

EUGENE IONESCO OYUNLARINI SAHNEYE KOYMANIN ZORLUKLARI

THE DIFFICULTIES OF STAGING THE PLAYS OF EUGENE IONESCO

Özet

Yönetmen, yazar-oyuncu ya da seyirci kadar tiyatroyu var eden önemli bileşenlerden biridir. Bu özelliğinden dolayıdır ki, tiyatro kolektif bir sanat olarak kabul edilir. Sahneleme süreci gerçekleşinceye kadar etkin bir katılımı gerektirir. Ancak, metnin yaratıcısı yazar ile onu sahneye koyan yönetmenin zaman zaman bazı noktalarda uyuşmadıkları da bir gerçektir. Bazen yönetmenin oyuna çok fazla müdahale ettiği bazen de yazarın istediklerini tam olarak yerine getiremediği görülür. Özellikle oyun bir uyumsuz tiyatro oyunu ise iş daha da zorlaşır. Yaşamın uyumsuzluğunu uyumsuz yollarla anlatan uyumsuz tiyatro oyunlarının, yönetmen açısından ne gibi zorluklar yarattığı sorusuna yanıt aramak çalışmamızın amacını oluşturmaktadır. Tiyatro yönetmenin metin yazarı ile olan ilişkisini, anlaşmazlıklarını Eugène Ionesco oyunları çerçevesinde inceleyeceğiz.

Anahtar Kelimeler: Uyumsuz, yazar, yönetmen, sahne, sahne bilgileri.

Abstract

The director is one of the important components such as writer, spectator and actor that create the theater. Because of this feature, the theater is considered a collective art. It requires effective participation until the staging process takes place. However, it is also a fact that the author who creates the text and the director who puts it on stage disagree sometimes on some points. It is sometimes encountered that the director interferes too much with play and cannot fulfill completely what the author wants. Especially if it is an absurd theater play, it becomes more difficult. The aim of our study is to find the answer to the question of what kind of difficulties the absurd theater plays, which explain the absurdity of life via Absurd, create for the director. We will examine the relationship and conflict between the theater director and the author within the framework of theater plays of Eugène Ionesco.

Key Words: Absurd, writer, director, stage, didascalie.

LES DIFFICULTES DE METTRE EN SCENE LES PIECES D'EUGENE IONESCO

Les conflits entre auteurs de théâtre et metteurs en scène sont nombreux dès lors qu'il s'agit de rendre le plus fidèlement possible sur scène les intentions de l'auteur. Pour sa part, Eugène Ionesco ne nous semble pas avoir toujours été très regardant avec la qualité "technique" des pièces qu'il livrait aux metteurs en scène. Par l'adjectif "technique", nous suggérons qu'une pièce de théâtre n'est pas une nouvelle et encore moins un roman, mais un texte destiné à être présenté sur scène.

Par "théâtre", nous entendons bien évidemment la scène. Curieusement, malgré sa première expérience aux côtés de l'équipe de Nicolas Bataille, dans *La Cantatrice chauve*, Eugène Ionesco ne semble pas avoir hésité à entrer en conflit avec l'un ou l'autre de ses metteurs en scène sur des points tenant à la manière de mettre en pratique sa vision du théâtre. S'agissant de *La Cantatrice chauve*, nous savons, notamment, que le titre n'est pas de l'auteur mais découle d'un lapsus commis lors des premières répétitions. Par ailleurs :

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

(...) J'avais envisagé une fin plus foudroyante. Ou même deux, au choix des acteurs. Pendant la querelle des Smith et des Martin, la bonne devait faire de nouveau son apparition et annoncer que le dîner était prêt: tout mouvement devait s'arrêter; les deux couples devaient quitter le plateau. Une fois la scène vide, deux ou trois compères devaient siffler; chahuter; protester; envahir le plateau. Cela devait amener l'arrivée du directeur du théâtre suivi du commissaire, des gendarmes: ceux-ci devaient fusiller les spectateurs révoltés,

pour le bon exemple; puis, tandis que le directeur et le commissaire se félicitaient réciproquement de la bonne leçon qu'ils avaient pu donner, les gendarmes sur le devant de la scène, menaçants, fusil en main, devaient ordonner au public d'évacuer la salle.

Je m'étais bien rendu compte que la réalisation d'un tel jeu était assez compliquée. Cela aurait demandé un certain courage et sept à huit comédiens de plus, - pour trois minutes supplémentaires. - Trop de frais. Aussi avais-je écrit une seconde fin, plus facile à faire... Au moment de la querelle des Martin-Smith la bonne arrivait et annonçait d'une voix forte: "Voici l'auteur!" (...)

On trouva cette fin trop polémique, et ne correspondant pas, d'ailleurs, avec la mise en scène stylisée et le jeu "très digne" voulu par les comédiens. Et c'est parce que je ne trouvais pas une autre fin, que nous décidâmes de ne pas finir la pièce, et de la recommencer. Pour marquer le caractère interchangeable des personnages, j'eus simplement l'idée de remplacer, dans le recommencement, les Smith par les Martin. En Italie, le metteur en scène a trouvé une autre solution: le rideau tombe sur la querelle des personnages qui s'empoignent en une sorte de danse frénétique, une sorte de bagarre-ballet. C'est aussi bien. (Ionesco, 1966 : 253-255)

Il est intéressant de voir à quel point Ionesco fait appel au "nous" et au "on". Nous réalisons, ici, combien cet auteur pouvait être attentif aux exigences de la scène, au point de modifier et d'adapter son texte en conséquence, dans le cadre d'une réelle synergie entre l'auteur et ses exécutants, qui incluent autant le metteur en scène que l'ensemble de la troupe. Il s'agit tout de même de la première pièce de théâtre de Ionesco. Et pourtant, à d'autres occasions, le même Ionesco semble dénier aux metteurs en scène tout droit de regard sur les modalités d'adaptation du texte à la scène. Du coup, ce qui précède semble en contradiction totale avec ce qui suit. Il s'agit d'un courrier adressé à un metteur en scène à propos des Chaises, et qui relève presque de la mise en demeure :

Cher Ami, je me suis aperçu après votre départ, que nous avons fait fausse route, c'est-à-dire que je me suis laissé

entraîner par vous à faire fausse route et que nous sommes passés à côté de la pièce. Je vous ai suivi et je me suis éloigné avec vous, je me suis perdu de vue. Non, décidément, vous ne m'avez pas tout à fait compris dans Les Chaises: ce qui reste à comprendre est justement l'essentiel. Vous avez voulu tout naturellement tirer la pièce à vous alors que vous deviez vous y abandonner; le metteur en scène doit se laisser faire. Il ne doit pas vouloir quelque chose de la pièce, il doit s'annuler; il doit être un parfait réceptacle. Un metteur en scène vaniteux, voulant imposer "sa personnalité", n'a pas la vocation d'un metteur en scène. Tandis que le métier d'auteur au contraire, demande que celui-ci soit vaniteux, imperméable aux autres, avec un ego hypertrophié. Il peut y avoir crise du théâtre parce qu'il y a des metteurs en scène orgueilleux qui écrivent, eux, la pièce. Ce n'est pas parce qu'ils écrivent une pièce qu'il y a crise du théâtre, mais parce qu'ils écrivent tout le temps la même pièce, qui n'est pas celle de leur auteur.

(...) Cela n'est pas le cas pour vous, ni pour moi, à propos des Chaises. Soumettez-vous, je vous en supplie, à cette pièce. Ne diminuez pas ses effets, ni le grand nombre des chaises, ni le grand nombre de sonneries qui annoncent l'arrivée des invités invisibles, ni les lamentations de la vieille qui doit être comme une pleureuse de Corse ou de Jérusalem, tout doit être outré, excessif, caricatural, pénible, enfantin, sans finesse. La faute la plus grave serait de modeler la pièce comme de modeler le jeu de l'acteur. Pour celui-ci, il faut appuyer sur un bouton pour le faire démarrer: dites-lui tout le temps de ne pas s'arrêter en chemin, d'aller jusqu'au bout, à l'extrême de lui-même. De la grande tragédie il faut et de grands sarcasmes. Laissez-vous, pour un temps, modeler par la pièce. (...) D'autre part, lorsqu'un passage quelconque vous étonne, vous encombre, lorsqu'il vous paraît "pas à sa place", ou "superflu", ne cédez surtout pas à votre première impulsion qui est de supprimer le passage encombrant; tâchez, au contraire, de lui trouver sa place, de l'intégrer dans le rythme de

l'univers dramatique de la pièce, car ce passage y a, le plus souvent, sa place, il a un sens que vous n'avez peut-être pas encore saisi parce que votre respiration n'est peut-être pas encore celle de l'œuvre, parce que votre rythme n'est pas celui de l'auteur. Beaucoup plus souvent qu'on ne le croit, les coupures exigées par les metteurs en scène, aussi bien que les textes qu'ils demandent qu'on surajoute, dénotent une incompréhension, vont à contresens de l'œuvre, ou plutôt sont l'expression de la juxtaposition de deux volontés ou de deux visions qui s'annulent. Il est plus naturel qu'un metteur en scène se soumette. Dans cette soumission, réside le véritable orgueil; tandis que le "je connais mon métier mieux que vous" du metteur en scène n'est que l'expression d'une vanité qui va à rencontre de la vocation même du metteur en scène, qui est de "prendre en charge", ce qui signifie que son orgueil se situe à un second et plus subtil degré. (Ionesco, 1966 : 257-258)

Ne diminuez pas ses effets, ni le grand nombre des chaises... C'est comme si Ionesco avait oublié que ses pièces se jouaient surtout dans de toutes petites salles, donc sur de toutes petites scènes!

Il arrive que les héritiers d'un auteur se montrent aussi pointilleux que lui dans le respect de l'œuvre du créateur, ainsi que le relate un journaliste spécialiste du théâtre à propos des Ionesco, père et fille :

La fille de Ionesco était furieuse l'autre soir au théâtre de Nanterre-Amandiers, lors de la création de la pièce de son défunt père "Les Chaises" dans la mise en scène de Luc Bondy.

Ce dernier n'avait pas respecté toutes les didascalies de son père, protestait-elle. C'est indéniable, mais nullement préjudiciable et encore moins coupable : c'est la liberté d'un metteur en scène devant une œuvre désormais estampillée "classique contemporain".

Ionesco : "Décidément, vous ne m'avez pas tout à fait compris."

Lorsque le metteur en scène Sylvain Dhomme créa la pièce au théâtre de Lancry le 22 avril 1952, la donne était différente, on découvrait "Les Chaises". Eugène Ionesco, furieux comme le sera sa fille, envoie une lettre au jeune

metteur en scène (...):

"Non, décidément, vous ne m'avez pas tout à fait compris dans "Les Chaises": ce qui reste à comprendre est justement l'essentiel.

Vous avez voulu tout naturellement tirer la pièce à vous, alors que vous deviez vous y abandonner; le metteur en scène doit se laisser faire. Il ne doit pas vouloir quelque chose de la pièce, il doit s'annuler, il doit être un parfait réceptacle."

Ionesco ne lui en tiendra cependant pas rigueur, puisque Sylvain Dhomme, par la suite, devait filmer une magistrale version de "La Leçon" pour une chaîne de télévision allemande³.

Quand Ionesco déclare: "Décidément, vous ne m'avez pas tout à fait compris.", il suggère que ses indications de mise en scène sont parfaitement compréhensibles. Mais est-ce toujours le cas? Examinons par exemple le texte de la pièce Jeux de massacre, créée au Théâtre Montparnasse, à Paris, le 11 septembre 1970 dans une mise en scène de Jorge Lavelli. La pièce commence par une longue didascalie décrivant le tout premier espace scénique. Bien évidemment, l'auteur ménage diverses options à l'intention des metteurs en scène, comme ci-après:

S'il n'y a pas suffisamment de figurants, on peut tout aussi bien et ce serait même mieux les remplacer par des marionnettes ou de grandes poupées (mannequins). Ces marionnettes peuvent être agitées ou non selon qu'elles sont vraies ou peintes. (Ionesco, 1970 : 11)

Notre intérêt a été tout particulièrement attiré par le paragraphe suivant:

Au moment de la fin de cette première scène, s'il s'agit de vraies marionnettes, celles-ci se tourneront, avec un air d'angoisse, immobilisées, face au public ou plutôt les yeux fixés sur le lieu précis de l'évènement. (Ionesco, 1970 : 11-12)

Le problème est le suivant: que se passe-t-il si, d'aventure, le/la metteur/euse en scène opte plutôt pour la première option, avec des marionnettes situées face au public, au lieu d'avoir les yeux fixés sur le lieu précis de l'évènement? Il nous semble que s'il avait voulu éviter les confusions ou erreurs d'interprétation, Ionesco aurait tout bonnement supprimé l'option mineure ou superfétatoire, ce qu'il s'est bien gardé de faire ici, comme si, après tout,

cela lui était bien égal.

Ce qui peut surprendre, c'est qu'un auteur de théâtre expérimenté et renommé, qui a passé quelques semaines voire quelques mois à élaborer un manuscrit, puisse hésiter voire se contredire dans des indications que rien ni personne ne lui imposent, et alors même qu'il sait que les metteurs en scène s'octroient généralement une grande latitude dans l'appréciation des réalités du terrain et selon l'effectif et les accessoires dont ils disposent. L'impression laissée par l'hésitation "ou plutôt" est que Ionesco se serait contenté de livrer à l'imprimeur un brouillon non encore abouti, alors qu'il aurait été plus cohérent de livrer à l'éditeur une version définitive qui aurait ressemblé à ceci:

Au moment de la fin de cette première scène, s'il s'agit de vraies marionnettes, celles-ci se tourneront, avec un air d'angoisse, immobilisées, avec les yeux fixés sur le lieu précis de l'évènement. (Ionesco, 1970 : 11)

Par ailleurs, l'indication "avec un air d'angoisse" peut sembler étrange si les figurants sont remplacés par des marionnettes ou de grandes poupées, dont le visage a toutes les chances d'être figé. Les conflits entre auteurs de théâtre et metteurs en scène sont nombreux dès lors qu'il s'agit de rendre le plus fidèlement possible sur scène les intentions de l'auteur. Il se trouve que, parmi les conventions, il y a le découpage en actes et en scènes, un principe auquel Ionesco n'a pas toujours accordé l'importance que ses metteurs en scène auraient pu attendre de lui, dès lors qu'il avait choisi d'écrire des anti-pièces. Voici les exemples:

La Cantatrice chauve n'est pas divisée en actes mais on a tout de même droit à une subdivision en scènes. Aussi peut-on lire en introduction à la Scène I:

Intérieur bourgeois anglais, avec des fauteuils anglais. Soirée anglaise. M. Smith, Anglais, dans son fauteuil et ses pantoufles anglais, fume sa pipe anglaise et lit un journal anglais, près d'un feu anglais. Il a des lunettes anglaises, une petite moustache grise, anglaise. A côté de lui, dans un autre fauteuil anglais, Mme Smith, Anglaise, raccommode des chaussettes anglaises. Un long moment de silence anglais. La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais. (Ionesco, 1954: 21)

La scène VII commence ainsi :

Les mêmes et les Smith

Mme et M. Smith entrent à droite, sans aucun changement dans leurs vêtements.

La pièce s'achève avec la scène XI, laquelle ne comporte aucun dialogue :

Smith au début de la pièce. La pièce recommence avec les Martin, qui disent exactement les répliques des Smith dans la première scène, tandis que le rideau se ferme doucement.

RIDEAU (Ionesco, 1954 : 57)

Effectuons un saut dans le temps, pour examiner le texte de la pièce *Jeux de massacre*, créée au Théâtre Montparnasse, à Paris, le 11 septembre 1970 dans une mise en scène de Jorge Lavelli. Ici, pas de découpage en actes mais en scènes non numérotées et identifiées par leur titre, ce qui nous donne, dans l'ordre: "Scène sur la place", "Dans la rue", "Scène dans une maison", "Scène dans une clinique", "Rencontre dans la rue", "Scène de la prison", "Scène dans la rue", "Scène dans la rue", Scènes simultanées à l'intérieur", "Autres scènes simultanées toujours à l'intérieur", "Scène de nuit", une scène sans titre, "Scène dans la rue", "Scène dans la rue", "Scène des docteurs", "Scène dans la rue", "Scène dans la rue", "Scène finale", ainsi qu'une scène facultative sans titre, "qui ne se garde que s'il y a un entracte". À chaque fois, les scènes s'achèvent avec la mention "Fin de la scène".

Entre *La Cantatrice chauve* et *Jeux de massacre*, nous avons, entre autres pièces, *Amédée ou comment s'en débarrasser*, créée en 1954 et sous-titrée: *Comédie en trois actes*, ce qui nous vaut une description détaillée des trois décors, qui va prendre de l'importance d'un acte à l'autre, avec un très long descriptif du dispositif scénique du troisième acte. Ici, Ionesco semble a pris le parti d'opter pour une division soit en actes.

Acte I.

Une modeste salle à manger-salon-bureau.

A droite, une porte.

A gauche, une autre porte.

Au fond, au milieu, une grande fenêtre dont les volets sont tirés mais dont les fentes larges laissent entrer assez de lumière. Dans la partie gauche du plateau, au milieu de la scène, une petite table avec quelques cahiers, des crayons.

Dans la partie droite, contre le mur, entre la fenêtre et la porte de droite, une petite table avec un standard de téléphone et une chaise. Une chaise, également près de la table du milieu. Un vieux fauteuil sur le tout devant du plateau. Il ne doit pas y avoir d'autres meubles au premier acte, sauf une pendule, bien visible, dont on verra tourner les aiguilles.

(Ionesco, 1954 : 218)

Acte II.

Même décor. Au début de l'acte la pendule indique 15 heures. Il y a, en plus, dans la moitié droite du plateau, des meubles apportés de la pièce de gauche et qui, à cause de la croissance du mort, n'avaient plus de place. Parmi ces meubles, un divan, près de la porte de droite. Il peut y avoir un fauteuil supplémentaire, une table de nuit, une toilette, une glace, une armoire, ameublement divers de chambre à coucher. C'est tout un fouillis près de la porte de droite, bloquée par tous ces objets. La partie gauche du plateau est vidée de tous meubles. Il n'y a que deux ou trois tabourets, à petite distance les uns des autres, sur lesquels se trouvent les pieds et les jambes du mort: ceci occupe une grande partie de la moitié gauche du plateau. Dans cette moitié gauche également, au bas des murs, tout autour, une quantité de champignons énormes. De temps à autre, par secousses, qui, à chaque fois, feront sursauter Madeleine et Amédée, les pieds du mort avancent sur le plateau en direction de la droite. A chaque secousse et allongement des pieds du mort, Amédée mesurera l'avance, comme prisonnier d'un tic. Au lever du rideau, Amédée et Madeleine se trouvent dans la partie gauche du plateau. On les aperçoit à peine, cachés dans le fouillis des meubles. Scène muette un certain temps. Dans une première secousse, les pieds du mort avancent en direction de la droite. On voit sursauter la tête de Madeleine qui, tout de suite après, disparaîtra de nouveau parmi les meubles. Amédée sort. (p.247)

Acte III.

La petite place Torco. Au fond, quelques marches, une petite porte, une fenêtre éclairée, ou deux, peut-être. C'est

le "bar-maison de tolérance", fréquenté par des soldats américains. Quelques bruits discrets parviennent, de cet endroit: musique de jazz, voix d'hommes et de femmes, mais tout ce bruit paraît plus lointain qu'il ne l'est réellement; si on veut, des ombres peuvent s'apercevoir, à travers les rideaux, dansant. Ne pas trop insister: les ombres ne doivent passer qu'une seule fois, en un court instant, image rapide. La musique et le bruit du bar qui, de la salle, ne se perçoivent qu'à peine, deviendront, soudain, exagérément forts lorsque, à un moment donné, la porte du bar s'ouvrira pour laisser sortir un soldat américain poussé violemment hors du local; puis le bruit s'étouffera de nouveau. Au-dessus de la porte et de la fenêtre du local, il y a une pancarte, avec ces mots: bar-maison de tolérance. Peut-être pourrait-il y avoir aussi, entre la porte et la fenêtre, près des quelques marches, un réverbère. Surtout, ne pas chercher à donner l'aspect conventionnel du coin de rue "mal famé"; cela ne doit pas avoir l'air d'une taverne, d'une boîte; les murs de cette "maison de tolérance" sont clairs, son apparence est tout à fait honnête, quelconque, cette façade est assez basse; c'est un pan de mur, qui doit nécessairement ne pas être élevé, pour permettre la réalisation scénique de ce qui va suivre, éventuellement, les quelques marches peuvent se trouver à côté de la porte du bar, celle-ci donnant alors de plain-pied sur le plateau; par contre, à droite, à gauche, il y a des maisons hautes, à plusieurs étages, avec beaucoup de fenêtres. Au-dessus du mur de la "maison de tolérance", la lune, énorme. La scène est très éclairée par cette lune. A l'apparition d'Amédée, elle le sera davantage, comme à un signal: d'immenses bouquets d'étoiles devront surgir, des comètes et étoiles filantes, des feux d'artifice, dans le ciel.

Au lever du rideau sur le décor du troisième acte, la scène doit rester vide un certain temps. Musique, bruits en sourdine, venant du bar. Les fenêtres des autres maisons, éteintes, ont les volets fermés. Soudain, s'ouvre la porte du bar avec fracas: la musique et les bruits venant du bar sont incroyablement

forts, tant que la porte reste ouverte, pouvant provenir même de plusieurs coins de la salle: des mains poussent, vigoureusement, par les épaules, hors du bar, un grand soldat américain; on entend, à l'intérieur du bar:

Voix du patron: Pas d'ivrognes, ici! Sors! (p. 282)

Pas de subdivisions, divisions en actes ou en scènes, on ne peut pas affirmer que Ionesco se soit fait une religion en matière de "mise en scène" de son théâtre.

Macbett (1972) est créée au Théâtre parisien de la Rive gauche par Jacques Mauclair, qui tient également le rôle titre. Ici, aucun découpage en actes ni en scènes. Le lecteur ou la lectrice en est donc réduit(e) à se diriger en fonction des didascalies ou des mentions explicites ou implicites concernant les décors.

Toute première indication explicite:

"Décor: un champ. (Ionesco, 1970: 117)

Lieu de rencontre des barons Glamiss et Candor, est une surface cultivée et non pas un terrain vague, une lande, une prairie, un sous-bois, une forêt etc.

Ce qui est censé être la scène suivante chez Ionesco commence par ces indications:

(...) Ils sortent vite, Glamiss à gauche, Candor à droite. Scène vide quelques minutes... Une lumière flamboyante peut également venir d'en haut; sur le plateau, il doit y avoir des reflets de ce flamboiement, puis éclairs et orage (...). Des nuages se dissipant, on voit l'étendue très grande d'une plaine déserte (...). Par la droite entre le limonadier. (Ionesco, 1970 : 124)

Observons qu'à aucun moment, il n'est question d'un changement de la localisation de l'action; nous sommes censés être encore dans le décor initial, à savoir un espace cultivé de plantes comestibles, dont on nous dit qu'il s'agirait maintenant d'une très grande plaine déserte, ce qui n'est pas du tout la même chose.

Une des choses auxquelles les metteurs en scène, qu'il s'agisse de théâtre ou de cinéma – mais aussi le public particulièrement informé qui fréquente les théâtres –, prêtent la plus grande importance, c'est la cohérence. On imagine mal, par exemple, un personnage apparaissant blessé à la jambe droite dans une scène, et boitant de la jambe gauche à la scène suivante, ou gaucher dans une scène et droitier dans une autre, ou blond ici, brun là, avec une dentition délabrée au début, et des dents parfaites à la fin, sans que rien ne soit intervenu dans le récit pour expliquer ces changements.

Au cinéma, où une même scène peut être filmée à de nombreuses reprises, soit sur une durée de plusieurs heures, on dit "faire raccord" entre les diverses prises des plans composant une même scène, ce qui suppose, par exemple, que la direction des ombres ne change pas au cours d'une scène censée intervenir à un moment précis de la journée. Peut-on dire, sur ce point précis, que Ionesco ait toujours été cohérent? Si Ionesco n'a pas complètement disparu du paysage théâtral français, c'est parce qu'il continue d'avoir des fidèles parmi les metteurs en scène, souvent à la tête de petites troupes, où l'on retrouve, du reste, toujours les mêmes noms. Nous retrouvons Le Roi se meurt à la Cartoucherie de Vincennes, en 2005, puis lors de représentations exceptionnelles en 2013 avec le comédien Michel Bouquet. C'est Jérémie Le Louët, de la Compagnie des Dramaticules, qui monte Macbett à Corbeil-Essonnes en 2012⁴. La pièce a été également reprise, cette même année, à Alfortville, par une autre troupe⁵. Macbett est encore monté au Théâtre des Feuillants de Dijon en mars 2013.

Poursuivant notre recherche sur l'Internet, pour y trouver des traces de mises en scène

récentes de pièces de Ionesco, nous avons découvert quelques témoignages comme celui d'E. Demarcy-Mota :

Quand je me suis replongé dans l'œuvre de Ionesco, je l'ai redécouvert comme si je ne le connaissais pas. Bizarrement, on continue de monter Beckett, et lui, presque plus, à l'exception de La Cantatrice chauve et La Leçon qui poursuivent leur inébranlable carrière. Pourtant il demeure un auteur gigantesque. Et Rhinocéros est une œuvre essentielle.

Quant au reste de la production de Ionesco, de nos jours, il n'y a plus que de rares maisons des jeunes et de la culture ou associations scolaires et universitaires pour monter régulièrement des pièces de cet auteur, abstraction faite du Théâtre de la Huchette, à Paris, où La Cantatrice chauve et La Leçon sont toujours à l'affiche !

En conclusion, Il semble que Ionesco ait été suffisamment imbu de lui-même pour penser qu'il pouvait imposer ses vues aux gens de la scène et au public, alors qu'en réalité, ce sont ces derniers et eux seuls les vrais décideurs !

NOTES

³Jean-Pierre Thibaudat, Luc Bondy, entre deux chaises, beckettise Ionesco, in Théâtre et Balagan [En ligne] : <http://blogs.rue89.com/balagan/2010/09/30/la-fille-de-ionesco-refuse-quon-bouscule-les-chaises-168919>

⁴Compagnie des Dramaticules, Dossier de presse [En ligne]: <http://www.theatre-corbeil-essonnes.fr/dossiers-presse/2012-macbett.pdf>

⁵Macbett de Ionesco au théâtre d'Alfortville [En ligne]: <http://florenciacanolanza.over-blog.com/article-le-4-fevrier-macbett-de-ionesco-au-theatre-d-alfortville-98455362.html>

BIBLIOGRAPHIE

- Ouvrages Consultés
- Esslin, M. (1977). Théâtre de l'absurde, Buchet-Chastel.
- Ionesco, E. (1966). Notes et Contre-notes, Paris : Gallimard, Folio Essais.
- Ionesco, E. (1970). Jeux de massacre, Théâtre, V, Paris : Gallimard.
- Ionesco, E. (1972). Macbett, Paris: Gallimard.
- Ionesco, E. (1977). Entre La Vie et Le Rêve, Entretiens avec Claude Bonnefoy, Paris : Belfond.
- Ionesco, E. (1987). La Quête intermittente, Paris : Gallimard.
- Ionesco E. (1954). Theatre I : La cantatrice chauve, La leçon, Jacques ou la soumission, L'avenir est dans œufs, Victimes du devoir,

Amedee ou comment s'en débarrasser ?, Paris : Gallimard.

Sites Internet

- Académie Française, [En ligne]: <http://www.academie-francaise.fr/>
- Ader, [En ligne]: <http://www.w.a.d.e.r.p.a.r.i.s.f.r/html/fiche.jsp?id=3105615&np=4&lng=fr&npp=>
- Amazon, [En ligne]: <http://www.amazon.fr/Macbett-Eug%C3%A8ne-Ionesco/dp/2070366944>
- Archives de France, Création de la Cantatrice chauve [En ligne] <http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/action-culturelle/celebrations-nationales/recueil-2000/litterature-et-sciences-humaines/la-cantatrice-chauve>.