLI





THEATRE DES CÉLESTINS DE LYON
JEAN-PAUL LUCET

DU 22 JANVIER AU 08 FEVRIER 1993

DOSSIER PEDAGOGIQUE

Mise en scène

Collaboration à la mise en scène

Décor et Costumes

Musique

Son

Lumières

Jorge LAVELLI

Dominique POULANGE

Max BIGNENS

Zygmunt KRATZ

Jean-Marie BOURDAT

MACBETT

avec

de

Claude AUPAURE, Michel AUMONT, Christian BOUILLETTE,
Gilles GASTON-BREFFUS, Jean-Claude JAY, Isabel KARAJAN,
Gérard LARTICAU, Jean-Claude MARIOLLE, Maria VERDI

Eugène IONESCO

Création du CADO - Centre National Orléans - Loiret - Région Centre
Coproducteur Théâtre National de la Colline

Mise en scène de Jorge LAVELLI



MACBETT

Eugène IONESCO

Mise en scène	:	Jorge LAVELLI
Collaboration à la mise en scène	:	Dominique POULANGE
Décor et Costumes	:	Max BIGNENS
Musique originale	:	Zygmunt KRAUZE
Sons	:	Jean-Marie BOURDAT
Lumières	:	Daniel TOULOMET

avec,

Claude AUFAURE, Michel AUMONT, Christian BOUILLETTE,
Gilles GASTON-DREYFUS, Jean-Claude JAY, Isabel KARAJAN,
Gérard LARTIGAU, Xavier PERCY, Sylvain THIROLLE, Maria VERDI

Création du CADO – Centre National Orléans – Loiret – Région Centre
Coproduction Théâtre National de la Colline

MACBETT

Eugène Ionesco

Claude AUFAURE :
Glamiss
Un Soldat
Le Chiffonnier
Le Premier Malade
La deuxième Servante
Le Premier Convive

Michel AUMONT : Macbett

Christian BOUILLETTE :
Un Soldat
Officier de Duncan
Le Troisième convive

Gilles GASTON DREYFUS :
Candor
Le Chasseur de papillons
Un Malade
La Servante

Jean-Claude JAY : Duncan

Isabel KARAJAN :
Lady Duncan
La Première Sorcière
Une Femme du peuple

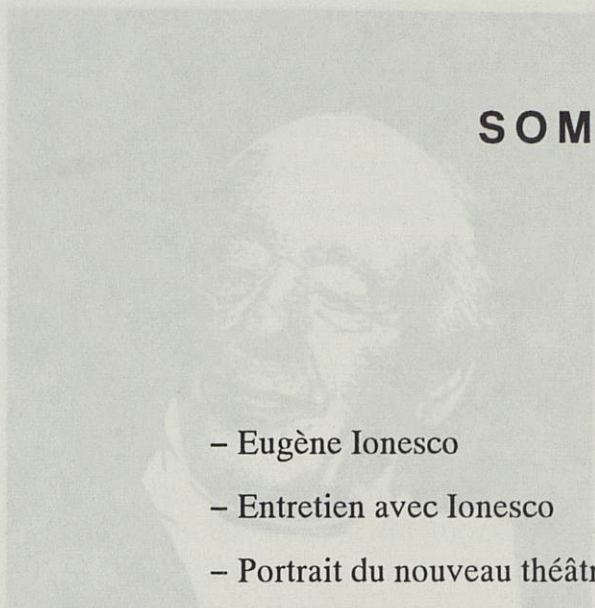
Gérard LARTIGAU :
Banco
L'Evêque

Xavier PERCY :
Le Limonadier
Un Soldat
Officier de Banco
Un Malade
Macol

Sylvain THIROLLE :
Un Soldat
L'ordonnance
Un Petit Moine
Le Deuxième malade
Le Deuxième convive

Maria VERDI :
Femme Echevelée
Femme au panier
La Deuxième sorcière
La Suivante
Une Malade
La Quatrième convive

EUGENE IONESCO



SOMMAIRE

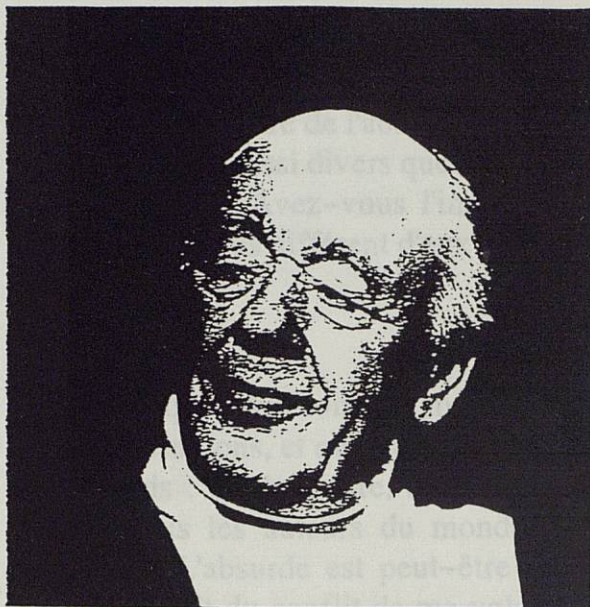
- Eugène Ionesco P. 1
- Entretien avec Ionesco P. 2 à 6
- Portrait du nouveau théâtre P. 7
- Macbett - Alain Satge P. 8
- Macbett de Ionesco - Jorge Lavelli P. 9 à 10
- Macbett et l'histoire - Emmanuel Jacquart P. 11 à 14
- Entretien avec Jorge Lavelli P. 15 à 18
- Jorge Lavelli P. 19 à 20
- Michel Aumont P. 21
- Revue de Presse P. 22 à 25

Maître de la logique grammaire et de la mécanique formelle du théâtre "de l'absurde", mais porteur d'obsessions tragiques et d'angoisses métaphysiques, victime de la critique conservatrice et de la critique brechtienne (dont il met en scène les protagonistes dans *L'imromptu de l'Alma*, 1956) joué en même temps au Théâtre de la Huchette et à la Comédie Française, Ionesco clown et académicien, semble n'avoir

Ce dossier a été réalisé par Anne DERIOZ, documentaliste et Marie-Françoise PALLUY, Responsable des Relations avec les Etablissements Scolaires et Universitaires.

En 1969, il est élu à l'Académie Française, on lui décerne le Molière d'Honneur au cours de la Troisième Nuit des Molière.

EUGENE IONESCO



Eugène Ionesco est né en 1912 en Roumanie d'un père roumain et d'une mère française. Il passe son enfance en France avec sa mère jusqu'à l'âge de 13 ans puis il s'installe à Bucarest chez son père et devient professeur de français. En 1938, il revient en France pour s'y fixer définitivement.

Il place d'emblée son œuvre théâtrale sous le signe de la dérision lorsqu'il prétend avoir tiré l'idée de *La Cantatrice chauve* (1950) de l'absurdité involontaire des dialogues d'un manuel de conversation anglaise ; ses premières pièces, très courtes, reposent toutes sur le même processus d'accumulation, d'accélération ou de désintégration du langage, qui s'accompagne d'une prolifération des signes

scéniques, corps ou objets (*Les Chaises* en 1952, *Amédée ou comment s'en débarrasser* en 1954, *L'Avenir est dans les oeufs*, 1957)

A partir du "cycle Béranger" (*Tueur sans gages*, 1959, *Rhinocéros*, 1960, *Le Piéton en l'air*, 1963) la critique burlesque de la communication tend à s'effacer devant le constat de l'inquiétude de l'individu face aux systèmes, à la solitude ou à la mort. Mais même dans les chefs-d'œuvre de la maturité, *Le Roi se meurt* (1962) ou *Jeux de massacre* (1970), *Macbett* (1972), où la psychologie, l'humanisme et la signification prennent une place de plus en plus importante, la poésie du "non-sens" ne cesse jamais d'animer la scène de ce "guignol tragique".

Maître de la logique gratuite et de la mécanique formelle du théâtre "de l'absurde", mais porteur d'obsessions tragiques et d'angoisses métaphysiques, victime de la critique conservatrice et de la critique brechtienne (dont il met en scène les protagonistes dans *L'Impromptu de l'Alma*, 1956) joué en même temps au Théâtre de la Huchette et à la Comédie Française, Ionesco clown et académicien, semble n'avoir cessé de tirer partie de cette ambiguïté.

En 1970, il est élu à l'Académie Française et en 1989, on lui décerne le Molière d'Honneur au cours de la Troisième Nuit des Molière.

« Vous pensez que le théâtre ne doit pas être idéologique, ou du moins pas directement ; ne pensez-vous pas qu'il doit être philosophique ? »

ENTRETIEN AVEC IONESCO

Claude Bonnefoy

– Il y a une dizaine d'années, pour désigner le nouveau théâtre, les critiques choisirent l'expression "théâtre de l'absurde". Sous ce titre, Martin Esslin a réuni une série d'essais sur des auteurs aussi divers que Beckett, Adamov, Tardieu, Genet, Albee, Günter Grass et vous-même. Avez-vous l'impression d'être apparenté à tous ces auteurs ou bien vous sentez-vous différent d'eux ?

Eugène Ionesco

– J'espère que nous sommes tous différents les uns des autres. Je crois aussi que nous nous ressemblons, et que parmi les auteurs dits de l'absurde on pourrait mettre aussi les très grands : Shakespeare, Sophocle et Eschyle, aussi Tchekhov, aussi Pirandello et O'Neil, tous les auteurs du monde, grands et petits. L'absurde est une notion très imprécise. L'absurde est peut-être l'incompréhension de quelque chose, des lois du monde, il naît du conflit de ma volonté avec une volonté universelle ; il naît aussi du conflit entre moi et moi-même, entre mes diverses volontés, impulsions contradictoires : à la fois je veux vivre et je veux mourir, ou plutôt, je porte en moi un *vers la mort, un vers la vie ; eros et thanatos ; amour et haine, amour et destruction*, c'est une opposition assez importante, n'est-ce pas, pour me donner l'impression d'absurde, comment bâtir une logique à partir de là, même "dialectique" ?(...)

Claude Bonnefoy

– Le caractère absurde de votre théâtre ne provient-il pas d'une part de l'étonnement devant le monde dont vous m'avez parlé au cours de nos premiers entretiens, d'autre part d'un souci de traduire la réalité brute, le comportement des hommes dans le quotidien sans chercher à expliquer ou à justifier cette réalité, ce comportement ?

Eugène Ionesco

– Je préfère à l'expression "absurde" celle d'insolite ou de sentiment de l'insolite. Il arrive que le monde semble être vidé de toute expression, de tout contenu. Il arrive qu'on le regarde tout comme si l'on naissait à ce moment là et alors il nous apparaît étonnant et inexplicable.

Claude Bonnefoy

– Vous pensez que le théâtre ne doit pas être idéologique, ou du moins pas directement ; ne pensez-vous pas qu'il doive être philosophique ?

Eugène Ionesco

– Le théâtre ne doit pas être philosophique, mais comme toute poésie est philosophique, il l'est certainement d'une manière indirecte. N'est-ce pas philosophique de prendre conscience d'être face au monde et de se poser la question "qu'est-ce que c'est que cela ?" Question jamais résolue ...! Tout est philosophie dans un certain sens, ou tout procède de la philosophie. Le théâtre procède aussi de cette interrogation. Il doit même en procéder sous peine d'être insuffisant, d'être insignifiant.

Seulement, encore une fois, disons philosophie et non doctrine philosophique, philosophie et non idéologie. L'art est philosophique en tant que la philosophie est exploration, problème, question, attitude. J'appelle idéologie, un système fermé donnant des explications "clichéisées".

Claude Bonnefoy

– Votre théâtre exprime-t-il votre attitude devant le monde ?

Eugène Ionesco

– Je crois que dans ce que j'ai écrit, il est des oeuvres qui veulent dire cette attitude fondamentale qui est à la source de tout, l'interrogation première devant le monde. Il y en a d'autres qui traduisent des préoccupations moins importantes, politiques ou sociales, qui concernent le comportement, la psychologie, l'amour. Dans d'autres pièces, je joue sans arrière pensée. Je pense que les pièces qui expriment davantage l'étonnement fondamental et primordial, ce sont mes pièces comiques. (...)

Je me rends compte que j'emploie le mot absurde pour exprimer des notions souvent très différentes. Il y a plusieurs sortes de choses ou de faits "absurdes". Parfois, j'appelle absurde ce que je ne comprends pas, parce que c'est moi qui ne peux comprendre ou parce que c'est la chose qui est essentiellement incompréhensible, impénétrable, fermée. J'appelle aussi absurde l'homme qui erre sans but, l'oubli du but, l'homme coupé de ses racines essentielles, transcendantales (l'errance sans but c'est l'absurde de Kafka).

Tout cela, c'est l'expérience de l'absurde métaphysique, de l'énigme absolue ; puis il y a l'absurde qui est la déraison, la contradiction, l'expression de mon désaccord avec le monde, de mon profond désaccord avec moi-même, du désaccord entre le monde et lui-même ; l'absurde, c'est encore simplement l'illogique, la déraison ; ainsi, l'histoire n'est pas, à proprement parler, absurde, dans le sens que nous venons d'indiquer, elle est déraisonnable.

Claude Bonnefoy

– Dans ces conditions l'histoire qui est au centre des préoccupations de beaucoup de nos contemporains, y compris de dramaturges, n'est-elle pas, elle aussi absurde ?

Je dis que l'histoire déraisonne ou que les explications qu'on en donne sont déraisonnables alors qu'une explication devrait être idéalement possible. Ce qui m'apparaît absurde, insolite au premier degré, c'est donc l'existence en soi ! C'est une insuffisance essentielle, une limite de notre entendement : je dirais plus exactement que je ne la comprends pas.

Quant à l'histoire, qu'est-ce-que c'est ? Ce sont des hommes qui agissent, qui agissent bien, qui agissent surtout mal, qui s'inventent un monde absurde parce qu'ils se mettent en contradiction avec eux-mêmes. Dès qu'il y a décalage entre l'idéologie et la réalité, il y a absurde. Ce n'est pas le même absurde, c'est un sentiment de l'absurde pratique, moral, non pas de l'absurde métaphysique. Mais cet absurde semble voulu par l'homme. C'est peut-être l'homme qui crée l'absurdité de l'histoire parce qu'on ne sait plus à quelles lois l'histoire répond.



Illustration de la dernière scène de *La Cantatrice Chauve* (Gallimard 1964)

Claude Bonnefoy

– J'aimerais maintenant que nous abordions le problème du comique dans votre oeuvre. Le comique chez vous se manifeste à plusieurs niveaux. Comique de situation, comique mécanique, jeux de mots ou plutôt jeux sur les mots alternent ou se mêlent au gré des scènes. Surtout ce qui est remarquable, ce qui contribue à mettre en évidence l'absurdité ou l'insolite du monde, c'est l'humour noir. Que représente l'humour pour vous ?

Eugène Ionesco

– On a dit que je faisais un théâtre humoristique, que j'avais de l'humour. Qu'est-ce que l'humour ? Rire du malheur et de son propre malheur, peut-être.

Claude Bonnefoy

– L'humour n'est-il pas très différent du comique tel qu'on peut le trouver dans le théâtre de boulevard ?

Eugène Ionesco

– Il y a comique lorsque des personnages se trouvent dans des situations embarrassantes ou incongrues. On sent bien que toutes les situations ne sont pas comiques. L'humour, lui, traduit l'impression qu'a l'humoriste que tout est déraisonnable, dérisoire, que nous sommes tous depuis notre naissance dans une situation inexplicée et inexplicable.

Claude Bonnefoy

– N'est-ce pas aussi un moyen de n'être pas dupe, de prendre ses distances à l'égard de l'absurde ou du tragique ?

Eugène Ionesco

– Exactement. C'est aussi une dénonciation de l'absurdité, un dépassement du drame. L'humour suppose une conscience lucide. Il suppose un dédoublement, une conscience lucide de la vanité de ses propres passions. Bref, l'humour, c'est prendre conscience de l'absurdité tout en continuant à vivre dans l'absurdité.

Toutes les situations sont humoristiques et toutes les situations sont tragiques... Par exemple, c'est ridicule d'être amoureux parce que personne n'est adorable, et en même on continue d'être amoureux tout en se rendant compte que c'est ridicule. L'humour permet d'éprouver des passions de toutes sortes tout en sachant qu'elles n'ont aucun sens.

Claude Bonnefoy

– Etes-vous certain qu'être amoureux n'a aucun sens ?

Eugène Ionesco

– C'est être pris dans un piège, un piège psychologique ou biologique ou physiologique ou les trois à la fois. C'est être dupe (je parle du point de vue de l'humoriste !). Éprouver quoi que ce soit, souffrir de quoi que ce soit, c'est être dupe. L'humour consiste à en prendre conscience tout en continuant à éprouver l'amour ou la souffrance. En effet, la démystification totale serait la mort. Mais par l'humour, il y a une distanciation constante.

Claude Bonnefoy

– On est à la fois acteur et spectateur. D'une certaine manière, n'est-ce pas la situation théâtrale idéale ?

Eugène Ionesco

– Le théâtre ne devrait être que cela. Le théâtre c'est l'homme qui se donne en spectacle à lui-même.

Claude Bonnefoy

– Cela implique que le spectateur se reconnaisse dans l'auteur.

Eugène Ionesco

– S'il ne se reconnaît pas c'est que l'un d'entre eux, l'auteur ou le spectateur, est pauvre d'esprit.

Claude Bonnefoy

– Très souvent l'humour se manifeste chez vous dans le langage. Cela commence avec des jeux de mots ou avec une utilisation insolite des enchaînements verbaux. Quelle importance accordez-vous à ces jeux ?

Eugène Ionesco

– Aucune. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle j'en fais. S'ils avaient de l'importance, je ne les ferais pas. Si j'aime ces jeux ? Bien sûr. Jouer avec les mots, faire n'importe quoi avec les mots, c'est une délivrance. Donnez aux mots une liberté entière, faites leur dire n'importe quoi, sans intention, il en sortira toujours quelque chose...

In Entretiens avec Eugène IONESCO

Claude BONNEFOY – Belfond

Portrait-robot du nouveau théâtre

A partir des années 50, la jeunesse qui vibrait en écoutant *Antigone* bifurque dans deux directions, celle d'un théâtre dit "nouveau" ou d'"avant-garde" et celle d'un théâtre politique, l'un et l'autre délibérément fermés à tout héritage de dramaturgie classique. Plus de trente-cinq ans après, on peut tracer de cette dramaturgie nouvelle une sorte de portrait-robot dont les traits, nécessairement simplifiés et grossis, constituent autant de signes de reconnaissance d'une tendance et d'une époque.

Le théâtre dont les coups d'envoi ont été donnés par *La Cantatrice chauve*, *L'Invasion*, *En attendant Godot* et déjà, antérieurement, par *Les Bonnes* et *Akara* de Weingarten, s'est d'abord joué confidentiellement dans de petits théâtres privés de la rive gauche presque tous disparus aujourd'hui (la Huchette, le Quartier Latin, les Noctambules, Babylone). Après avoir attendu quatre ans que R. Blin trouve une salle pour son *Godot*, Beckett a commencé à faire sa percée avec *Fin de partie* au Studio des Champs-Élysées, en 1957. Il faut joindre à l'éloge les Bataille, Serreau, Mauclair, Planchon... à qui Ionesco, Adamov et d'autres doivent d'être sortis peu à peu de l'ombre. Dans les années 60, en grande partie grâce à l'accueil de J.-L. Barrault au Théâtre de France, Ionesco avec son *Rhinocéros* puis son *Piéton de l'air* est consacré comme un maître. Rapidement, grâce à Barrault encore, Genet et Beckett s'imposeront définitivement (*Oh ! les beaux jours* en 1963 et *Les Paravents* en 1966).

L'ère du classicisme commence pour ces dramaturges qu'on a artificiellement groupés en école et abusivement placés sous le vocable impropre de "théâtre de l'absurde". Ce n'est pas parce qu'Ionesco a dit : "*J'en veux à Sartre mais je ne peux nier que j'ai été nourri par lui*" qu'il faudrait établir une filiation entre des écrivains qui, pour l'essentiel, procèdent par des voies divergentes. En philosophie la notion d'absurde est un concept exploitable mais, s'agissant de théâtre, elle est diluée, édulcorée, finalement inutile. Mais si absurde signifie simplement incompréhensible, alors ce théâtre l'a été puisqu'il sape les bases de la communication, théâtre ou non, refuse de transmettre un message intelligible, sinon celui d'un pessimisme généralisé qui emprunte le masque simiesque de la dérision. On n'y reconnaît plus ni le langage du théâtre, ni ses personnages, ni son action, ni les catégories dramaturgiques et les procédés rhétoriques que des siècles de pratique avaient portés à une sorte de perfection. On est désarçonné en face d'un théâtre inclassable, ni comique ni tragique, qu'il est plus facile de qualifier, comme le fit J.-J. Gautier, de "pas sérieux".

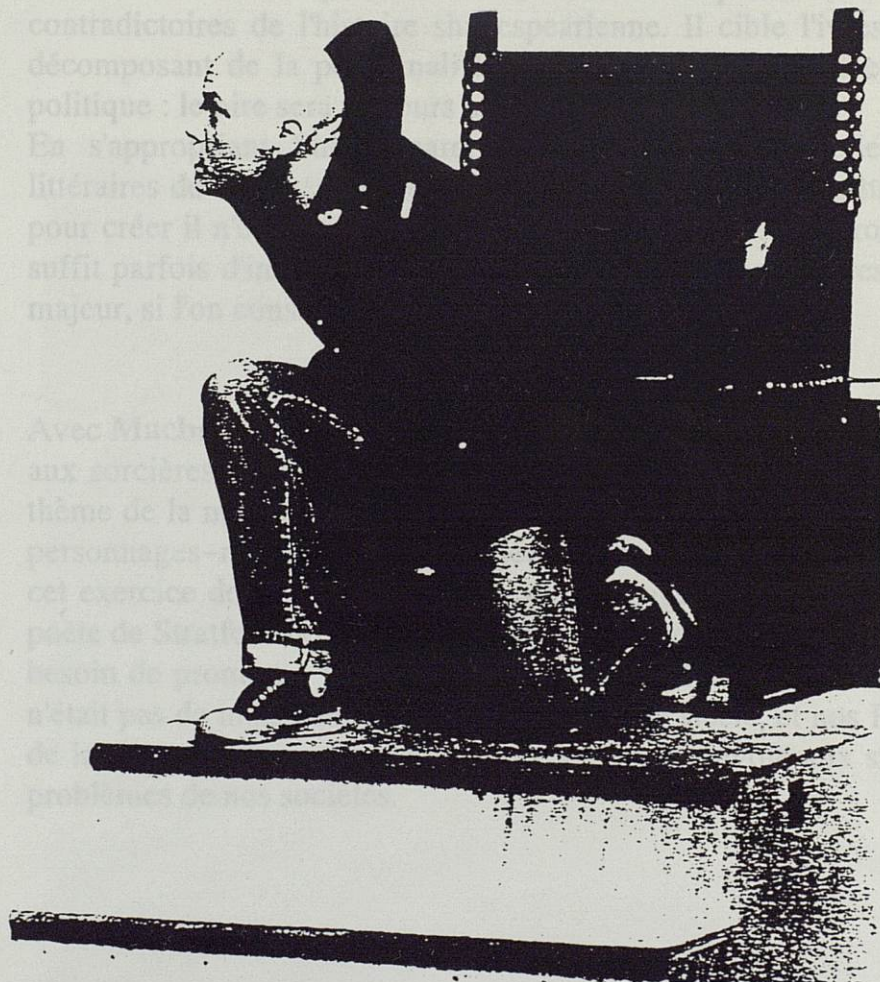
in Le Théâtre en France
Armand COLIN

MACBETH

Dans un champ. Glamiss et Candor complotent contre l'archiduc Duncan ; ils sont vaincus par Macbett et Banco, restés fidèles au souverain. On croit d'abord reconnaître les personnages et la trame de la pièce de Shakespeare ; mais les pistes se brouillent : c'est Lady Duncan qui pousse Macbett à tuer son mari, puis devient Lady Macbett ; mais s'agissait-il de la vraie Lady Duncan ? Et qui se cache sous les déguisements des sorcières ? Pour la première fois, Ionesco joue ici avec un thème imposé : il relit Shakespeare à la lumière de Jarry, et de Ian Kott, mais surtout de ses propres obsessions, pour le détourner et le pousser au noir. En montrant comment la soif du pouvoir dérègle ou corrompt le fonctionnement même du langage, il met son génie de l'absurde au service d'un profond pessimisme politique. A travers la satire délirante, et d'une étonnante actualité, de toutes les "langues de bois", Ionesco instruit ici le procès de l'Histoire.

MACOL : *"Oui, maintenant que j'ai le pouvoir, je vais verser dans l'enfer le doux lait de la concorde. Je vais bouleverser la paix universelle, je détruirai toute unité sur la terre. De cet archiduché, commençons d'abord par faire un royaume – et je suis roi. Un empire, je suis empereur. Supra-altesse, supra-sire, supra-majesté, empereur de tous les empereurs".*

Alain SATGE



MACBETH de IONESCO : Un corps à corps avec Shakespeare

Eugène Ionesco fait partie des auteurs de l'immédiate après-guerre qui ont conçu une dramaturgie de l'inaction, novatrice et contestataire. Ainsi, au même titre que Beckett, mais avec d'autres moyens, il a dynamité le théâtre anecdotique et psychologique qui régnait en maître sur les scènes européennes.

Pour Ionesco, ce refus de l'action psychologique passe par un éclatement du langage et par l'introduction du surréel dans le quotidien : on y est sensoriellement confronté aux événements ; la psychologie des profondeurs y fait brutalement irruption, et la dramaturgie prend des virages inattendus. Un humour sarcastique, décapant et impitoyable secoue le théâtre bourgeois, les limites du rationalisme sont franchies allègrement et un regard sceptique et pessimiste est jeté sur une société trop ancrée dans des valeurs conventionnellement considérées comme sûres. Dorénavant on peut parler d'un avant et d'un après Ionesco, tant au niveau de l'écriture, de la langue et de la démarche dramaturgique, qu'à celui de l'interprétation scénique. "L'effet Ionesco" a su créer ainsi une nouvelle sensibilité, une nouvelle perception du réel, une singularité si personnelle dans la vision du monde et des choses qu'il finit à lui seul par s'ériger en référence.

En abordant *Macbeth* de Shakespeare (devenu chez lui *Macbett*, avec deux t), notre auteur démultiplie la terreur, dédouble le pessimisme primitif, grossit les traits contradictoires de l'histoire shakespearienne. Il cible l'ivresse du pouvoir, ce facteur décomposant de la personnalité et de l'éthique, et réduit en miettes toute espérance politique : le pire sera toujours pour demain.

En s'appropriant Shakespeare, Ionesco rejoint spirituellement les comportements littéraires de la génération élisabéthaine : le patrimoine culturel est un bien commun – pour créer il n'est pas forcément utile de puiser dans la chronique ou dans l'histoire, il suffit parfois d'inscrire ses propres pensées dans les pensées de quelqu'un d'autre. Art majeur, si l'on considère le résultat.

Avec *Macbett*, Ionesco introduit donc dans Shakespeare son propre discours. Il donne aux sorcières "soeurs fatales" une place nouvelle et surprenante, introduisant ainsi le thème de la métamorphose cher à sa dramaturgie, et il peuple l'ouvrage d'une foule de personnages-miroirs qui, par un jeu de décalage, tissent le lien avec le présent. Dans cet exercice de haute voltige, Ionesco "corrige" Shakespeare et lui fait dire ce que le poète de Stratford ne pouvait pas dire : le monde court à sa perte ! Notre auteur n'a plus besoin de promettre l'Ordre pour rassurer la Monarchie – le pessimisme "ionesquien" n'était pas de mise dans le monde du XVI^{ème} siècle, et nos Républiques se nourrissent de la contradiction : l'anachronisme, ici, nous renvoie aux signes de notre temps, aux problèmes de nos sociétés.

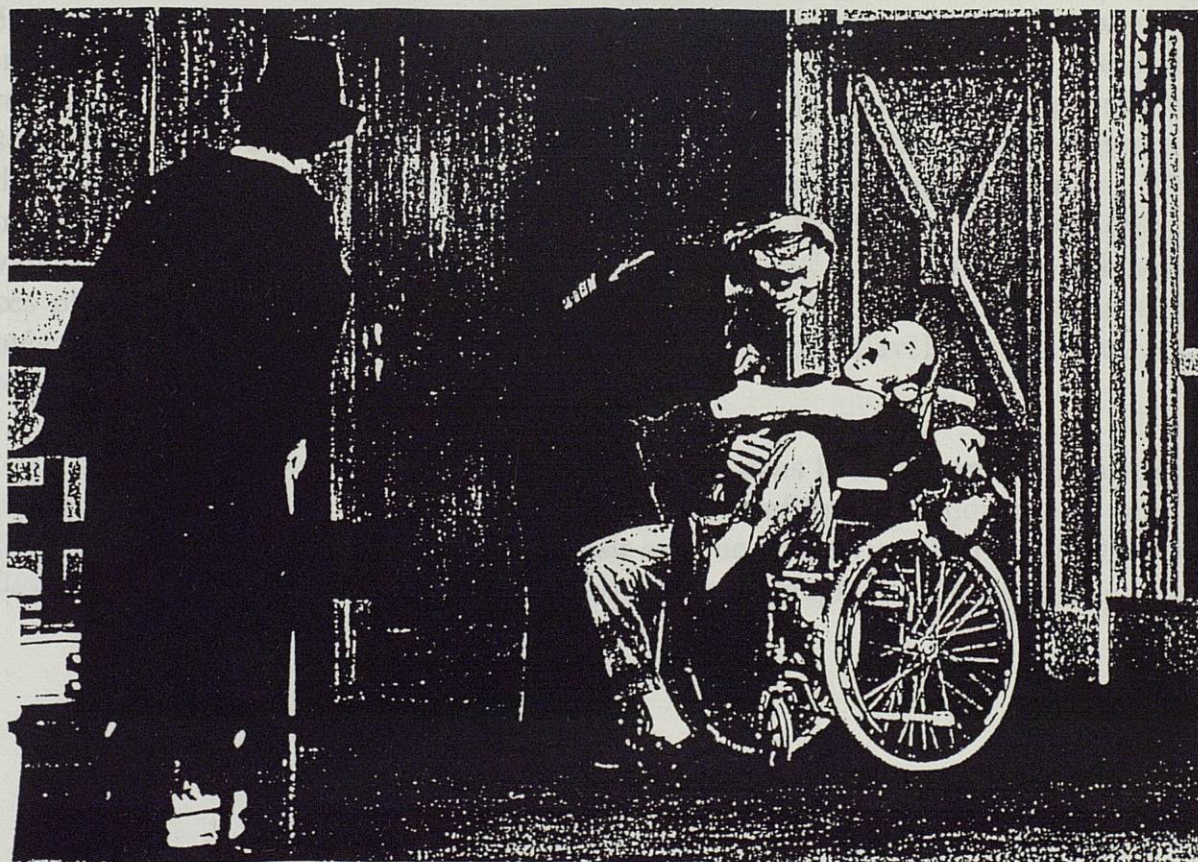
Toute l'imagination, la fantaisie et l'humour du poète se mobilisent dans ce corps à corps avec Shakespeare : Ionesco nous surprend dans sa démarche diabolique, abattant au passage les mythes et actualisant les prédictions. Si le *destin* guide le héros vers le mal et le chaos, le *réel* prend toute sa place dans cette bouleversante Odyssée onirique où l'aventure humaine est captée à travers ses failles congénitales et piégée dans son cynisme si vite acquis.

Pour une fois donc, avec cette oeuvre, Ionesco suit la trame d'une histoire, et cela la distingue de toute sa production. Mais, si l'obsession de la mort nourrit tout son théâtre, avec *Macbett* il touche les limites de cette angoisse. L'Histoire entière bascule dans le vide, prise dans un engrenage totalement nihiliste : l'humour noir tourne au vertige.

C'est en 1972 que cet ouvrage voit le jour, dans le déferlement d'optimisme révolutionnaire qui faisait rage alors dans le théâtre. La vision ionesquienne s'inscrit donc dans un contre-courant absolu, qui dépasse le simple goût de la provocation : nous sommes entre la prophétie pessimiste et la malice intuitive...

Sans faire le procès d'aucun Etat et avec la grâce du poète, il injecte à l'optimisme béat un antidote d'amertume viscérale qui renvoie au néant ce XXème siècle construit sur tant de malheurs successifs. Mais Ionesco est aussi ce chasseur d'illusions, le *Chasseur de papillons* qui traverse toute la pièce. Après l'hécatombe, il survit ; une lueur d'espérance subsiste : le poète n'est pas mort.

Jorge LAVELLI



MACBETH ET L'HISTOIRE : RIRE JAUNE ET HUMOUR NOIR

DE MACBETH A MACBETH

Avec "Macbeth" Ionesco reprend la trame et les principaux motifs de la pièce de Shakespeare : assassinats de Duncan et de Banquo, apparition du spectre, meurtre de Macbeth. Toutefois, il les modifie considérablement, les éclaire sous un jour nouveau et les expose au souffle de la dérision.

Parmi les nombreux épisodes supprimés figurent la scène d'ouverture consacrée aux sorcières, la missive que Macbeth adresse à son épouse, le festin donné en l'honneur de Duncan, le monologue du portier, la découverte de l'assassinat, la fuite des fils du roi. Sont également éliminés les commentaires sur les signes néfastes apparus la nuit du meurtre, le motif du sommeil "assassiné", la machination contre Banquo, la seconde visite de Macbeth aux sorcières (acte IV, scène I), l'horrible massacre de la famille de Macduff, les préparatifs de guerre des nobles écossais, le somnambulisme de Lady Macbeth et l'arrivée des troupes qui assaillent l'usurpateur. Ionesco écarte ainsi tout ce qui ne sert point son dessein, et notamment l'action, le côté "western" historique que Polanski sauvegarde dans son film. Indifférent à l'aspect épisodique de l'histoire d'Angleterre qui fascinait les élisabéthains, il prend l'Histoire à partie et en souligne la folie meurtrière.

Il élimine quelques personnages – Duncan, Donalbain, Macduff, Lenox, Rosse, etc... mais prête vie à d'autres : les barons Glamiss et Candor, Lady Duncan, un évêque, un moine, un limonadier, un chasseur de papillons, etc... Ces nouveaux-venus interviennent dans des scènes imaginées de toute pièce : le dialogue d'ouverture réunissant Candor et Glamiss, l'épisode consacré au limonadier, la métamorphose d'une sorcière en Lady Duncan, la scène de bénédiction et de guérison, etc... Il préserve le discours de Macol, le "libertador" qui en un tourne-main proclame la Terreur : "Oui, maintenant que j'ai le pouvoir, je vais verser dans l'enfer le doux lait de la concordé. Je vais bouleverser la paix universelle, je détruirai toute unité sur la terre". Pour Ionesco, ces phrases-clefs empruntées à Shakespeare font écho à toutes les tyrannies et les mégalomanies que la planète a connues, à tous les machiavélismes, à toutes les révolutions métamorphosées en Terreurs.

Cette vision pessimiste de l'Histoire se reflète dans le traitement volontairement caricatural et réducteur de certaines données : les conflits ont toujours pour origine l'appât du lucre, la libido dominandi, le plaisir sadique d'asservir, d'humilier et d'étriper. Les guerres rythment en effet le cours de l'Histoire et ensanglantent la planète.

Les Ubu, Hitler, Staline, Macbeth et autres exterminateurs pratiquent les purges et génocides qui les débarrassent des millions de "traîtres" et de "déchet(s) historique(s)", c'est à dire des vaincus. Candor l'affirme sans ambages : "la raison du vainqueur est toujours la meilleure". La force s'érige en droit, en loi cynique et inique. L'Archétype du tyran règne en maître sur l'Histoire. Pour Ionesco, "la volonté des Hitler et Staline était d'imposer un ordre parfait, de forger la nation la plus forte, donc de construire. Mais, inconsciemment, ils souhaitaient détruire. Secrètement, profondément, diaboliquement, le désir de tels hommes n'est-il pas de punir, faire souffrir, anéantir ? En fin de compte l'inconscient engendre une mentalité de vandales".

Chemin faisant, Ionesco ironise sur la conception marxiste de l'Histoire. Vaincu, Candor fait son autocritique comme s'il figurait au banc des accusés des procès de Moscou (à cela près que le dramaturge émaille son discours de phrases authentiquement candides qui prennent alors une dimension inattendue) :

"Si j'avais été plus fort, j'aurais été votre souverain sacré. Vaincu, je ne suis qu'un lâche et un traître. Que n'ai-je gagné cette bataille ! C'est que l'Histoire, dans sa marche, ne l'a pas voulu. C'est l'Histoire qui a raison objectivement. Je ne suis qu'un déchet historique. Au moins, que mon sort serve d'exemple à tous et à la postérité. Ne suivez jamais que les plus forts (...). La logique des événements est la seule valable. Il ne peut y avoir d'autre raison que la raison historique".

En fait, l'Histoire se répète inlassablement, semblable à elle-même dans son horreur et ses erreurs. Macbett et Banco réitéreront la révolte de Glamiss et de Candor, et Macol marche dans les pas de Macbett. L'humanité ne peut sortir de l'impasse. Les vainqueurs d'aujourd'hui seront les vaincus de demain, les hommes étant des pantins absurdes ubuesques, dans les mains du destin qui contrecarre leurs ambitions : "L'Histoire est rusée. Tout nous échappe. Nous ne sommes pas les maîtres de ce qu'on a déclenché. Les choses se retournent contre vous. Tout ce qui se passe est le contraire de ce que vous vouliez qu'il arrivât. Régner, régner, ce sont les événements qui règnent sur l'homme, non point l'homme sur les événements".

Cette citation contredit la précédente ; aussi la question se pose-t-elle de savoir si, en définitive, ce sont les hommes ou les événements qui décident de notre sort. Ionesco ne résout pas la contradiction. Peu soucieux de proposer un "système" – il les abhorre tous – il prend ses distances par la dérision, la fantaisie, le clin d'oeil complice. Ainsi, le dénouement comporte un passage "chanté ou parlé, wagnérien" dans lequel Macol déclare être l'enfant de Banco et d'une gazelle, avant que ne surgissent "les têtes des Pieds Nickelés", puis celle "de l'auteur (...), riant, la bouche grande ouverte." Cette bouffonnerie que renforcent l'amplification et la caricature souligne, par le contrepoint, l'absurdité de la vie, de la guerre, de la révolution. Un tyran en remplace un autre, plus exécrationnel que le précédent. Ionesco sonne donc le glas des idéologies, ces religions qui interposent une grille conceptuelle entre la réalité et la connaissance que nous en avons.

"UNE HISTOIRE ABSURDE ET SANGLANTE CONTEE PAR UN IDIOT..."

Cocassement, la pièce s'ouvre sur deux personnages pseudo-historiques qui ressemblent étrangement aux célèbres jumeaux de Lewis Carroll – Tweedledee et Tweedledum – et à ceux imaginés par Hergé – Les Dupont dans la série des Tintin. Incarnations du principe bergsonien selon lequel le mécanique plaqué sur du vivant fait jaillir le rire, les barons Candor et Glamiss tiennent le même genre de discours, discours fait de récriminations, truffé de clichés et d'absurdités, tendu par une colère qui s'accroît jusqu'au paroxysme. Ainsi d'entrée de jeu, Ionesco travestit la tragédie shakespearienne. Il étonne et il détonne. Ce besoin de déconcerter, devenu une seconde nature, sert au mieux l'art du spectacle et multiplie les surprises. Médusé et amusé, le public découvre des sorcières qui dansent gracieusement en musique, dévident leur écheveau de "formules magiques" en latin, arrachent leurs masques et leurs hardes, et soudain, apparaissent, ravissantes, en bikini.

A ce strip-tease original et humoristique succède la métamorphose inverse : Lady Macbeth, digne dame portant couronne et manteau de pourpre, ôte ses vêtements d'apparat et endosse une *"vieille robe pouilleuse"*, un *"tablier avec ses vomissures, des brodequins crottés"* et redevient sorcière.

Mais l'exclusivité de la métamorphose n'est point réservée aux sorcières. Dans une scène forte, dramatique, *"jouée avec gravité"*, un moine donne l'hostie au roi Duncan, bénit son sceptre, s'agenouille, reste aux côtés du souverain qui guérit un cortège de malades et soudain enlève son capuchon. Coup de théâtre : le moine, sorte de Raspoutine thaumaturge se révèle être Banco qui sort un long poignard et assassine Duncan.

A cette scène fait suite un épisode cocasse dans lequel deux sorcières empruntent, pour déguerpir, un moyen de locomotion peu banal :

"Toutes deux se mettent à califourchon sur la valise (...) la première sorcière, devant, a l'air de faire tourner un volant – le moteur est bruyant. La deuxième sorcière étend ses bras de chaque côté pour simuler les ailes.

Obscurité sur le plateau. On voit la valise éclairée en projection, volant au-dessus du plateau".

L'épisode de la valise volante – enfantillage ou représentation caricaturale du pouvoir magique reconnu à la sorcellerie – apporte une note d'humour qui permet à Ionesco de modeler l'intrigue selon les exigences d'une thématique et d'une esthétique qui privilégient l'extraordinaire.

On ne peut en conclure que l'auteur innove en tous points car il reprend certaines données shakespeariennes, à savoir : l'apparition du spectre de Banco (à laquelle il ajoute celle de Duncan), la création d'un climat dramatique par le jeu d'une musique et de bruitages appropriés (fanfares, galops de chevaux, bruits de mitraille, râles des mourants comme dans la version cinématographique réalisée par Polanski).

Ionesco accentue en outre les contrastes – ce en quoi il respecte la technique de Shakespeare – et grossit démesurément les effets dans la tradition inaugurée par *Ubu roi*. Ainsi, sans transition aucune, la scène du sacre se prolonge par l'ignoble discours du nouveau souverain, tyran caricatural qui, avec force détails, énumère les atrocités qu'il va infliger à son peuple, alors qu'à l'arrière-plan apparaissent de nombreuses guillotines. Le décor fait donc écho à la scène qui succède à la défaite de Candor. L'histoire se répète, une tyrannie se substitue à une autre, plus exécrationnelle que la précédente. Si Ionesco dénonce le mal, il s'en distancie par la dérision. Ce n'est pas l'effet du hasard si peu avant le dénouement la pièce bascule dans la farce et le tableau final se clôt sur l'image dérisoire d'un chasseur de papillons traversant le plateau. Ionesco emprunte nombre d'éléments à Jarry qui, lui-même empruntait à Shakespeare : Ubu, usurpateur comme *Macbeth* se hisse sur le trône avec la complicité de son épouse et élimine tous les gêneurs. Duncan, lui, fait décapiter un officier porteur de mauvaises nouvelles, tout comme Ubu envoyait un noble à la trappe. Macol, qui, au terme de la pièce, prend le pouvoir, s'exprime, dans la tirade reprise à Shakespeare, comme le fait Ubu.

Enfin, tel Jarry, Ionesco mécanise ses personnages, les rendant semblables à des marionnettes ; d'où la création d'un comique "ubuesque" et d'une dimension tragique puisque l'existence débouche sur la mort – ce que l'auteur soulignait déjà dans son *Journal en miettes* : "*Nous sommes dans la vie pour mourir. (...) On ne peut rien faire. On ne peut rien faire. On ne peut rien faire. Mais qu'est-ce que cette condition de marionnette tirée par des ficelles, de quel droit se moque-t-on de moi ?*"

Macbeth, c'est Shakespeare devenu notre contemporain, entraîné dans le carnaval de l'Histoire, celle de la Grande-Bretagne d'hier et celle du monde d'aujourd'hui. Insufflant la vie à ses souvenirs, représentant les ravages causés par l'ambition et les dictatures. Ionesco nous propose sa vision des choses. L'existence est certes "*une histoire absurde et sanglante contée par un idiot*", mais il la met en scène avec esprit en passant allègrement du rire jaune à l'humour noir.

Emmanuel JACQUART

"Théâtre complet de Ionesco"

Bibliothèque de la Pléiade, Ed. Gallimard

ENTRETIEN AVEC LAVELLI

G.C. : Jorge Lavelli, vous êtes à deux jours du début des répétitions. J'ai voulu vous interroger à un moment où, même si certains choix déterminants pour le spectacle ont déjà été faits, beaucoup de voies restent encore ouvertes.

Vous avez souvent dit que la conception de l'espace scénique est le point de départ de la mise en scène. A la lecture de *Macbett*, on remarque que Ionesco fixe avec une précision presque maniaque les déplacements des personnages. Il règle un véritable ballet d'entrées et de sorties. Cet aspect vous a-t-il paru contraignant ?

J.M. : On le comprend mieux si on se souvient que Ionesco a souvent été monté dans de petites salles. Il comptabilisait les acteurs (avec leurs entrées et leurs sorties) et les éléments scéniques par souci d'économie de moyens. C'est un auteur qui n'aspire pas, ou n'aspirait pas, à être cher ou encombrant par ses exigences. L'économie des moyens est ainsi volontairement inscrite dans sa dramaturgie.

G.C. : Cela dit, l'espace scénique que vous avez conçu avec Max Bignens est rempli de portes...

J.L. : Oui. Mon idée de départ était de cerner l'espace scénique par des portes très diverses. Ces portes peuvent s'ouvrir sur le théâtre ou s'ouvrir sur l'extérieur. Celles du fond, les plus importantes en volume, sont des portes de parking métalliques, donc modernes : elles découvrent tour à tour deux toiles peintes. L'une représente un champ de bataille tandis que l'autre reproduit, par un procédé de mise en abîme, le dispositif scénique (derrière le lieu clos, un autre lieu clos).

Mon dispositif est aussi un lieu de passage. Pour les déplacements des sorcières, j'ai imaginé deux sortes de vols. Un, dont les moyens techniques sont volontairement dévoilés au public (on utilise un matériel industriel de chantiers et usines que les comédiennes manipulent elles-mêmes), puis un vol classique qui joue sur l'illusion et la magie.

En définitive, l'espace scénique doit éveiller une multiplicité de sensations.

G.C. : C'est en tout cas un espace "actif" qui influencera le jeu des acteurs.

J.L. : Certainement. On ne peut pas jouer ici comme on le ferait dans un contexte réaliste. La réalité sera présente mais son point de départ est un lieu artificiel, purement fictif. C'est de cet artifice qu'on doit tirer le réalisme et non l'inverse. On essaiera d'être vrai à l'intérieur de quelque chose qui ne l'est pas. L'espace ainsi conçu est un lieu de synthèse, il représente un palais si l'on veut mais dont les portes, de différents types et époques, ainsi que le sol, seront en métal rouillé. Ce n'est donc pas un salon à proprement parler, ou alors un salon très décati, un lieu apte à devenir terrain de confrontation, de célébration ou de cérémonie... Ce dispositif scénique doit fonctionner comme une boîte à surprise. On ouvre une porte, on ne sait pas ce qu'il y a derrière. Des personnages apparaîtront, des objets – un trône, un cercueil – feront irruption.

G.C. : Il s'agit en somme d'un lieu clos/ouvert et d'un lieu ouvert/clos.

J.L. : Exactement. Et le spectateur doit entrer d'emblée dans cette convention. C'est l'utilisation partielle ou totale de cet espace qui aidera à situer chaque séquence.

G.C. : Votre dispositif scénique, par les matériaux utilisés et les éléments qui le composent, offre beaucoup de possibilités sonores. Utiliserez-vous également de la musique ?

J.L. : Oui. Les sons et la musique joueront un rôle primordial dans le spectacle. Les parties chantées proposées par Ionesco seront amplifiées, des bruitages (tonnerre, tempête) seront traités musicalement. On entendra également des voix venant des chœurs enregistrés. La musique originale de Zygmunt Krauze créera un climat global d'inquiétude contrastant avec la dérision grinçante des situations de la pièce.

G.C. : Dans les discours des personnages de *Macbett*, on trouve de nombreuses symétries : les propos énoncés par l'un sont même parfois littéralement repris par un autre. Cette indifférenciation a-t-elle influencé vos choix pour la distribution ?

J.L. : Deux femmes joueront toutes les femmes. Huit hommes interpréteront tous les rôles masculins. Cela détermine un système de jeu. C'est le propre de Ionesco que les personnages n'aient pas d'épaisseur psychologique : ils sont des porte-paroles.

Ils sont aussi définis par leur fonction : les généraux sont victimes d'une ambition jamais comblée ; les autres, soldats, ordonnances, officiers, sont là pour obéir à ceux qui détiennent le pouvoir. Ce sont des figures de théâtre, symboliques souvent.

Au départ Macbett et Banco partent du même point, ont les mêmes comportements, et paraissent presque interchangeables ; dès qu'ils sont soumis à certaines épreuves qui éveillent leurs doutes ou leurs ambitions, ils se différencient, ils s'individualisent : ce qui était abstrait se matérialise. De même, les sorcières, d'abord simples silhouettes, se métamorphosent en séductrices, et finissent même par acquérir une sorte de vérité psychologique.

Tous ces personnages sont sensibles à l'inconnu. Le monde semble dominé par des forces occultes, par la magie, par des sensations qui échappent à la raison et prennent peu à peu le dessus.

G. C. : Le surnaturel est certes très présent dans la pièce, plus encore que dans le texte de Shakespeare. Pourtant, on a l'impression que l'au-delà n'est chez Ionesco qu'illusion, effet théâtral.

J.L. : Peut-être que Ionesco ne croit pas beaucoup à ces éléments là, mais il croit au conditionnement qu'ils provoquent chez les autres. Ce n'est pas un hasard s'il a pris le Macbeth de Shakespeare comme point de départ. C'est un monde qui lui est proche. Dans les pièces de Ionesco, il y a une obsession de la métamorphose qui relève presque de la sorcellerie. Les personnages cachent toujours une autre personnalité.

JORGE
LAVELLI

Les sorcières de *Macbett* passent de la monstruosité à la séduction. Les hommes finissent par y croire parce que, nous dit Ionesco, ils sont fragiles et très facilement tentés, par le sexe d'abord, le sexe sans spiritualité, le sexe pour "touristes" ; or, ce sont justement les dirigeants, ceux qui ont la responsabilité de décider de la vie et peut-être de la mort des autres, qui succombent. Cette assimilation de l'homme de pouvoir au petit-bourgeois ordinaire nourrit la dramaturgie et l'humour féroce de cette pièce. Et ces personnages apparemment désincarnés s'humanisent dans ces contradictions.

Tandis que chez Pirandello, la pluralité des comportements finit par composer une totalité riche et cohérente, chez Ionesco les parcours sont plus discontinus, sans cesse au bord de la rupture, et pourtant ils rejoignent en définitive une certaine vérité.

G.C. : Michel Aumont a joué "Le roi se meurt" dans votre mise en scène en 1976. Il est ici *Macbett*. Faut-il des qualités particulières pour incarner les anti-héros tragico-comiques de Ionesco ?

J.L. : Oui, je le pense. C'est un théâtre qui demande un jeu très impliqué. Il faut nourrir le texte, en apparence uniquement porteur d'idées, d'un bagage personnel. Il faut le nourrir d'humanité. Mais je demande davantage aux acteurs : une grande énergie, une capacité à jouer les contrastes, une ligne de jeu inattendue (la surprise est un élément capital dans la dramaturgie de Ionesco) ; il faut aussi qu'ils sachent donner de la vie et de la sincérité à chaque étape, pour devenir complexes et attrayants. Michel Aumont est l'acteur idéal pour ce type de parcours.

G.C. : Huit des comédiens de *Macbett* ont déjà joué avec vous (dont sept dans les "Comédies Barbares"). Est-il important pour vous de réunir une famille d'acteurs ?

J.L. : Dans la mesure où on parle de métamorphose, de rupture de comportements et, finalement, de plaisir de jeu, il faut des acteurs qui ne soient pas attachés à une certaine image d'eux-mêmes. Il est normal que des acteurs qui ont déjà expérimenté ce type d'épreuve, se retrouvent dans d'autres pièces que je monte, même d'auteurs différents. Avec eux, on travaille plus en profondeur dans la simplicité de la connaissance commune.

Le théâtre est un laboratoire vivant dont les données sont des données de liberté. Pour arriver à créer un langage commun, concret, compréhensible pour nous et pour le public, il est indispensable d'avoir la même conception du jeu de l'acteur.

G.C. : La cour de *Macbett* de Ionesco est proche à certains égards de celle de *Macbeth* de Shakespeare. Or il y a de multiples anachronismes dans la pièce. Quelle est votre option scénique pour le temps de l'action ?

J.L. : L'anachronisme doit exister, il est dans la volonté de l'auteur. Dans le dispositif scénique, une porte baroque coexistera avec une porte de parking, comme aujourd'hui dans nos villes.

Les personnages doivent être perçus comme étant plus proches de notre époque que celle de Shakespeare. Ionesco a écrit la pièce en 1972, il y a un rapport évident avec son temps. Les costumes des personnages correspondront à leur fonction.

Les généraux seront propres, habillés en blanc, tirés à quatre épingles. Loin des héros de guerre du passé. Les autres, ceux qui "vont au charbon", ceux qui se salissent traduiront la détresse, la décomposition entraînées par la guerre à toutes les époques.

Les sorcières qui font partie du monde fantastique sont, bien sûr, hors du temps. Quand elles se réincarneront en Lady Macbett et Lady Duncan, elles seront attrayantes, extravagantes même sur le champ de bataille.

Si le spectateur veut imaginer qu'il n'y a, en somme, que deux personnages féminins, deux sorcières qui prennent successivement l'identité de toutes les femmes de la cour, cela ne me gêne pas.

Ici, l'ambiguïté accentue la théâtralité. Je ne veux pas la lever mais, pour ma part, j'ai tendance à penser que les sorcières et les femmes de pouvoir sont les mêmes.

G.C. : Parlons justement du Pouvoir tel qu'il est dépeint par Ionesco.

J.L. : C'est un pouvoir despotique, toujours négatif. Quand la pièce est apparue en 1972 on croyait encore à l'Histoire, au progrès, aux idéologies. Ionesco tient un discours opposé. Pour lui, le pouvoir est toujours mauvais. Qui y touche est forcément corrompu. Il se fait du pouvoir une idée anarchiste, à contre courant de l'état d'esprit de son temps. Il réagit à l'optimisme régnant par un pessimisme foncier. Dans la pièce, tout se vaut, l'auteur lui-même apparaît dans un clin d'oeil final, comme un des probables successeurs despotiques au trône.

G.C. : Dans ce contexte pessimiste où il n'y a même pas d'affrontement entre le Bien et le Mal l'humour n'est-il pas d'autant plus important ?

J.L. : Ce sera l'élément moteur de la pièce. Un humour douloureux, noir. Les situations qui se succèdent sont à chaque fois plus dégradantes, plus tragiques. Une spirale de désespoir. L'humour jouera au niveau des contrastes, de la surprise, mais il ne sera pas très léger, pas très tonique.

Si, il faudrait qu'il soit tonique, quand même....

Entretien mené par Graciela CERASI

JORGE LAVELLI



Jorge Lavelli est né en Argentine. Il obtient une bourse du Fonds National des Arts pour suivre à Paris les cours de l'école Charles Dullin et Jacques Lecoq à Paris. En 1963, il remporte le Grand Prix du concours des Jeunes Compagnies avec *Le Mariage de Gombrowicz* ; il a monté depuis plus de quatre vingt dix spectacles (jusqu'à sept mises en scène par an) dans tous les grands théâtres et festivals européens, aux Etats-Unis et en Amérique Latine.

Ses premières mises en scène révèlent le théâtre de Gombrowicz (*Yvonne, Princesse de Bourgogne, Opérette*), d'Arrabal (*L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*), de Copi (*La Journée d'une rêveuse, Les Quatre Jumelles, La Nuit de Madame Lucienne*), mais aussi de Sénèque (*Médée* adaptée par Jean Vauthier et interprétée par Maria Casares) ou de Panizza (*Le Concile d'amour*).

Après *Idoménée* (1975), il aborde à la fois les grandes oeuvres du répertoire lyrique (*Faust, Traviata, Madame Butterfly, Norma*), et la création contemporaine (*Au grand soleil d'amour chargé*, de Luigi Nono, *Le Retour de Casanova* d'Arrigo, *Berenger Ier* de Sutermeister, *La Star* de Zigmunt Krauze, *La Célestine* de Maurice Ohana).

Lavelli mène désormais de front mise en scène de théâtre et d'opéra, en marquant une prédilection pour la dramaturgie de Mozart (*Les Noces de Figaro, La Clémence de Titus, La Flûte enchantée*), et de Shakespeare (*le Conte d'hiver, La Tempête*, interprétée par Nuria Espert dans le double rôle d'Ariel et Prospero, et *Le Songe d'une nuit d'été* à la Comédie Française, sur une musique d'Astor Piazzola).

MICHEL AUMONT

En juillet 1987, Jorge Lavelli est nommé directeur du Théâtre National de la Colline.

Le 8 juillet 1988, il crée *Le Public* de Federico Garcia Lorca. Depuis il a mis en scène :

- *Une visite inopportune* de Copi,
- *Réveille-toi Philadelphie* de François Billeldoux - Molière 1989 du meilleur auteur -
- *La Veillée* de Lars Noren,
- *La Star* opéra de Zygmunt Krauze,
- *Operette* de Witold Gombrowicz - nomination au Molière 90 du meilleur spectacle -
- *Greek* de Steven Berkoff - Molières 91 du meilleur acteur (Guy Tréjean), du meilleur décor (Louis Bercut)
- *Comédies Barbares* de Valle-Inclan - création au Festival d'Avignon.

Au mois de novembre, Jorge Lavelli est élu président du Centre Français de l'Institut International du Théâtre (I.I.T - rattaché à l'UNESCO-)

De Ionesco, Jorge Lavelli a présenté *Le Tableau* à la Cité Universitaire en 1961, *Jeux de Massacre* au Théâtre Montparnasse - Prix de la critique 1970, *Le Roi se meurt* avec la Comédie Française au Théâtre national de l'Odéon - Prix Dominique de la mise en scène, Prix de la critique 1976.

Genest - *Le Véritable Saint Genest*, de Rotrou, mise en scène de A. Steiger
Becket - *Fin de Partie* de Beckett, mise en scène de G. Bourdet
Shakespeare - *Comme il vous plaira*, de Shakespeare, mise en scène de L. Pasqual
Beaumarchais - *La Mère coupable*, de Beaumarchais, mise en scène de J.P. Vincent
Garcia - *Huit clos* de Jean-Paul Sartre, mise en scène de C. Régy

Il a déjà travaillé avec Jorge Lavelli dans :

La Tour de Babel de Arrabal
Le Roi se meurt de Ionesco au Théâtre de l'Odéon
Le Songe d'une nuit d'été de Shakespeare à la Comédie Française
Comédies Barbares de Valle Inclan au Festival d'Avignon 91, Festival National de la Colline et en tournée
Récemment - *Pandora* de J.C. Bailly, mise en scène de G. Lavaudant

Au cinéma, il a tourné avec :

Claude Chabrol, Claude Zidi, Joseph Losey, Francis Veber, Claude Sautet, Bernard Toussaint, Georges Lautner, Yves Robert, Henri Verneuil

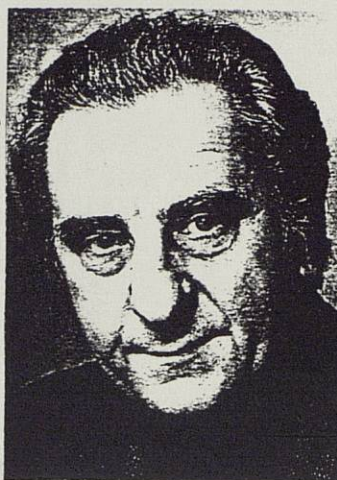
et tout dernièrement, on a pu le voir dans :

Les Amies sandwichs, de Pierre Boutron - *Nikita* de Luc Besson - *Comédie d'un jour* de A. Joffe - *Ripoux contre ripoux* de Claude Zidi - *Sushi Express* de L. Perrin

MACBETH

EUGÈNE IONESCO

MICHEL AUMONT



Engagé à la Comédie Française en 1956, il est sociétaire depuis 1965. Parmi ses nombreux rôles, il a joué récemment :

Harpagon – *L'Avare*, mise en scène de J.P. Roussillon

Genest – *Le Véritable Saint Genest*, de Rotrou, mise en scène de A. Steiger

Hamm – *Fin de Partie* de Beckett, mise en scène de G. Bourdet

Jacques – *Comme il vous plaira*, de Shakespeare, mise en scène de L. Pasqual

Figaro – *La Mère coupable*, de Beaumarchais, mise en scène de J.P. Vincent

Garcin – *Huit clos* de Jean-Paul Sartre, mise en scène de C. Régy

Il a déjà travaillé avec Jorge Lavelli dans :

La Tour de Babel de Arrabal

Le Roi se meurt de Ionesco au Théâtre de l'Odéon

Le Songe d'une nuit d'été de Shakespeare à la Comédie Française

Comédies Barbares de Valle Inclan au Festival d'Avignon 91, Festival National de la Colline et en tournée

Récemment – *Pandora* de J.C. Bailly, mise en scène de G. Lavaudant

Au cinéma, il a tourné avec :

Claude Chabrol, Claude Zidi, Joseph. Losey, Francis Veber, Claude Sautet, Bernard Tavernier, Georges Lautner, Yves Robert, Henri Verneuil.

et tout dernièrement, on a pu le voir dans :

Les Années sandwichs, de Pierre Boutron – *Nikita* de Luc Besson – *Comédie d'un jour* de A. Joffe – *Ripoux contre ripoux* de Claude Zidi – *Sushi Express* de L. Perrin

Une sombre féerie