

n° 16 janvier 2007

La Cantatrice chauve

d'Eugène Ionesco,
mis en scène par
Jean-Luc Lagarce



**Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !**

Portrait de l'auteur

[voir page 2]

Portrait du metteur en scène

[voir page 3]

Avant-propos

[voir page 3]

**La Cantatrice chauve, une pièce
déroutante pour un jeune lecteur
ou spectateur**

[voir page 4]

**La Cantatrice et le théâtre,
ou comment s'en débarrasser**

[voir page 5]

**Parodie du théâtre et dérision
de l'homme**

[voir page 7]

Prolongements

[voir page 9]

Édito

Quinze ans après sa création par le théâtre de la Roulotte, et à l'occasion de « l'année (...) Lagarce », *La Cantatrice chauve* est reprise avec la même équipe, dans la même mise en scène du 19 janvier au 10 février à l'Athénée Théâtre Louis-Jouvet.

Au-delà de l'hommage au metteur en scène, François Berreur et la compagnie des Intempestifs proposent de nous (ré) interroger sur la question même de la représentation, son statut face au temps. Comment jouer, re-jouer, un texte certes déroutant, mais devenu progressivement un classique de nos salles de classe ? Comment jouer et re-jouer la mise en scène d'un auteur et metteur en scène qui y rentre progressivement ? Quels rapports entre le texte et SES représentations, de la mise en scène historique à la Huchette, la mise en scène de Jean-Luc Lagarce en 1991, à la reprise d'aujourd'hui ?

Quoi de mieux donc pour un professeur de Lettres que d'aborder cette question et les rapports du texte à la représentation par *La Cantatrice chauve* ?... *La Cantatrice* où tout est jeu, anti-jeu, références et explosion des références...

Les enseignants trouveront dans ce nouvel opus de *Pièce (dé)montée* rédigé par Nunzio Casalaspro et Jean-Luc Deschamps, tous deux professeurs, des pistes de travail pour l'avant et l'après spectacle : comment exploiter le caractère déroutant du texte de Ionesco, quels rapports aux conventions théâtrales, quelle esthétique, quelles mises en abyme dans la mise en scène de Jean-Luc Lagarce ?

Retrouvez les numéros précédents de *Pièce (dé)montée* sur le site du
► [CRDP de Paris](#) dans la rubrique arts et culture, dossiers.



© PASCAL GÉLY - Agence Bernard

**Après la représentation :
pistes de travail**



* **Langage fou et
théâtre roi**

[voir page 10]

* **Entretien avec
François Berreur**

[voir page 10]

* **Une esthétique singulière**

[voir page 11]

* **Les personnages et le jeu
dans la mise en scène**

[voir page 14]

* **Pour finir, quelques jeux**

[voir page 21]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

- Étudier la genèse d'une pièce controversée
- Parcourir la dramaturgie classique à travers une pièce qui fait éclater les genres et les parodies de façon systématique
- Faire réfléchir les élèves aux notions de tragique et comique
- Étudier la genèse d'un nouveau genre théâtral

PORTRAIT DE L'AUTEUR

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

C'est en 1950 qu'est créée sa première pièce, célèbre, *La Cantatrice chauve*. Pourtant l'accueil, comme on le sait, fut froid, et la critique conservatrice exprima ses réserves dans les colonnes de la grande presse. Les pièces suivantes, *La Leçon* (1951), *Les Chaises* (1952),

Victimes du devoir (1953), *Amédée ou Comment s'en débarrasser* (1954),

connurent le même sort. Malgré quelques admirateurs de la première heure, parmi lesquels Jean Paulhan, Raymond Queneau ou l'acteur Gérard Philipe, les salles restent vides. Il faut attendre 1957

et la reprise de *la Cantatrice* à la Huchette pour voir la roue tourner. Le cercle des admirateurs qui saluent ce comique né de l'absurde où l'insolite fait exploser le cadre quotidien s'élargit. Beckett et son

Godot sont passés par là, et un public commence à naître pour ce théâtre nouveau, sans intrigue, qui met à mal la dramaturgie classique.

L'année 1960 est sans doute pour Ionesco celle de la consécration, après que Jean-Louis Barrault eut créé *Rhinocéros* (1958) à l'Odéon. La pièce a donné naissance au personnage de Béranger, qui réapparaîtra dans *Tueur sans gages* (1959), *Le Roi se meurt* (1962) et *Le Piéton de l'air* (1963).

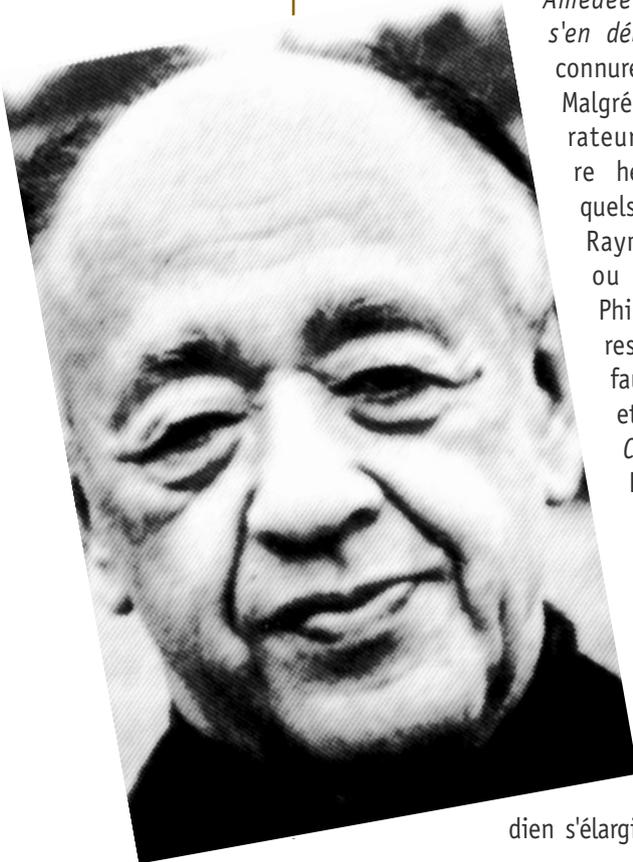
1966, ouvre à un auteur désormais reconnu les portes de la Comédie française avec *La Soif et la Faim*, suivie quatre ans plus tard par *Jeux de Massacre*, au théâtre Montparnasse.

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

C'est peut-être une citation extraite de ce roman qui nous donne une clé d'entrée dans *La Cantatrice*, comme dans toute l'œuvre de Ionesco. « Je pensais, écrit-il, qu'il était bizarre de considérer qu'il est anormal de vivre ainsi continuellement à se demander ce que c'est que l'univers, ce qu'est ma condition, ce que je viens faire ici, s'il y a vraiment quelque chose à faire. Il me semblait qu'il est anormal au contraire que les gens n'y pensent pas, qu'ils se laissent vivre dans une sorte d'inconscience. Ils ont peut-être, tous les autres, une confiance non formulée, irrationnelle, que tout se dévoilera un jour. Il y aura peut-être un matin de grâce pour l'humanité. Il y aura peut-être un matin de grâce pour moi. »

Cette pensée exprime sans doute bien l'ambiguïté d'un théâtre aux accents apparemment et évidemment comiques mais qui offre un versant plus sombre et tragique : le rire laisse transparaître une interrogation et une angoisse fondamentale face à l'absurdité possible du monde.

Ionesco est mort le 28 mars 1994.



dien s'élargit. Beckett et son

PORTRAIT DU METTEUR EN SCÈNE

Jean-Luc Lagarce est né en 1957. Originaire de Haute-Saône, il s'installe à Besançon en 1975 et suit des études de philosophie. Parallèlement il suit les cours du Conservatoire d'art dramatique régional jusqu'en 1978, puis ceux de Jacques Fournier au Centre de Rencontres Théâtrales. Cette époque voit la création, avec d'autres élèves du conservatoire, d'une compagnie amateur, le Théâtre de la Roulotte. Lagarce réalise alors ses premières mises en scènes et commence à écrire (*La Bonne de chez Ducatel ; Erreur de construction*).

En 1979, sa pièce *Carthage, encore* est diffusée par Lucien Attoun sur France-Culture. En 1981, ayant obtenu sa maîtrise de philosophie il s'inscrit en doctorat et prépare une thèse sur Sade qu'il n'achèvera pas, préférant se consacrer davantage à l'écriture et à sa compagnie.

Entre temps, en effet, le Théâtre de la Roulotte est devenu une compagnie professionnelle. À partir de cette époque et jusqu'à son décès, le 30 septembre 1995, Lagarce a partagé son temps entre la mise en scène et l'écriture de ses propres pièces.

Bien que reconnu très jeune, il a peu été monté par d'autres metteurs en scène de son vivant. Depuis sa disparition, de nombreuses mises en scène ont été réalisées autant en France qu'à l'étranger et beaucoup de ses textes traduits en anglais, espagnol, japonais, allemand, polonais, bulgare, russe...

Certains sont parus à Théâtre Ouvert. Son théâtre complet est publié aux Solitaires Intempestifs.

C'est à Montbéliard, au théâtre municipal, que Jean-Luc Lagarce crée *La Cantatrice*. La mise en scène de cette année est une reprise, avec les mêmes comédiens, sous forme d'hommage, d'un spectacle monté en 1991. Cet hommage est porté par le comédien François Berreur, dans le cadre de l'année (...) Lagarce. L'écrivain-metteur en scène aurait eu aujourd'hui 50 ans. L'ambition de Berreur et de sa troupe est de « reconstituer, le temps de quelques mois, le Théâtre de la Roulotte de 1991, confronter notre réalité avec notre souvenir, le vôtre et faire découvrir un univers à ceux qui ne le connaissent pas. » (septembre 2005)



AVANT-PROPOS

Tout cela, pour nous qui sommes d'un certain âge semble en somme battu et rebattu : l'accueil initial plus que mitigé de *La Cantatrice* ; l'admiration précoce de certains au regard plus lucide ; et puis le succès, le succès phénoménal, à la Huchette, avec, aujourd'hui - combien ? - vingt mille représentations ? Davantage ?

Mais de nouvelles générations suivent, et ce sont nos élèves, qui ignorent cette histoire et à qui il faut la redire. Et une question se pose d'emblée, avec une réponse peut-être évidente : comment ce jeune public, peu au fait de l'histoire théâtrale au xx^e siècle, des luttes et controverses qui ont conduit un théâtre d'avant-garde à finalement s'imposer comme un théâtre classique, comment ce jeune public néophyte, donc, lira-t-il et verra-t-il la pièce ? Réponse évidente, disais-je, qui tournera sans doute autour d'un mot, disons... déroutante,

c'est cela, *La Cantatrice* lui apparaîtra comme une pièce déroutante, qui pourra peut-être motiver un rejet de sa part. Et c'est autour de ce mot qu'il me semble intéressant de travailler, dans cette première partie de notre dossier.

Certes, l'imprévu, la surprise, ne sont pas pour rien dans le charme du théâtre et c'est quelque chose de parvenir à désarçonner un peu un public blasé, si cet inattendu suscite la réflexion, ouvre des pistes de travail, force à mettre en cause les évidences auxquelles nous habitue un confort dans lequel, très jeune, nous sommes prompts à nous installer. Nous sommes justement là au cœur du sujet de la pièce. Mais nous savons aussi, nous enseignants, que de la surprise au rejet pur et simple il n'y a parfois qu'un pas. Il nous appartient de ne pas faire de ce caractère déroutant de la pièce de Ionesco une déroutante. Un échec.

D'autant plus que ce caractère déconcertant du spectacle pourra être double : celui de la pièce lue, d'abord, puis celui de la mise en scène, qui renchérra.

Il faudra donc baliser le terrain, expliquer le caractère déroutant en soulignant qu'il fut bien entendu voulu comme tel ; tenter, aussi, et d'abord, de faire dire aux élèves eux-mêmes les raisons, pour eux, de cette surprise.

Quelles sont-elles ?

Tout cela est évident, en fin de compte : nos élèves, même faibles lecteurs ou spectateurs très occasionnels, sont au fait, au collège, puis au lycée, de ce qu'est le théâtre, c'est-à-dire le théâtre classique, celui de Molière par exemple. Ils l'ont gardé dans un coin de leur mémoire, encore fraîche. Et cette mémoire leur donne des habitudes, qui créent une attente. C'est alors la déception, même peu consciente, de cette attente qui suscitera le caractère déroutant de *La Cantatrice*. Sans même le savoir, nos élèves seront portés à reproduire les réactions des

critiques de 1950 : absence d'intrigue, langage éclaté, plat, incohérence...

C'est donc par là qu'il faudra commencer : leur montrer qu'ils sont finalement des lecteurs et spectateurs conventionnels, dans le bon comme dans le mauvais sens du terme, au fait d'une culture théâtrale classique ; leur montrer, en somme, qu'ils attendent cette convention dès lors qu'il s'agit pour eux de lire ou de voir du théâtre. Un deuxième temps sera justement l'occasion de vérifier que la pièce de Ionesco met à mal, mais volontairement, toutes ces représentations conventionnelles, occasion pour les élèves de réviser leur théâtre, si on peut dire ! Il faudra, bien sûr, saisir les intentions parodiques. Mais comment les saisir si on ne sait pas quelles conventions, quels genres sont ici parodiés ? Un dernier temps cherchera les enjeux plus fondamentaux de la pièce : l'absurde derrière la façade du monde, l'angoisse possible face à un univers où les mots, les choses ne renvoient peut-être à rien de certain.

LA CANTATRICE CHAUVÉ, UNE PIÈCE DÉROUANTE POUR UN JEUNE LECTEUR OU SPECTATEUR ?

Une fois le livre en main, et avant même la lecture de l'œuvre, une pièce telle celle qui nous occupe ici a de quoi dérouter un jeune lecteur et futur spectateur dès la première approche, par son titre. Qu'est-ce que cette histoire de cantatrice chauve ? On s'attend à des sourires, des rires, qui doivent nous conduire à questionner les élèves sur le genre théâtral auquel, selon eux, qui doivent être habitués à séparer, distinguer comique et tragique au théâtre, appartient la pièce. Le caractère incongru de ce titre doit conduire la classe, on s'en doute, à pencher du côté du comique. C'est, leur dira-t-on, une première piste, sans doute bonne, mais point suffisante, pour le moment.

→ **Demander aux élèves de donner, à l'oral, les titres de pièces, comiques ou tragiques, qu'ils connaissent et les faire s'interroger sur le lien qui existe entre ce titre et la pièce elle-même.**

Cette recherche commune, orale, est destinée à mettre en évidence, d'abord, le lien qui existe entre le titre d'une pièce et son sujet principal. Le titre, en somme, est déjà, au théâtre comme dans un roman, tout un programme. Qu'on dise *L'Avare*, *Le Misanthrope*, *Le Bourgeois gentil-homme*, pour ne prendre que ces trois exemples, et c'est déjà une thématique qui surgit, que la lecture ou le spectacle viendra confirmer.

Ensuite, il faudra pousser les élèves vers cette idée que ce titre toujours, évoque bien souvent la figure centrale de l'œuvre ; que ce personnage soit évoqué de manière indirecte, comme dans les exemples donnés plus haut, ou bien que son nom apparaisse explicitement : Dom Juan, Bérénice, Antigone, etc. Dès lors, bien sûr, la classe s'attendra à ce que cette fameuse cantatrice chauve occupe le centre de la pièce. Nous savons qu'il n'en est rien, comme viendra le confirmer, pour les élèves, la lecture. Première déroute.

→ **Demander aux élèves d'effectuer des recherches sur la genèse fameuse de ce titre.**

Nous savons que la pièce, à l'origine, s'intitulait *L'Anglais sans peine* ; qu'un lapsus dû au comédien Henri-Jacques Huet, lors de la création de la pièce a donné l'idée, à Ionesco, de ce titre incongru et définitif. Nous savons aussi que ce personnage de la cantatrice est évoqué une seule fois, au détour d'une réplique, à la scène XI et qu'ensuite il n'en est plus question. Ce caractère hasardeux du titre, sans lien avec le sujet de la pièce, cette apparition éclair d'un personnage qu'on s'attendrait à voir placé au centre de l'intrigue, ne fera que renforcer l'aspect déroutant de cette première approche. Ce sera une première occasion de forcer la classe à rompre avec les conventions auxquelles elle est habituée, avant de la conduire plus loin.

→ **Demander aux élèves de s'interroger sur le sous-titre de la pièce.**

Ce sous-titre lui aussi fameux doit constituer une seconde surprise. Qu'est-ce qu'une anti-pièce ? On pourra aider la classe dans sa réflexion à l'aide d'une citation de Ionesco, qui sera la suivante : « Il me semble parfois que je me suis mis à écrire du théâtre parce que je le détestais. » (*Notes et contre-notes*) Doit émerger ici cette idée que le théâtre de l'auteur se construit contre le théâtre traditionnel, classique. On n'hésitera pas à rappeler aux élèves que pendant longtemps Ionesco considéra le théâtre comme un genre mineur, gêné qu'il était par son caractère artificiel et la grossièreté de ses effets dramatiques. Nous voici sur une seconde piste, qui nous approche un peu plus du cœur de la pièce. Qu'est-ce qu'une pièce de théâtre qui se construit contre le théâtre ? Second mystère, donc. Qui pourra, si on veut aider un peu plus les élèves dans leur réflexion, être en partie résolu par cette autre citation de l'auteur : « Cela était devenu alors une sorte de pièce ou une anti-pièce, c'est-à-dire une vraie parodie de pièce, une comédie de la comédie. » (*Notes et contre-notes*)

→ **Demander à la classe d'effectuer des recherches sur la genèse de l'œuvre.**

L'histoire de cette genèse est fameuse et facile à dénicher par les élèves. Ionesco s'en est expliqué

à plusieurs reprises. Cette genèse, avec l'épisode célèbre de la méthode Assimil pour l'Anglais, vient renforcer encore le caractère fortuit et anecdotique de l'œuvre. Qu'est-ce qu'une pièce née de la volonté d'apprendre l'Anglais ? Quel peut être son enjeu, son statut, sa raison d'être ? Troisième surprise et rupture des conventions.

→ **Demander enfin aux élèves de faire des recherches sur l'accueil réservé à la pièce à la date de sa création, en 1950.**

Le but de cette dernière recherche, pour la première partie de l'avant spectacle, doit servir à mettre en évidence le caractère injouable de la pièce en 1950, à une époque où règnent d'autres genres théâtraux, qu'il faudra évoquer par la suite. La finalité sera aussi, et surtout, celle déjà évoquée dans l'avant-propos : la pièce une fois lue, les élèves doivent comprendre qu'ils sont finalement des lecteurs et spectateurs conventionnels, dans le bon comme dans le mauvais sens du terme, au fait d'une culture théâtrale classique ; leur montrer, en somme, qu'ils attendent cette convention dès lors qu'il s'agit pour eux de lire ou de voir du théâtre. Leur surprise, voire leur indignation, était déjà celle des critiques de la presse des années Cinquante. Si personne dans la classe n'a mis la main sur un article de l'époque, on fera lire, par exemple, un papier écrit par J.J. Gautier, dans le Figaro.

LA CANTATRICE ET LE THÉÂTRE, OU COMMENT S'EN DÉBARRASSER

Les surprises suscitées par une première approche de la pièce, il est temps d'avancer et de le dire aux élèves, sont bien sûr voulues par l'auteur. Les intentions, même récusées parfois par Ionesco puis acceptées, sont largement parodiques. Ce théâtre classique est mis à mal par *La Cantatrice*, dans tous ses aspects dramaturgiques conventionnels. Passer en revue toutes ces entorses faites à la tradition, c'est en quelque sorte aussi l'occasion, pour une classe, de réviser son théâtre tout en s'en débarrassant, pour parodier le titre d'une pièce de Ionesco lui-même.

On s'attachera ici principalement à montrer comment ce sont le décor et l'intrigue conventionnels qui sont l'objet des attaques de l'auteur dans sa pièce.

Le décor

→ **Faire lire aux élèves la scène d'ouverture de *La Puce à l'oreille*, de Feydeau (1907).**

La comparaison entre la scène initiale du vaudeville de Feydeau et celle de *La Cantatrice* mettra en évidence les points communs entre les deux ouvertures et l'intention parodique, burlesque de Ionesco. Il s'agit du même intérieur anglais, mais détourné de son effet de réel. Le réalisme bourgeois du vaudeville est ridiculisé d'emblée par la didascalie : « feu anglais, silence anglais, coups anglais » et par le gag loufoque des dix-sept coups de la pendule, conclu par la première réplique : « Tiens, il est neuf heures. »

Prolongement

→ **Demander aux élèves de faire des recherches sur le schéma récurrent des comédies de mœurs ou des vaudevilles.**

L'idée est ici de mettre en évidence le parallélisme, toujours parodique, mis en place par Ionesco entre ce schéma conventionnel et celui de sa pièce. On pourra par exemple évoquer *Le Dîner bourgeois*, de Henri Monnier (1830) : un premier couple, les époux Joly, se querelle en attendant des amis ; la bonne arrive et vient aux ordres ; les amis font leur entrée et ressemblent beaucoup aux Joly...

L'intrigue

Mais c'est bien sûr surtout l'intrigue classique qui est la plus malmenée.

→ Faire lire aux élèves une scène d'exposition classique.

La comparaison d'une scène d'exposition conventionnelle, que l'on laissera au choix de l'enseignant, avec la scène I de *La Cantatrice* montrera à quel point celle-ci rompt avec les fonctions habituelles visant à apporter les informations indispensables à la compréhension de la situation. Ce ne sont, chez Ionesco, que banalités, paralogismes, bref une caricature et une inversion de la scène d'exposition classique.



© CHRISTIAN BERTHELOT

Si on compare le monologue d'exposition réalisé par Mme Smith dans cette première scène avec celui de *Cinna* ou du *Malade imaginaire*, on se rend compte à quel point on est ici dans la caricature : idiotismes (« il aimera s'en mettre plein la lampe »), ton neutre, marqué par les bruits de bouche de M. Smith. Plus loin, le dialogue est scandé par les sonneries de la pendule, qui fait tourner à la parodie le temps dramatique traditionnel. Les propos de cette scène, enfin, gratuits, sans cohérence, lui enlèvent toute valeur morale, psychologique.

→ Faire lire aux élèves le nœud d'une pièce classique.

Le nœud d'une pièce doit lancer l'action, cristalliser le conflit, en faisant entrer en scène, par exemple, un personnage qui amène ce conflit (*Tartuffe*). Lorsque, dans la pièce de Ionesco, entrent en scène de nouveaux personnages,

(scènes 2,3,4) aucune action ne se met en place. C'est donc un autre procédé classique du théâtre qui se voit parodié et réduit à rien. La scène traditionnelle de reconnaissance (*Hernani* reconnu comme Juan d'Aragon) devient ici une scène bouffonne, absurde, lorsque les Martin se reconnaissent comme mari et femme alors qu'ils sont entrés ensemble chez leurs amis. De même, plus loin (scène 5), Mary n'a pas plus tôt révélé sa « véritable » identité de Sherlock Holmes qu'elle quitte la scène. Fausse reconnaissance, avortée.

→ Faire lire à la classe une scène de confrontation classique.

Rodrigue provoquant le comte (*Le Cid*), Ruy Blas s'en prenant aux ministres, telles sont quelques unes des scènes de confrontation traditionnelles du théâtre. La scène 7 de la pièce de Ionesco s'attache à les caricaturer : l'intrigue ne progresse nullement quand le dialogue s'attache à rapporter une anecdote plate, celle d'un homme qui relace ses souliers, ou un débat stérile, celui de savoir qui a sonné.

Nous ne quittons jamais la platitude. Et ce ne sont pas les scènes suivantes qui nous démentiront, lorsque les personnages s'attachent à rapporter des fables absurdes, qui ne peuvent tenir lieu de péripéties ou d'épisodes. Loin de faire progresser l'action, ces fables accroissent la confusion du spectacle.

→ Mettre en parallèle le final de la pièce avec celui d'une pièce classique.

Le dénouement d'une pièce traditionnelle vient résoudre les conflits de manière inattendue. Le climat doit s'en trouver apaisé. Ici, c'est l'inverse qui se produit, on monte jusqu'à un paroxysme, qui se résout par un retour à la scène initiale. Autant dire que ce final ridiculise et fait exploser cette dernière convention, pourtant essentielle dans un théâtre classique.

Du point de vue de la dramaturgie, *La Cantatrice* est bien cette structure vide, cette anti-pièce annoncée par le sous-titre et les élèves doivent désormais se sentir plus à l'aise dans un texte d'abord déroutant. Ils doivent être armés pour rire de la parodie... Avant l'autre surprise du spectacle et de sa mise en scène elle aussi déroutante !

Prolongements

Exposés faits par les élèves, en groupes, sur les différents genres de théâtre en 1950, en France : théâtre bourgeois de Montherlant ou Anouilh ; théâtre de la distanciation de Brecht, théâtre de l'engagement de Camus ou Sartre, théâtre rituel de Artaud, nouveau théâtre : Beckett, Adamov.



PARODIE DU THÉÂTRE ET DÉRISION DE L'HOMME

« Je puis dire que mon théâtre est un théâtre de la dérision. Ce n'est pas une certaine société qui me paraît dérisoire. C'est l'homme. »

Mais, au-delà de la dramaturgie, c'est bien sûr le langage lui-même, l'utilisation qui en est faite qui pourra apparaître comme l'aspect le plus déroutant de la pièce. Commencée dans un langage plat, l'œuvre s'achève sur une langue en folie, à laquelle tout sens clairement identifiable, toute visée semble manquer. Il s'agit ici de montrer que, plus qu'une simple caricature et parodie du théâtre classique, purement gratuite ou haineuse, pour faire encore référence à la citation évoquée dans la première partie de cet avant spectacle, la pièce propose des enjeux véritables, une réelle interrogation sur le sens du langage et la place de l'homme dans un univers qui menace de se désunir, de perdre son sens et se vouer à l'absurde.

→ **Identifier avec les élèves les procédés de langage très divers utilisés dans la pièce afin de parvenir à un non-sens total.**

Cette analyse systématique des procédés de langage utilisés par Ionesco devra mettre en évidence, à la fois les intentions ludiques à effet bien sûr comiques, pour arriver, en fin d'étude, aux intentions secondes, plus profondes si on veut, liées à la thématique de l'angoisse face à ce monde où menace de régner le non-sens.

Que disent les Smith et les Martin ? Rien, ou pas grand chose, banalités, lieux communs. Langage plat, degré zéro de la communication, tourné en dérision. On pourra prendre comme exemple de ces stéréotypes langagiers les propos oiseux sur le coût de la vie et de la nourriture (scène 7).

Un autre aspect de cette utilisation mécanique du langage est celui du langage en délire, qui

éclate à la fin de la pièce. C'est ici que le non-sens s'exprime à plein. Les procédés utilisés pour parvenir à ces effets de non-sens sont nombreux ; en voici quelques uns :

- énoncés terminés par un terme choisi par un jeu homophonique « Le yaourt est excellent pour l'estomac, les reins, l'appendicite et l'apothéose » (scène 1)
- onomatopées : « Oh ! » « Teuf, teuf »
- mots forgés, déformés : « cacades », « glou-glouteur »
- enchaînements sonores : « Bazar, Balzac, Bazaine »

D'autres procédés visent à faire voler en éclats la logique traditionnelle et la rationalité : sophismes, tautologies, analogies niaises, qui ridiculisent toute prétention à une conversation suivie et de bon sens.

Tous les principes de la logique classique sont bafoués dans des dialogues qui ruinent le principe d'identité, selon lequel une même proposition ne peut être à la fois vraie et fausse (le ménage Watson qui a des enfants et n'en a pas à la scène 1). D'autres principes élémentaires subissent le même sort : celui de non-contradiction (la femme de Bobby Watson à la fois grosse et maigre, belle et pas belle...) ; celui du tiers exclu : lorsque deux propositions sont contradictoires, elles s'excluent l'une l'autre et il n'y a pas de troisième terme possible.

Tous ces procédés ont, ou doivent avoir, des effets comiques : ils visent tantôt à faire rire des lieux communs de la conversation, tantôt à ruiner toute conversation elle-même, dont le but n'est pas de faire sens mais de l'emporter simplement sur l'interlocuteur. Sous le comique se cache alors la violence et la tragédie. Un monde finalement angoissant.

Prolongement

→ Effectuer des recherches sur le nouveau théâtre et son utilisation des effets de non sens, que ce théâtre affecte particulièrement.

Sous le comique, et c'est sans doute ce qui sera le plus difficile à faire passer aux élèves, se cache une tragédie, cette « tragédie du langage » évoquée par Ionesco lui-même dans *Notes et contre-notes*.

Deux citations de l'auteur pourront nous aider à y voir plus clair et illustrer cette idée.

« Même dans *La Cantatrice chauve*, affirme Ionesco, le comique n'est pas si comique que cela. C'est du comique pour les autres. Au fond, c'est l'expression d'une angoisse. » (*Entretiens avec Eugène Ionesco*, Claude Bonnefoy) Et ailleurs : « Je n'ai jamais compris, pour ma part, la différence que l'on fait entre comique et tragique. Le comique étant l'intuition de l'absurde, il me semble plus désespérant que le tragique. Le comique n'offre pas d'issue. » (*Notes et contre-notes*)

Ce monde où les conversations s'enchaînent dans leur banalité puis où la logique est inversée est un monde finalement à l'envers, inquiétant. Cette angoisse évoquée par Ionesco peut être celle du spectateur, renvoyé à son propre quotidien, fait de conversations dont la banalité menace de découvrir des abîmes : sommes-nous des utilisateurs mécaniques

du langage, des machines à parler sans fond ? L'utilisation que nous faisons de la logique n'est-elle qu'apparente ? Sommes-nous condamnés au soliloque ? Et puis, lorsque nous rions des personnages, n'est-ce pas de nous que nous rions, finalement, comme le dit Gogol dans *Le Révizor* ? Chacun de nous est menacé de devenir un Smith ou un Martin grotesque et fou. (La parenté entre la pièce de Ionesco et celle du Russe est d'ailleurs impressionnante : dans les deux cas, c'est la langue qui s'emballe et menace ses utilisateurs de les faire sombrer dans la folie.)

Cet anti-théâtre n'est-il pas au fond, comme l'ont vu certains observateurs dès 1950 ou 1957, lors de la reprise de la pièce à la Huchette, un théâtre plus proche des spectateurs qu'il n'y paraît ? Les scènes bouffonnes, la langue tantôt plate et tantôt folle nous tendent un miroir dans lequel nous avons peur de nous reconnaître. C'est en ce sens que ce spectacle est théâtre de la dérision et pourvoyeur d'angoisse. Il rompt de manière brutale la séparation conventionnelle entre la scène et la salle. Où est le théâtre, finalement, chez les comédiens ou chez les spectateurs, autant de Smith et Martin en puissance dont l'existence de façade menace de sombrer dans le non-sens et qui s'avèrent impuissants à échapper à leur solitude, enfermés qu'ils sont dans un langage mort ?



PROLONGEMENTS

Faire lire aux élèves les autres fins possibles de la pièce, et notamment le passage où c'est l'auteur de la pièce qui arrive sur scène, interpelle le public en le traitant de « cons, salauds, etc. » Ils mettent en évidence cette rupture des barrières entre la scène et la salle.

Le comique et le tragique, des conventions théâtrales

Les deux citations de Ionesco évoquées plus haut le disent clairement : comique et tragique ne sont en fin de compte que des conventions, choisies par l'auteur d'abord, par le metteur en scène ensuite, mais chacun de ces deux genres a la même visée : remuer le spectateur et lui faire prendre conscience de la dimension dramatique et angoissante de son existence. Le monde de Gogol ou de Molière n'est pas moins angoissant que celui de Racine ; pire même, puisque le monde de l'absurde ne propose pas d'issue, pas de sens, tandis que c'est le cas dans la tragédie, même si ce sens est cruel pour les personnages.

→ **Faire réfléchir les élèves à la mise en scène possible de la pièce.**

Il s'agira de se demander si on doit jouer la pièce en la tirant du côté du comique, en accentuant encore la bouffonnerie, s'il le faut, ou bien si on ne peut pas la tirer du côté dramatique. Évoquer les différentes mises en scène, en France ou à l'étranger. Évoquer aussi le théâtre de Beckett, tantôt entraîné vers le comique, tantôt vers le tragique.

Prolongements

→ **Étudier avec les élèves la thématique de l'absurde, à travers la pensée de Camus, par exemple, ou le théâtre de Beckett.**

Cette étude pourra prendre la forme d'exposés par groupes sur la notion d'absurde chez Camus, sur le théâtre de l'absurde ou de la dérision.

Revenir à l'accueil fait à la pièce en 1950 et 1957

Après avoir rappelé une nouvelle fois les réactions d'incompréhension ou les réactions de refus, on mettra cette fois l'accent sur les critiques positives, conscientes qu'une nouvelle esthétique théâtrale se fait jour dans la *Cantatrice*.

Faire lire ou rechercher les articles favorables de 1957 (celui de F. Jotterand, *La Gazette de Lausanne*, 29 février 1957 ou Marcelle Capron, *Combat*, 20 février) : « En mai 1950, *La Cantatrice chauve*... causait un scandale. Cet homme se moquait du monde. Sept ans plus tard, à la Huchette, le public est unanime à l'applaudir, à se moquer du monde avec lui. » (Jotterand) « Les réactions des spectateurs font plaisir à voir : ils ne refusent plus l'insolite et ils cherchent à l'insolite la signification qu'a voulu lui donner l'auteur. » « Voilà la pièce type du théâtre de Ionesco. Solitude des êtres, étrangers les uns aux autres, chacun

s'isolant dans son monologue intérieur : un psittacisme dérisoire. Absurdité du langage, de la vie, des rapports des hommes avec l'homme – dans la famille comme dans la société – et de l'homme avec soi. » (Capron) L'intention, à travers ces rappels, sera de mettre en avant l'idée selon laquelle une nouvelle esthétique naît souvent dans la violence, le refus. On pourra évoquer la fameuse bataille d'Hernani, mettre en parallèle le nombre de représentations initiales des pièces de Ionesco et celles de Molière, à l'époque de leur création. 25 représentations du 11 mai au 16 juin 1950 pour la *Cantatrice*, combien pour *Tartuffe* ou *Dom Juan* ?

Voilà enfin le parcours de la pièce un peu balisé, avant une autre surprise, celle de la mise en scène de Jean-Luc Lagarce...

Après avoir vu le spectacle

Pistes de travail

LANGAGE FOU ET THÉÂTRE ROI

En 1991, Jean-Luc Lagarce s'empare d'une tragédie culte du langage, *La Cantatrice chauve*, la ravit, la fait voyager et lui offre de grands espaces. L'artiste nous quitte en 1995. En 2006-2007 François Berreur et la Compagnie Les Intempestifs voyagent dans le temps et réveille la Cantatrice endormie dans sa Roulotte. Cette *Cantatrice chauve* de Jean-Luc Lagarce danse, mime, chante, colère, explose, s'émerveille, s'effraie, se fait peur,

délire et finit par nous livrer, sans fard, ses ultimes secrets. Jean-Luc Lagarce parle le Ionesco : il traduit *La Cantatrice chauve* en gestes, en musique et en jeux. Ce spectacle est élitiste et populaire dans sa prétention légitime à s'adresser à chacun et à tous. Devant nous, la machine à créer le plaisir de jouer s'emballe jusqu'au jouissance (comme dirait la pauvre Bobby !)

ENTRETIEN AVEC FRANÇOIS BERREUR

Quelques mots avec François Berreur avant de tracer les lignes de notre travail avec les élèves.

François Berreur nous parle de la genèse de la création qui a vu le jour en 1991 (où il interprétait le rôle du Capitaine des pompiers) et nous dit quelques mots sur cette reprise « à l'identique » de la mise en scène de Jean-Luc Lagarce (où il intervient comme regard extérieur).

Ces propos ont été recueillis par téléphone le vendredi 8 décembre 2006 et remis en forme.

François Berreur rappelle d'emblée que Jean-Luc Lagarce se sentait proche à la fois de Samuel Beckett et d'Eugène Ionesco. Son écriture commence d'ailleurs par là, puisque la première pièce de Jean-luc Lagarce, *Erreur de construction* (1977) rendait un hommage explicite au dramaturge roumain et à sa *Cantatrice chauve*, tant par son contenu que par sa forme. L'idée de monter *La Cantatrice chauve* lui est venue dès 1977, avec déjà la perspective de choisir un plateau large (contrairement à la mise en scène de Nicolas Bataille au théâtre de La Huchette, que Jean-Luc Lagarce n'avait pas vue). La pièce fut créée en 1991 à Montbéliard. Jean-Luc Lagarce ne considérait pas *La Cantatrice chauve* comme une pièce de l'absurde. L'interchangeabilité des couples Smith et Martin, le rapport à la télévision, le projet de faire dire les didascalies de Ionesco sur la mise en scène de Nicolas Bataille, de convoquer l'univers de Lewis Carroll et de Walt Disney,

l'idée d'une déconstruction en chaîne se sont imposés comme des choix artistiques et non pas théoriques ; Jean-Luc Lagarce ne théoriserait pas ses lignes dramaturgiques. C'est par la pratique de la mise en scène qu'il questionne le théâtre. Attaché à la forme, écrivain de théâtre, il aimait la littérature comme l'éternité, conscient que la trace du metteur en scène est éphémère. Lors du travail de création avec les comédiens, il s'agissait de trouver les enjeux des scènes, de faire parler un sous-texte (on pensera, par exemple, au désir sexuel de Monsieur Martin, dans la scène IV). La reprise en 2006-2007, inscrite dans l'Année (...) Lagarce, vient apporter une couleur supplémentaire à l'artiste, auteur et comédien : celle d'un metteur en scène singulier et inventif. Pour cette reprise, les costumes ont été refaits, les décors repris, la conduite son et lumière suivie à l'identique. François Berreur et les comédiens sont venus, comme des gardiens de cette mémoire, retrouver les marques d'antan, comme il s'agirait de relire une partition musicale oubliée, pour la redonner à entendre. Il fallait, côte à côte avec les comédiens, faire connaître son travail de metteur en scène.

Parler de ce travail sans le jouer, relevait de l'exercice de musée ; le jouer dans sa scénographie d'origine, avec les comédiens de la création, c'était le faire découvrir au présent, parmi les spectateurs, bien vivant !

LE PLAN DE TRAVAIL AVEC LES ÉLÈVES

→ On abordera l'analyse dramaturgique du travail de Jean-Luc Lagarce en posant aux élèves des questions simples :

- comment était la scénographie ?
- quels sont, pour eux, les éléments les plus marquants de la mise en scène ?
- ce qui les a fait rire ?
- ce qu'ils pensent des personnages et de leurs relations entre eux ?
- ce qu'ils pensent de la fin du spectacle ?
- ce à quoi un tel spectacle leur a fait penser ? (on insistera sur cette dimension de comparaison, de références ; le spectacle est visuel, musical et comique, ce qui devrait être pour les

élèves un moyen de pratiquer des parallèles avec leur univers culturel)

Pour aider à ce travail avec les élèves, on proposera d'explorer dans un premier temps la signature artistique de Jean-Luc Lagarce comme metteur en scène. On s'attachera par la suite à comprendre la manière dont le metteur en scène a habillé les personnages de Ionesco pour leur proposer un jeu singulier. On s'interrogera aussi sur les jeux de mise en abyme dans la mise en scène. Et puis quelques jeux pour finir, cela s'impose !

JEAN-LUC LAGARCE, METTEUR EN SCÈNE : UNE ESTHÉTIQUE SINGULIÈRE

À travers des questions simples, on s'efforcera de donner la ligne dramaturgique du metteur en scène.

Le décor



- Quel est le décor ? À quoi les éléments du décor vous font-ils penser ?

→ On invitera les élèves à retrouver les éléments qui constituent le décor sur le plateau : deux chaises, un tuyau d'arrosage jaune, un ballon rouge, une balançoire, les haies taillées et une petite maison anglaise à l'éclairage arc-en-ciel.

À partir du décor, on pourra travailler :

- **sur la situation** : on se trouve à l'intérieur chez Ionesco et à l'extérieur chez Jean-Luc Lagarce, de l'autre côté du miroir, on inverse le jeu ;

- **sur le matériau** : synthétique, artificiel, de théâtre ou de studio télé ; on évoquera le kitsch, l'univers du dessin animé, la maison rappelant aussi le logis des Sept Nains ;

- **sur les tailles** : comme dans *Alice au pays des merveilles*, Jean-luc Lagarce joue sur les tailles, la porte de la maison est trop petite ; le plateau est plus large que dans la mise en scène de *La Huchette*, donnant l'idée d'une Cantatrice chauve en cinémascope. Cet élargissement sert la volonté de Jean-Luc Lagarce de grossir à la loupe le texte de Ionesco, de le « doubler » ;

- **sur la symbolique des objets** : l'univers du jeu, du cirque et de l'enfance avec le ballon rouge et la balançoire ; le tuyau d'arrosage rappelant le cinéma burlesque ; la maison qui n'est que « façade » comme les personnages ne sont que des masques avant d'exploser ; les chaises, légèrement surdimensionnées, objets chers à Ionesco.

Le Kitsch



Mireille Herbstmeyer et Olivier Achard, mai 1994, tournée du *Malade imaginaire* de Molière, mis en scène par Jean-Luc Lagarce

→ À quoi le mot kitsch vous fait-il penser ? Qu'est-ce que le kitsch ?

On pourra essayer de définir avec les élèves la notion complexe et insaisissable du kitsch et on verra que les différentes définitions ne sont pas sans liens avec la mise en scène de Jean-Luc Lagarce.

Semblable et dissemblable

→ Quels sont les éléments qui se ressemblent dans la pièce ? Quels sont ceux qui se contredisent ? Ce pourra être l'occasion pour les élèves de décrire les costumes et les comédiens.

On notera la similitude des tailleurs rose fuchsia avec sacs et coiffes assortis pour les épouses Smith et Martin et la similitude des costumes gris, avec chemise jaune, cravates et pochettes oranges pour les époux Smith et Martin. Cet effet favorise le jeu d'interchangeabilité. La bonne, elle, glisse du blanc au noir (obscurcissant le mystère !) et le pompier est clinquant et d'apparat puisqu'il n'a rien à faire ! On fera remarquer aux élèves les différences de taille au sein des deux couples Smith et Martin.

Pour aborder cette partie, il faudra s'en tenir à quelques repères précis. Le mot kitsch est un mot allemand, introduit en 1960 dans la langue française ; il serait dérivé de kitschen « ramasser la boue des rues » d'où « rénover des déchets, revendre du vieux ». (Robert historique de la langue française). On voit comment Jean-Luc Lagarce, en reprenant dans sa mise en scène les notes de Ionesco, recycle une partie annexe pour la donner à entendre. Le mot kitsch en histoire de l'art, s'applique souvent à des objets surchargés, baroques, inauthentiques et de mauvais goût. On pourra passer au crible les costumes des personnages et voir comment ils relèvent du mauvais goût.

L'ensemble de la mise en scène travaille sur l'artifice et l'inauthenticité : le décor est peu crédible (ressemblant à un décor monté à la va-vite, il finira d'ailleurs par s'effondrer). Jean-Luc Lagarce a la volonté de montrer que tout est faux et truqué : on aperçoit dans la maison, une fois la façade soufflée, l'escabeau qui servait à la bonne pour ses déplacements et les fils qui permettaient les changements de lumières dans la maison.

Le kitsch signifie aussi détourner un objet de sa fonctionnalité première. On verra que Jean-Luc Lagarce cherche à détourner *La Cantatrice chauve* de sa fonction absurde. On notera enfin que kitsch pourrait venir de l'anglais sketch (esquisse) qui signifie une courte scène rapide et comique : on s'en serait douté !

On notera également le jeu amusant sur les chevelures : la queue de cheval du pompier, les nattes de la bonne, la perruque de Madame Smith.

Jean-Luc Lagarce invente des situations opposées qui créent des effets burlesques et drolatiques : Madame Martin apparaît, scène IV, derrière la haie, comme une tête-bouquet sans corps ; le pompier fait son apparition, scène VIII, dans l'embrasement de la porte trop petite, apparaissant à son tour comme un corps sans tête !

Ces jeux de contraire concourent souvent à créer un équilibre qui permet d'éviter la ligne de l'absurde.

Gestes et mouvements

→ Quels gestes et mouvements sont utilisés dans la mise en scène ?

On essaiera de demander aux élèves de se rappeler du langage des signes créé par le metteur en scène et qui, comme des sur-titres (parfois illustratifs, parfois incohérents), viennent se surajouter à la langue de Ionesco. Ce langage des signes se transmet entre personnages (on pensera aux doigts des deux mains prenant une forme conique, illustrant à merveille la réponse du normand).

On montrera comment l'approche gestuelle de Jean-Luc Lagarce se caractérise par des

placements précis sur le plateau : Madame Smith, Monsieur Smith, Madame Martin viendront à divers moments se placer exactement au milieu du nœud formé par le tuyau d'arrosage ; des déplacements chiasmiques s'orchestrent entre les deux couples pour favoriser l'échange. On montrera enfin comment par la danse et les mouvements synchronisés (Madame Smith et Madame Martin ont le doigt tendu dans un même geste sur les ébats du pompier et de Mary) Jean-Luc Lagarce crée une véritable chorégraphie.

Les lumières

→ Vous rappelez-vous de certains jeux de lumières ?

Il faudra essayer de montrer aux élèves que la lumière qui vient délimiter un espace sur le plateau correspond aux morcellements que Jean-Luc Lagarce a opérés à l'intérieur des scènes de Ionesco. La lumière chez Jean-Luc Lagarce opère ainsi un double « découpage ». On pourra aussi montrer aux élèves comment la lune devient, par ses mouvements autonomes,

capricieux et joyeux, un personnage du spectacle. Le moment où elle vient grandir en cercles progressifs sur la façade de la maison pour s'épanouir pleine et entière en fond de décors rappellera aux élèves leurs jeux de lasers et l'univers du cirque. Un petit carré lumineux s'installe alors sur la façade : est-ce Jean-Luc Lagarce, soulignant, par un jeu de lumière, la quadrature absurde du cercle tracé par Ionesco ?

La musique

→ Vous rappelez-vous de certains jeux sur la musique ?

Ils resteront sans doute impressionnés par les extraits de *Vertigo* et *Psycho* de Bernard Herrmann. Ils arriveront peut-être à identifier les extraits de Walt Disney. Il faudra les aider pour trouver les accents tango-jazzy de Carla Bley dans *Social studies* (qui porte bien son

nom pour ceux qui voient dans *La Cantatrice chauve* une satire de la « upper middle class »). Le thème de Carla Bley est important pour dérouler la mécanique du spectacle, transformant par magie les personnages en marionnette poétique et tragique. Jean-Luc Lagarce ralentit et accélère le cours des destins avec la musique.

Arrêt sur image

→ Avez-vous eu l'impression parfois d'un arrêt sur image ou d'un temps suspendu ?

Jean-Luc Lagarce pratique des ralentissements ou des arrêts sur image au cours de la pièce (sur le mot : « Cependant » de Madame Smith, scène I ; sur la fin des retrouvailles respectives des époux Smith et Martin aux scènes I et IV ; sur le mot « peigne » du pompier, scène VIII ...).

On essaiera, avec les élèves, de donner un sens à ces effets : une pause ou un ralenti comme sur un lecteur dvd ; *La Cantatrice chauve* sous le charme de la musique ; les personnages réalisant le sort tragique dans lequel Ionesco, le sorcier du langage, les a plongés !

La télévision

→ En quoi ce spectacle fait-il penser à la télévision ?

Les élèves devraient en premier lieu penser aux rires enregistrés qui viennent très tôt se faire entendre dans la pièce. Le choix des passages où le metteur en scène a inséré ces rires paraît aléatoire. Cela renforce le côté subversif de cette proposition. La télé nous dit là où il faut rire, de manière autoritaire, elle fabrique le rire en différé mais assassine l'humour en direct ! Les rires provoqués par le texte de Ionesco, la mise en scène de Jean-luc Lagarce et le jeu des comédiens viennent démontrer que l'on peut, avec la construction d'un texte doublé d'un imaginaire, déclencher le rire sans l'imposer. L'aspect artificiel des décors, le morcellement des scènes écrites par Ionesco, le ton forcé des voix et les expressions exagérées du visage, la quotidienneté mise en spectacle, l'idée d'un sous-texte sexuel, les longues pauses avant la réplique du partenaire, les

intonations déplacées, le marquage précis au sol des mouvements de plateau, les retournements tranchés d'ambiance, les ellipses narratives (on retrouve les Smith dans leurs costumes, allongés, comme morts, au début de la scène II, que s'est-il passé ?), tout cela nous rappelle l'ensemble des ingrédients du soap-opera.

La musique hitchcockienne annonce un très mauvais thriller, Walt Disney par la musique nous fait voyager vers le cirque et le music-hall, la danse des morts vivants des époux Smith et Martin scène XI évoque les films de George A. Romero (*La Nuit des morts vivants*) et le clip *Thriller* de Michael Jackson. On a parfois aussi l'impression d'être dans *Amityville* de Stuart Rosenberg.

On pourra aussi demander aux élèves de définir les ingrédients du soap-opera et d'apporter des exemples de leur culture qui définissent ce genre télévisuel.

Au pied de la lettre

→ Le jeu et les gestes des comédiens correspondent-ils au texte de Ionesco ?

On s'efforcera de montrer aux élèves comment Jean-Luc Lagarce prend le texte de Ionesco au pied de la lettre et invente souvent sa mise en scène à partir du texte.

Ainsi, scène VII, après la réplique de Madame Smith : « ...mais un pompier est aussi un **confesseur** », le pompier se transforme sur scène en figure du confesseur (qui se confessa par la suite). Ses interventions sont alors ponctuées, par la suite, d'une musique de messe

à l'orgue. Et pour confirmer ce choix, on citera les derniers mots du pompier sur la blague du Rhume : « une vieille femme qui était la nièce d'un **curé**, dont la grand-mère attrapait, parfois, en hiver, comme tout le monde, un rhume. » : logique !

Mais la force de la mise en scène de Jean-Luc Lagarce réside essentiellement dans sa capacité à prendre à son compte le texte de Ionesco pour créer des personnages et un jeu qui lui appartiennent.

LES PERSONNAGES ET LE JEU DANS LA MISE EN SCÈNE DE JEAN-LUC LAGARCE

La plus-value lagarcienne dans la caractérisation des personnages

→ On demandera aux élèves de dessiner les contours des caractères des différents personnages de la pièce.

L'élaboration du profil pourra se faire à partir d'un tableau simple dont chaque entrée de personnage correspondrait aux rubriques suivantes : tenue vestimentaire ; caractère et personnalité ; attitude et action ; posture et position ; évolution et progression ; temps de présence sur le plateau.

On pourra moduler les rubriques en fonction

des objectifs qu'on se sera fixés. L'idée première étant de mettre à jour la marque du metteur en scène sur les personnages d'écriture théâtrale de Ionesco.

Il paraît évident que le travail de Ionesco, quelle que soit l'interprétation qu'on en fait, s'écarte d'un travail sur la psychologie des personnages (on peut même se demander si les personnages de *La Cantatrice chauve* ont une psyché). Ils n'en sont pas pour autant condamnés à n'être

que des enveloppes corporelles figées ou des coquilles vides, aliénées dans leur destin programmatique de véhicule oratoire de l'absurde. Jean-Luc Lagarce, sans contrecarrer cette approche non-psychologisante, vient de manière singulière et personnelle « caractériser » les personnages. Il leur donne du « caractère », ou plus précisément des humeurs. Humeur dans le sens de « l'ensemble des tendances dominantes qui forment le caractère », de « l'ensemble des tendances spontanées s'opposant à la raison et la volonté » (Robert historique de la langue française), et comme un déclencheur de fantaisie, précurseur souterrain de l'humour.

Les personnages de Jean-Luc Lagarce sont en effet capricieux, spontanés, imprévisibles, comme uniquement animés par une logique qui leur est propre.

Il n'est pas étonnant que l'univers de Disney s'invite dans la mise en scène à travers la musique.

On songe aux sept nains de Blanche Neige ces derniers étant eux-mêmes l'incarnation d'humeurs (Simplet, Dormeur, Grincheux, Joyeux, Timide...)

Il est intéressant de noter, qu'à chaque fois ou presque, la caractérisation propre à Jean-Luc Lagarce enrichit le personnage initial d'une dimension supplémentaire, résolutoire ou problématique.

Madame Smith : Il n'est pas innocent que Madame Smith ouvre le bal du théâtre pour Jean-Luc Lagarce car c'est elle, qui, en fin de pièce, viendra d'un geste de la main clore la tentative de Madame Martin de finir la pièce par un recommencement à l'identique où les couples sont inversés.

Madame Smith est le personnage-comédienne qui d'une certaine manière ouvre et ferme le jeu. Très vite, elle apparaît sûre d'elle dans ses regards au public, dans la manière brutale et tranchée dont elle assène ses convictions, se montrant animée par la foi aveugle de celle qui a raison. Elle est très « matter of fact », comme disent les anglais. « On ne lui la fait pas ». Elle peut paraître condescendante parfois et l'autorité qu'elle semble manifester vis à vis de M. Smith sera rarement démentie. Elle domine. Elle a un fichu caractère : tour à tour maîtresse, femme, matrone (même si la bonne a raison d'elle parfois). Elle contrôle son petit monde. Affligée par la stupidité de l'histoire de Madame Martin sur le monsieur et son soulier, elle n'est pas bon public ; se sentant désavouée sur l'enjeu des sonneries, elle apparaît mauvaise perdante. Elle demeure le personnage dirigeant

qui dans la mise en scène de Lagarce use le plus du doigt de l'autorité, mais semble surtout avoir une position de surplomb.

N'est-elle pas aussi une figure possible de la cantatrice chauve ? Il n'échappera pas aux élèves que dans le final chaotique précédant la chute de la façade, elle se départit de sa per ruque.

Dans la symphonie des fins imaginées par Ionesco, elle se dessine comme une figure centrale, posée, mais aussi touchante de sincérité.

Monsieur Smith : Monsieur Smith apparaît très vite comme faussement détendu. L'apparente bonhomie et sérénité du lecteur de journal ponctuant sa lecture de la presse et le monologue de Madame Smith par des claquements de langue s'évanouit vite. Il se révèle être un personnage qui s'emporte vite, capable de coup de sang sur mode mineur, s'aventurant parfois à des intonations pagnolesques. Il se dévoile comme un trouillard, un anxieux, capable de moments de panique, de petits cris d'effroi, alternant le ton péremptoire et la petite voix de l'enfant. Dans la première séquence, il manifeste des signes de paranoïa (rejetant la tête en arrière pour voir s'il est épié) et montre un caractère maniaque en allant de manière compulsive et impérieuse, armé d'un ciseau orange à la main, ratiboiser un ou deux poils de gazon qui dépassent. Il essaie tant bien que mal (par des accents de colère souvent), de sortir du joug harcelant de sa femme. Si lui aussi se soumet à l'autorité de la bonne, il retrouve face au couple des Martin une « consistance d'autorité », se montrant tour à tour ironique et sadique (indiquant du doigt où les Martin doivent prendre place à ses pieds). On sent dans son « Ah, la la la » de la scène VII la force d'un ennui existentiel pétri de déprime, suivi d'une expression satisfaite et admirative d'être à côté d'une femme qui a bien compris le fondement de sa souffrance en répliquant : « Il s'emmerde ». Il est à souligner que la couardise du personnage est affublée d'une volonté irrépressible « d'aller voir ». C'est lui qui prend la décision, sur fond sonore de thriller hitchcockien, d'aller voir à la porte qui sonne. Plus dominé que dominant, son rapprochement avec Madame Martin se fait aussi sur fond d'une angoisse commune.

Dans la pléiade des fins possibles, il incarnera l'auteur et le directeur du théâtre.

Monsieur Martin : C'est le plus animal, le plus instinctif, le plus pulsionnel du sextet. Il danse le tango de sa première scène avec Madame Martin, la jambe-patte marquant

l'arrêt en rythme avec la musique. Dragueur, assumant sa position de mâle, il joue du corps, des épaules et des hanches pour afficher les couleurs de sa séduction. Tout aussi fluide dans sa langue que dans son corps, il n'hésite pas à illustrer par une gestuelle sexuelle les pulsions qui l'animent. Il est tour à tour, l'incarnation de la pulsion (en affichant ses intentions animales), puis du désir (en engageant une danse d'approche et de séduction), de son accomplissement (il se place derrière Madame Martin, mimant l'acte sexuel) jusqu'à la jouissance (un petit gémissement aigüe et une main délicate portée à la bouche témoigne de la conclusion jouissive de l'acte sexuel). Il poursuivra, tout au long de la pièce, cette attitude lubrique. Il se livrera à une séance de plaisir égoïste, exécutant une pratique clairement onaniste lorsque sa femme raconte son histoire aux Martin. Il jouera le jeu de l'échangisme entre les époux Smith et Martin en ponctuant son « Oh, charmant » de la scène VIII d'une « main au cul »

Son jeu en relief trouve tout son impact dans la partie finale des fins possibles, où son rapport privilégié aux spectateurs, (c'est sans doute le personnage le plus drôle), dévoile sa dimension de miroir : il vient s'installer parmi eux !

Madame Martin : Elle apparaît comme coincée, peu sûre d'elle, embarrassée, s'emballant très vite et se rétractant aussitôt. Elle donne souvent l'impression d'avoir conscience de sa maladresse, de sa bêtise, mais réalisant qu'il est trop tard pour corriger la bévue et la gaffe, elle prend l'option salvatrice du jeu et joue l'hébertude et l'incompréhension. Devant le désir ostentatoire de Monsieur Martin, elle joue l'afolée, la paniquée (courant désespérément vers les sorties cour et jardin, sans avoir la ferme intention de sortir, au contraire !). Elle affiche ainsi parfois le visage de l'hystérique. Elle se glisse aussi dans la peau de la victime, de la fautive. Dans un premier temps, elle subit, elle est dominée. Mais, dans un deuxième temps, elle va laisser libre champ au retour du refoulé, donnant une vie gestuelle à ses désirs enfouis. L'histoire du monsieur et du soulier ressemble à un strip-tease crispé, esquissé sans être abouti. En présence du pompier, elle fait l'aveu du feu sexuel qui l'attise, relevant sauvagement sa jupe sur les deux répliques du pompier de la scène VII : « Tous » et « Non, malheureusement ». Par contraste à cette attitude hystérique, Madame Smith, allongée, une jambe croisée sur un genou, offre une invitation séductrice plus détendue et contrôlée.

Il aura fallu l'aide des verres d'alcool désinhibant déposés par la bonne Mary à la scène VII pour qu'elle se livre à ces poses outrancières. Personnage qui pourrait paraître secondaire mais qui, comme Monsieur Smith d'ailleurs, fait preuve de volonté pour sortir de son carcan anxigène et laisser libre cour à ses désirs.

La bonne Mary : elle apparaît d'emblée comme le personnage le plus décomplexé et le plus épanoui. Tout droit sortie de Blanche Neige et les Sept Nains et de Mary Poppins, elle transporte avec elle, dans un entrain sans borne, les univers joyeux, inventifs, merveilleux et forts en rebondissements du dessin animé, du cirque et du music-hall. Elle joue des personnages (du monde de la fiction et de l'animation), incarnant différentes facettes de la figure de l'artiste : le clown ; la contorsionniste (lorsque sa tête renversée coulisse le long d'une fenêtre), la danseuse indienne mimant Shiva, la chanteuse à paillettes dans son tour de chant à Broadway... On lui trouve au début l'air déterminé et gai d'un des sept nains rentrant du travail : en l'occurrence,

Madame Smith
Le poisson était frais. Je m'en suis lèché les babines. J'en ai pris deux fois. Non, trois fois. Ca me fait aller aux cabinets. Toi aussi tu en as pris trois fois. Cependant la troisième fois, tu en as pris moins que les deux premières fois, tandis que moi j'en ai pris beaucoup plus. J'ai mieux mangé que toi, ce soir. Comment ça se fait? D'habitude, c'est toi qui manges le plus. Ce n'est pas l'appétit qui te manque. *→ RAÏS*

Monsieur Smith
(fait claquer sa langue). *→ MUSIQUE - DES SCÈNES DE MIREILLE*

Madame Smith
Cependant, la soupe était peut-être un peu trop salée. Elle avait plus de sel que toi. Ah, ah, ah. Elle avait aussi trop de poireaux et pas assez d'oignons. Je regrette de ne pas avoir conseillé à Mary d'y ajouter un peu d'anis étoilé. La prochaine fois, je saurai m'y prendre.

Monsieur Smith
(continuant sa lecture, fait claquer sa langue). *→ MUSIQUE*

Cahier de régie - Jean-Luc Lagarce

adressée joyeusement à Madame Smith et qui se décline en une caresse appuyée. On le retrouve voyeur, perché sur une chaise, aux premières loges des ébats amoureux du pompier et de la bonne.

Le personnage, dirigé par ses pulsions, est aussi soumis à l'autorité du plus fort. Il adopte souvent la position du chien à genou, obséquieux, roi de l'approbation et de la désapprobation ostentatoires, n'hésitant pas à condamner le ridicule de sa femme pour se ranger du côté du conformisme des Smith, recherchant une camaraderie masculine ridicule et compassée avec Monsieur Smith. Son ridicule est affiché, assumé. Le personnage est entier. Il est bon public, écoutant dans une attitude quasi religieuse d'adoration celui qui conte (le pompier et ses anecdotes ; Monsieur Smith et sa fable...). Il est souvent du côté du plus fort, ménageant tout le monde, curieux, à l'affût de tout, espionnant les conversations de personnages sur le plateau comme s'il écoutait aux portes.

elle sort du logis, couverte de suie, comme après une séance de ramonage (on pense à Mary Poppins), jouant du sifflet, énergique et swinguante. Elle apparaît libérée, émancipée, affranchie de son statut de domestique, engueulant vertement les Smith, s'esclaffant dans un rire-pleurs maléfique de sorcière de bande dessinée. Elle est un électron libre, une force de transgression, de révolte et de rébellion (parce qu'elle représente la figure de l'artiste, voilà ce que veut peut-être nous dire le metteur en scène). Ainsi la profusion d'images et de figures qu'elle incarne ne vient pas brouiller les contours du personnage mais lui confère au contraire une autonomie de jeu et de travestissement singulière. À la scène V, où la bonne nous éclaire (Ionesco nous perd, en fait) sur l'identité et la descendance des Martin, elle prend les accents véhéments de l'expert qui sait avec preuves à l'appui, de l'avocat et du syndicaliste, et conclut son plaidoyer endiablé par un aveu amusé de dérision : « J'en sais rien ». À la fin de cette scène, elle gueule presque la révélation de sa véritable identité : Sherlock Holmes. Il faut attendre la scène VIII, au moment où le pompier fait l'aveu qu'il n'a plus de feu à se mettre sous la lance, pour voir la bonne Mary, grimée en espionne- Sherlock Holmes, faire son apparition. Jean-Luc Lagarce vient rapporter l'image au son, sur les aveux du pompier. On pourrait presque jouer au syllogisme et comprendre la manière dont Lagarce a procédé avec le texte : s'il y a aveu et confiance, c'est qu'il y a des choses à cacher, c'est qu'il y a culpabilité, il nous faut donc un détective et Lagarce fait apparaître la bonne en Sherlock Holmes : élémentaire mon cher Watson !

Il faut aussi souligner une des forces de la mise en scène. La bonne est aussi la didascalienne, incarnation sur le plateau de Ionesco et Nicolas Bataille, l'ensemble mis en abyme dans la mise en scène de Jean-Luc Lagarce. Ainsi elle est celle qui sait, qui détient la vérité textuelle, qui corrige, qui apporte des précisions : un Sherlock Holmes au milieu de 5 Watson ! La bonne se promène dans la pièce (elle apparaît souvent à différents endroits de la maison), comme l'auteur dans son texte et le metteur en scène sur le plateau des répétitions. Elle est la figure perturbante et malicieuse de l'auteur et du metteur en scène dans la représentation sur le plateau.

Sa transformation vestimentaire (passant du blanc au noir, le visage subissant une évolution inverse) pourrait tout aussi bien symboliser son aspect transformiste que l'aboutissement d'une quête de vérité. Elle est le personnage

dans la pièce qui vit un coup de foudre final devant des spectateurs-personnages réprobateurs ou voyeurs.

Il n'est peut-être pas étonnant que la figure de la bonne-détective (le détective s'apparentant au dramaturge dans sa recherche de vérité et d'indices capables de faire sens) lise le journal dans l'ultime final des fins possibles de Ionesco. Présence de l'auteur et de son metteur en scène, en charge des didascalies, elle connaît l'histoire et ses suites, ce discours l'ennuie. Elle pense trouver plus de malice et d'indices dans la presse.

Le pompier : contrairement à la bonne qui s'est affranchie joyeusement de sa fonction domestique, le pompier semble miné de n'être qu'une fonction sans emploi. Qu'est-ce qu'un pompier sans feu ? L'allure de pompier d'apparat ou d'opérette que lui donne Jean-Luc Lagarce renforce encore la vacuité du personnage. Son entrée avait pourtant donné le change, et il paraissait avoir un certain crédit auprès des Smith, tout investi qu'il était du rôle de médiateur chargé de rendre la justice, et de celui du prêtre dont on attend qu'il dise qui est dans le droit chemin et qui s'en écarte. (Jean-Luc Lagarce utilise une musique solennelle à l'orgue qui semble annoncer la parole de Dieu). Mais le capitaine et l'ecclésiaste vont faillir. Incapable d'être ni l'un ni l'autre, le pompier fait prévaloir la réponse du normand. Ce qui est beau, c'est cette tentative première de rouler les mécaniques, d'en imposer et d'essayer de faire parler l'autorité de l'uniforme. Vaine tentative, le pompier s'est avéré être (comme Monsieur Smith) frappé de couardise sur sa réplique : « Non, ce n'était pas moi. » de la scène VIII. Le voici enfant, ayant peur d'être accusé à tort, presque peur d'être battu, pathétique dans sa défense. Vexé et boudeur quand Monsieur Smith vient lui ravir l'affiche, le voilà dépité et découragé, s'emballant ensuite comme un gamin quand on lui demande à nouveau d'être la vedette. Les figures du capitaine et du prêtre n'en apparaissent par la suite que plus ridicules. Que lui reste-t-il pour exister ? Raconter des histoires (Ionesco, à travers le pompier et son rôle de conteur semble confesser qu'il n'a pas écrit de fable théâtrale, que *La Cantatrice chauve* n'existe pas, et que l'on va passer son temps à raconter de mauvaises blagues). Lagarce n'a fait que suivre à merveille le texte de Ionesco, il fait du pompier un personnage puéril, capricieux et susceptible, distrait, oublieux et naïf, de qui l'on attend qu'il dise la bonne parole car la vérité sort de la bouche des enfants !

→ Un des jeux sur ce travail des humeurs pourra consister à appliquer la grille des humeurs des sept nains aux personnages de Lagarce pour s'apercevoir qu'ils correspondent à de nombreux traits de caractère chez les personnages de *La Cantatrice chauve*.

→ On pourra proposer aux élèves d'écrire la mise en scène d'un passage en prenant le contre-pied de l'option choisie par Jean-Luc Lagarce. Dans la scène IV entre les époux Martin, on fera de Madame Martin le personnage le plus pulsionnel et de Monsieur Martin le plus timide.

→ On pourra proposer aux élèves au contraire d'exploiter un des partis-pris du metteur en scène : prolonger le registre religieux sur d'autres parties du dialogue du pompier (lui faire raconter Le Rhume comme une homélie, par exemple).

En éclairant la singularité des silhouettes tracées par Jean-Luc Lagarce, il apparaîtra plus facile aux élèves de comprendre les choix de mise en scène et de mettre à jour ses mécanismes de bascule, d'interchangeabilité, de double et de contraire. Il est important de garder à l'esprit que le fruit de ces recherches

ne constituera pas une grille interprétative mais permettra de dévoiler une des options dramaturgiques du metteur en scène. Les personnages ont des humeurs propres mais tout cela est interchangeable à l'infini. L'auteur Lagarce prend un vif plaisir à brouiller les pistes sans jamais perdre de vue ses desseins. On notera que la symbolique des objets vient renforcer cette impression d'interchangeabilité et de circulation des humeurs et des sentiments :

- Le ballon rouge : on se renvoie la balle comme on ferait circuler, d'un personnage à l'autre, des humeurs et des tempéraments : la colère, la complaisance, la moquerie, la jouissance, l'hébétéude, la confusion...

- La balançoire : symbole du renversement et de la chute, incarnant les passages de la colère à la parole policée, nœud emblématique sur le plateau du basculement du calme serein à la folie extatique, du contrôle de soi au désir effréné, de l'apparente raison à la folie...

- Les deux chaises du plateau : où les personnages de Jean-luc Lagarce deviennent à la fois spectateurs et acteurs.

Interchangeabilité et interrelation des personnages

Après ce travail nécessaire sur la singularité des personnages, on demandera aux élèves d'établir des liens de relation entre les membres du sextette en leur posant des questions simples :

→ Qui sont les couples dans la pièce ? Comment évoluent-ils ?

Les couples : la norme, l'échange et vice-versa

Les postures des Smith au début de la mise en scène les figent dans l'image traditionnelle du couple. La femme est debout et l'homme assis, lisant le journal. Ce qui va fédérer le couple Smith, c'est une forme absurde du débat sophiste, jouant sur des rapports de dominant à dominé. L'arrivée des Martin est en fait une aubaine. Elle va permettre le glissement vers un échange, en passant par toutes les phases du refus de la transgression : crispation, rires coincés, ennui, vacuité du langage. La tenue des Martin en reproduisant dans ses moindres détails la tenue des Smith vient contrarier toute interprétation psychologique et facilite le basculement et l'inversion des couples. Les déplace-

ments sont chorégraphiés (comme dans le final des scènes I et IV où les époux respectifs viennent se loger l'un dans l'autre, abattus et fatalistes, exécutant une danse rigide de marionnettes). Les couples finiront par se rapprocher dans un même mouvement : à la « main au cul » scène VIII, de M. Martin à Mme Smith, répond la caresse de Monsieur Smith sur la jambe de Madame Martin, et la bonne repart les mains sur les fesses sous les yeux avides du pompier. Chorégraphie harmonieuse des désirs ou machinerie des stéréotypes automatés ? Le jeu de l'amour est avant tout UN JEU chez Jean-Luc Lagarce. Il sera d'ailleurs intéressant de présenter la scène IV entre les époux Martin comme une tentative de réinvention du jeu érotique et sexuel au sein de la quotidienneté du couple. On se découvre et on fait l'amour comme si on ne se connaissait pas. Hélas les masques tombent, le théâtre a une fin, mais l'on a bien ri le temps d'un tango (scène IV). À cette construction savante et mécanique de l'échange des partenaires vient répondre le coup de foudre éclair de la bonne et du pompier. Il n'est pas surprenant que le personnage de la bonne Mary, authentique et spontané, offre une scène

d'amour passionnée dont la fougue sincère provoque la réprobation des couples conformistes (à l'exception de Monsieur Martin, esclave de ses pulsions envahissantes).

Si, pour Jean-Luc Lagarce, *La Cantatrice chauve* est « une machine à jouer », il laisse aussi apparaître que l'amour, s'il veut rester sincère et fort, doit se laisser guider par la force inventive du jeu et de la folie.

→ **Y a-t-il des clans qui se forment ? Se désagrègent ?**

Alliance et mésalliance

En gardant la technique du déplacement précis dans l'espace, Jean-Luc Lagarce procède à la création d'entités, de clans, de groupes qu'il fait et défait sur le plateau. Il crée ainsi une chorégraphie rythmique qui tend à faire des relations humaines un jeu névrotique de pouvoir et de conflits qui ne trouvent leur résolution que dans l'illusion finale de la pièce, dans la mise en scène de l'illusion du théâtre. Il faut en effet attendre la scène finale pour retrouver l'unité de la troupe théâtrale. On essaiera de faire retrouver aux élèves les scènes où la répartition des personnages en groupes est la plus marquante. On pourra leur proposer ces deux tableaux : la scène IV entre les Martin et les Smith où Madame Martin se trouve isolée vers la balançoire ; la scène XI, où Monsieur Smith est seul en fond de plateau, assis sur une chaise, tournant le dos au public, alors que le trio est vers la balançoire. Dans ces ballets d'union et de désunion, le pompier cherche désespérément des alliances, une écoute qu'on lui refuse alors que la bonne persiste dans son entêtement à faire cavalier seul.

Les déplacements et les regroupements ne sont pas signifiants autrement que dans le sens où ils concourent à démontrer l'interchangeabilité des êtres dans la pièce (du moins pour le quatuor des Smith et des Martin) ; d'autres combinaisons seraient possibles dans d'autres mises en scène. Chez Lagarce les structures établies, les couples officiels se déconstruisent, se reconstruisent différemment, pour se perdre à nouveau dans un chaos.

→ **Comment les personnages sont-ils à la fin ? Seuls ou ensemble ?**

Éclatement des relations et chaos

On essaiera à partir de la scène XI, de demander aux élèves ce qui se dérègle dans la pièce, ce qui

s'écarte de la norme supposée, ce qui se déconstruit. On s'efforcera de restituer cette scène qui devrait visuellement marquer les élèves.

Au chaos verbal proposé par Ionesco, scène XI, Jean-Luc Lagarce vient ajouter des déconstructions en chaîne. Il multiplie la force du texte en lui conférant le pouvoir d'une onde de choc : à la déconstruction du langage, il ajoute celle des consciences, des corps et du décor. Dans ce final, Lagarce vient puiser dans le texte des trouvailles de mise en scène ; M. Smith nous dit : « Ne soyez pas dindon, embrassez plutôt le conspirateur ». Et sur le plateau, les comédiens vont se transformer en gallinacés, exécutant un ballet incohérent de dindons.

Voilà l'homme redevenu animal, régi seulement par l'instinct, pris soudain de folie face à l'aliénation des conventions. Ou est-ce aussi Ionesco et Lagarce donnant à voir l'inconscient, matière bigarrée et incohérente, soumise à la logique du signifiant (le mot Dindon les fait apparaître) dont la mise à jour serait symbolisée par la façade de la maison qui s'effondre ?

→ **Que pensez-vous du retour des comédiens à la fin de la pièce ?**

Le final (s) et la photo de groupe

→ **On demandera aux élèves de réfléchir sur le mot « fin ». La pièce finit-elle dans la mise en scène de Jean-Luc Lagarce, et si elle finit, quand finit-elle ?**

Jean-Luc Lagarce décide d'inclure dans sa mise en scène les différentes fins proposées par Ionesco, comme il avait décidé d'inclure les notes de Ionesco sur la mise en scène de Nicolas Bataille. Il ne s'agit pas pour lui de briser l'illusion du théâtre (comme un magicien qui dévoilerait la technique des ses tours de magie) mais de prolonger le jeu, le complexifier dans le but paradoxal de le rendre accessible à tous. D'ailleurs les comédiens continuent à être des comédiens qui jouent des personnages en train de dire les fins possibles, tous empreints encore des traces de ce qu'ils ont joué pendant une heure trente. De cette *Cantatrice chauve*, Lagarce fait un spectacle total, rendant le mystère de la pièce encore plus obscur. Au « je n'en sais rien » drolatique de la bonne Mary, au « et voilà » du pompier qu'il fait suivre d'un noir profond, Jean-luc Lagarce ajoute l'absence de rideau conclusif, comme pour interdire toute clôture du texte. Madame Smith, encore elle, vient dire :

« le rideau tombe vite »... et rien ne se passe. Seul un claquement de ses doigts, comme par magie vient nous dire que c'est fini, pour un temps...

L'anti-jeu de l'anti-pièce

À la notion d'anti-pièce avancée par Ionesco, on essaiera de faire réfléchir les élèves sur ce qui serait un anti-jeu au théâtre.

→ Qu'est-ce que ne pas jouer ? On pourra partir des stratégies d'anti-jeu au sport et définir ce concept avec les élèves (le terrain de sport étant un autre plateau du spectacle).

L'objet d'une telle démarche permettra aux élèves d'identifier les éléments dans l'écriture de Ionesco qui empêchent de suivre les règles du jeu canonique et montrera comment Jean-Luc Lagarce vient renforcer cette écriture par des éléments perturbateurs de sous-jeu, de sur-jeu, de théâtralisation, tout en restant fidèle au verbe de Ionesco.

Ne pas jouer en sport, c'est souvent refuser l'attaque, rester sur la défensive (au théâtre, ce serait refuser d'adresser des répliques justes à ses partenaires ou cabotiner), c'est aussi le plaisir égoïste de préserver un résultat (là où le théâtre demande de courir le risque de réinventer tous les soirs) ; c'est aussi jouer la montre, avoir le contrôle du temps (l'acteur en perte de rythme finit par sonner faux et perd le public) ; c'est ne pas respecter son adversaire en lui octroyant une chance de se refaire (alors qu'on sait qu'au théâtre, on ne joue pas seul, pour être juste, il faut être ensemble) ; c'est enfin oublier la beauté et la noblesse du sport.

On voit bien que Ionesco crée toutes les conditions possibles de cet anti-jeu : il fait dire à ses personnages une partie des didascalies, il inclut dans son texte des notes insolites de la mise en scène de Nicolas Bataille, il use d'incohérence et d'absurdité dans une tentative de dynamiser le langage, disqualifiant ainsi toute velléité de jeu classique.

Jean-Luc Lagarce prend Ionesco au mot. Il invente une écriture scénique pour *La Cantatrice chauve*. Il opère des ralentissements au sein des dialogues grâce à la musique, il fait varier les humeurs des personnages au milieu d'une même tirade (les personnages passent du calme serein à la colère subite). Les comédiens modulent leur débit (rapidité, pause de la voix, parfois essoufflement). Ils s'expriment dans les aigus et les graves. Ils multiplient les regards au public, s'absentent parfois (par exemple sur la réplique : « Cependant » de madame Smith, scène I). On a souvent l'impression qu'ils semblent nous dire qu'ils sont conscients de jouer dans une pièce de Ionesco dont ils ne comprennent pas le sens. À d'autres moments, les personnages paraissent au contraire aliénés dans une caricature d'eux-mêmes, comme s'ils étaient incapables d'établir la relation avec

l'autre, touchants et burlesques dans leur vaine tentative. Ils semblent nous dire à travers leurs nombreux regards frontaux en direction du public : attention, on ne « joue pas » car tout ceci n'est qu'un jeu ! C'est là que réside la force de la dramaturgie de Jean-Luc Lagarce. Son anti-théâtre prend la forme d'un amusement, d'un jeu de société tragi-comique d'une heure trente, où l'on joue à faire « très sérieusement » du faux théâtre, dans le seul but de le rendre encore plus vivant. Seul l'anti-jeu est de mise avec *La Cantatrice chauve*. On joue comme des enfants, à faire et dire des bêtises, à être tout fou, à bouder, à piquer des crises d'énervement...mais tout cela au sein de l'horlogerie rigoureuse construite par le metteur en scène, qui vient, par sa petite musique, organiser le babil incohérent des enfants en une force de jeu qui prend les accents d'un opéra télévisuel dont la logique implacable est frappée de folie. Ainsi la machine à jouer de Jean-Luc Lagarce démultiplie le plaisir du jeu, autorise la venue d'un imaginaire qui lui est propre, remplit le contrat de *La Cantatrice chauve* : inscrire le jeu et l'amusement dans le vertige de l'éternité.

La volonté de Jean-Luc Lagarce de faire un spectacle emphatique, excessif, paroxystique nous renvoie à l'article de Roland Barthes « Le monde où l'on catche » (*Mythologie*, Éditions du seuil, 1957) où il comparait théâtre et catch. Dans la scène XI, les personnages de Jean-Luc Lagarce s'apprêtent à en découdre comme des catcheurs sur un ring.

On pourra proposer aux élèves, en classe de lettres, de philosophie et de théâtre de relire cet article à l'aune de la mise en scène de Jean-Luc Lagarce. On comparera la mise en jeu de la scène XI, scène chaotique, avec la citation qui suit de l'article de Barthes : « l'emphase des passions, le renouvellement des paroxysmes, l'exaspération des répliques ne peuvent naturellement déboucher que dans la plus baroque des confusions. Certains combats, et des plus réussis, se couronnent d'un charivari final, sorte de fantasia effrénée où règlements, lois du genre, censure arbitrale et limites du Ring sont abolis, emportés dans un désordre triomphant qui déborde dans la salle et entraîne pêle-mêle les catcheurs, les soigneurs, l'arbitre et les spectateurs. ».

Les catcheurs, les soigneurs, l'arbitre et les spectateurs... les comédiens, le metteur en scène, l'auteur, et les spectateurs. Dans sa mise en scène, Jean-Luc Lagarce va brouiller les pistes ; il crée des pièces dans la pièce (comme la lumière avait permis de créer des scènes dans les scènes) ; il interchange les rôles.

Des pièces dans la pièce

→ On essaiera de faire réfléchir les élèves sur la manière dont Jean-Luc Lagarce vient bouleverser la place établie des rôles suivants : l'auteur, le metteur en scène, les comédiens, les spectateurs, les commentateurs, le directeur du théâtre... On demandera simplement aux élèves de repérer dans la mise en scène les différentes figures de l'auteur, des spectateurs...

Quelques pistes

L'auteur

Est-ce seulement Ionesco ? Le metteur en scène par ses choix dramaturgiques (en s'appropriant les notes de la mise de Nicolas Bataille, par exemple) n'est-il pas par moments une sorte de *mauteur* en scène. Dans les fins jouées, Monsieur Smith-comédien devient l'auteur, qui du coup devient comédien !

Le metteur en scène

Ionesco en fondant la mise en scène de Nicolas Bataille dans son texte avale le metteur en scène. Jean-Luc Lagarce, en faisant jouer ces notes dans sa mise en scène, avale le tout. Loin d'une transgression, c'est une libération. La bonne et Madame Smith peuvent apparaître parfois comme des figures du metteur en scène (on pense au passage où Madame Smith semble souffler son texte à Monsieur Smith sur le « Le serpent et le renard », scène VIII, singeant une direction d'acteur).

POUR FINIR, QUELQUES JEUX

- On pourra proposer aux élèves de relire le texte de Ionesco et d'essayer de le prendre au pied de la lettre comme Jean-Luc Lagarce (les personnages pourraient tousser sur la blague « Le Rhume » et rendre les propos du pompier inaudible).
- Les élèves pourront jouer au langage des signes de Jean-Luc Lagarce sur plusieurs parties du texte de Ionesco, en étant soit illustratifs, soit incohérents.
- On pourra proposer aux élèves de transporter la scène d'exposition dans un autre pays que l'Angleterre et de jouer sur les stéréotypes et les clichés.
- On demandera aux élèves d'interpréter la blague du « Rhume » de plusieurs manières : en pleurant, en éclatant de rire, rongé par la timidité...

Les comédiens

En racontant des histoires, des anecdotes, des blagues et en lisant des poèmes, les comédiens-personnages de la pièce s'improvisent comédiens-amateurs. La bonne, comme nous l'avons vu, prend plusieurs figures de l'artiste. Des spectacles se recréent dans le spectacle. La déclinaison des différentes fins imaginées par Ionesco fait apparaître les frontières entre les comédiens, les personnages et les personnes.

Les spectateurs

Les comédiens-personnages prennent presque tous dans la pièce la position de spectateurs face aux différentes performances artistiques des autres personnages. Les Smith, assis chez eux, dans leur jardin, écoutent les Martin comme au théâtre et attendent d'être distraits. Les personnages-spectateurs meurent d'ennui en écoutant « Le Rhume » du pompier. Les vrais spectateurs, devenant comédiens-figurants, viennent mourir sur le plateau.

Les commentateurs

Les comédiens-personnages prennent souvent le public à témoin de leurs actions, ils commentent Ionesco. Ils se laissent aussi parfois distraire par les commentaires de la bonne sur les notes de Ionesco à propos de la mise en scène de Nicolas Bataille.

- On pourra prendre certains passages du texte et les annoter d'humeurs (comme sur une partition musicale), et les faire jouer par les élèves pour étudier des effets de jeu.
- On invitera les élèves à écrire les notes de la mise en scène de Jean-Luc Lagarce, comme Ionesco l'avait fait pour Nicolas Bataille. Par exemple, scène IV on fera dire : « dans la mise en scène de Jean-luc Lagarce, Monsieur Martin s'envoie en l'air avec Madame Martin »
- On pourra essayer de travailler des morceaux de la pièce comme une comédie musicale ou un dessin animé (choisi par les élèves)
- On proposera aux élèves de faire une analyse de la critique théâtrale, en comparant les articles de presse sur la création de la pièce en 1991 et ceux de 2006-2007.

- On fera établir aux élèves les points de comparaison entre *La Cantatrice chauve* de Ionesco et *Erreur de construction* de Jean-Luc Lagarce.

- Dans un même travail de comparaison, on pourra amener les élèves voir la mise en scène de Nicolas Bataille à la Huchette.

- En classe d'arts plastiques, on invitera les élèves à faire des recherches sur des mouvements ou des auteurs dont on peut sentir la présence dans la mise en scène de Jean-Luc Lagarce : le Kitsch, l'hyperréalisme, les artistes Roy Lichtenstein et Edward Hopper.

- En classe de philosophie, de théâtre, ou de lettres, on fera réfléchir les élèves sur cette citation tirée de l'ouvrage de Peter Brook, *L'espace vide*. Citation qui semble résumer à merveille la philosophie qui anime Jean-Luc Lagarce lorsqu'il monte *La Cantatrice chauve* : « Brecht (...) a surpris ses collaborateurs en disant que le théâtre doit être naïf. Disant cela, il ne reniait pas le travail de toute sa vie, il voulait dire que monter une pièce, c'est toujours s'amuser. De manière déconcertante, il parlait d'élégance et de divertissement. Ce n'est pas par hasard que, dans de nombreuses langues, on utilise le même mot pour désigner le « jeu » de l'acteur et les « jeux » des enfants. »



Nos remerciements chaleureux à François BERREUR et à toute l'équipe du Théâtre de l'Athénée qui a permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur.

Comité de pilotage et de validation

Pascal CHARVET, IGEN Lettres-Théâtre
Michelle BÉGUIN, IA-IPR Lettres (Versailles)
Jean-Claude LALLIAS, Professeur à l'IUFM
de Créteil, directeur de la collection nationale
« Théâtre Aujourd'hui »

Auteur de ce dossier

Nunzio CASALASPRO
Jean-Luc DESCHAMPS

Directrice de la publication

Nicole DUCHET, Directrice du CRDP

Responsabilité éditoriale

Vincent LÉVÊQUE

Chargé de projet

Vincent LÉVÊQUE

Maquette et mise en pages

Sybille PAUMIER
Création, Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

Relations avec les scolaires

Sozic LE LASSEUR
01 53 05 19 10

sozic.lasseur@athenee-theatre.com

Retrouvez sur ► <http://crdp.ac-paris.fr>, rubrique arts et culture,
l'ensemble des dossiers de *Pièce (dé)montée*