

l'auteur, dont les propos sont distribués à des personnages dédoublés (donc à des voix réellement différentes), ce qui donne : deux Reger, deux Atzbacher, plus Irrsigler, le gardien de musée ; et enfin *une substitution*, puisque l'autre personnage du roman, un monsieur anglais, est devenu dans la pièce une dame anglaise.

Manifestement, ces opérations ont été fructueuses sur un certain plan, puisqu'elles ont contribué à élaborer un spectacle crédible et réussi qui rencontre la faveur des critiques et du public ; c'est plutôt *le fait qu'on les ait effectuées* qui me laisse songeuse. Question de principe ? Ou de respect ? Pas seulement ; la fragmentation des monologues empêchait le texte de « se construire », de s'ajouter comme il le fait quand on le lit, pour produire ce rythme lancinant et cette musicalité dont je parlais. De surcroît, cette fracture du texte en simplifiait sans doute la saisie, mais en compromettait en partie les propriétés projectives.

Pourtant, d'autres textes ont été portés à la scène (par Gabriel Arcand, entre autres), qui avaient pour point de départ un roman, et la question ne s'était pas posée pour moi de la même manière ; certains romans se prêtent sans doute plus que d'autres à une transposition dramatique ; à cause de leur style, à cause de la nature du projet esthétique de l'auteur, ils en souffrent moins que d'autres.

Dernier point : étrangement, le spectacle provoquait des cascades de rires dans le public. Il est vrai que l'auteur a écrit, en sous-titre de *Maîtres anciens. Comédie...* mais, dans l'esprit de son œuvre, ce mot est le plus cynique que l'on puisse imaginer. C'était assez étrange, pour moi, de

voir l'esprit caustique de Bernhard prendre, du fait de la transposition scénique, la couleur d'un humour un peu bonhomme dans la bouche d'Irrsigler (le gardien de musée, formidable Alexis Martin), dont le personnage était traité de manière assez bouffonne ; ses mimiques, son maquillage, son costume, ses déplacements invitaient au rire ; mais l'ironie, la passion douloureuse de Bernhard, tout comme le caractère obsessionnel du mouvement de sa pensée s'étaient évanouis. Manifestement, il fallait recevoir *Maîtres anciens* d'après Thomas Bernhard (la pièce du Théâtre UBU) comme une œuvre tout autre que *Maîtres anciens. Comédie*, le roman. Ce qu'une trop grande proximité avec l'œuvre de Bernhard m'a sans doute empêchée de faire.

**Solange Lévesque**

## « La Cantatrice chauve » et « La Leçon »

Textes d'Eugène Ionesco. Mise en scène : Daniel Roussel, assisté de Claude Perron ; décors : Claude Goyette ; costumes : François Barbeau ; éclairages : Claude Accolas ; accessoires : Jean-Marie Guay ; environnement sonore : Diane Lebœuf. Avec Carl Béchar (M. Smith, la Bonne), Markita Boies (M<sup>me</sup> Martin), Violette Chauveau (la Jeune Élève), Normand Chouinard (le Capitaine des pompiers, le Professeur), Hélène Loiselle (M<sup>me</sup> Smith), Jean Marchand (M. Martin) et Christiane Proulx (Mary, la bonne). Production du Théâtre du Rideau Vert, présentée du 16 janvier au 10 février 1996.

## « Rhinocéros »

Texte d'Eugène Ionesco. Mise en scène : René Richard Cyr, assisté de Lou Arteau ; scénographie : Claude Goyette ; costumes : François St-Aubin, assisté de Luc Deguise ; éclairages : Michel Beaulieu ; musique originale : Michel Smith ; maquillages : Angelo Barsetti ; accessoires : Michèle Gagnon. Avec Jocelyn Blanchard (un homme), Daniel Brière (Dudard), Patrice Coquereau (le Logicien), Benoît Dagenais (M. Papillon), Pascale Desrochers (Daisy), Paul Doucet (un homme), Chantal Lapointe (une femme), Roger Larue (Botard), Alexis Martin (Bérenger), François Papineau (Jean), Dominique Quesnel (M<sup>me</sup> Bœuf) et Sonia Vachon (une femme). Production de la Nouvelle Compagnie Théâtrale, présentée à la Salle Denise-Pelletier du 30 janvier au 22 février 1996.

## « Jeux de massacre »

Texte d'Eugène Ionesco. Mise en scène : Michel Chapdelaine, assisté de Marjorie Craig ; scénographie : Andrew Lue Shue ; production multimédia : l'Écran Humain ; conception visuelle : Paul Saint-Jean ; éclairage et montage vidéo : Catherine Gay ; environnement sonore et musical : Michel Drapeau ; marionnettes : Petr Baran ; mouvement et chorégraphie : Lina Cruz ; accessoiriste : Éric Aubuchon. Avec Jean Raymond Châles, Danielle Fichaud, Tania Kontoyanni, Anne Laurence, Geneviève Lavigne, Jason Macdonald, Dominique Meunier, Gerardo Nonell, Igor Ovadis, Jean-Louis Paris, Pierre-Jean Peters, Jacques Piperni, Septimiu Sever et Janine Sutto. Production du Théâtre National Interculturel, présentée à la maison de la culture Frontenac du 23 novembre au 3 décembre 1995.

**Ionesco ou l'invitation à l'imaginaire**  
Ionesco est devenu une figure emblématique de l'avant-garde des années cinquante, et sa dramaturgie, aujourd'hui consacrée, révèle encore aux spec-

tateurs les marques de ce qui a été une entreprise de dérèglement du langage et des conventions dramatiques. La singularité de son théâtre – qui s'est construit à l'encontre de l'embourgeoisement du drame sur les scènes parisiennes et loin du théâtre à thèse philosophique ou idéologique de Sartre, Camus et Brecht – réside dans la matérialisation scénique d'un profond sentiment de vacuité. *La Cantatrice chauve*, sa première pièce, a réduit les mots, producteurs et organisateurs du sens, à de simples « écorces sonores », vidant les personnages de toute substance psychologique et ramenant l'intrigue à l'éternel retour d'un quotidien mécanisé. Par l'illustration concrète de l'aliénation sociale des êtres et de leur vide intérieur, qui donne aux personnages ce caractère « robotisé » et dérisoire, Ionesco a « rethéâtralisé » le théâtre. Mais aujourd'hui, peut-on se contenter de monter cet auteur sans chercher à donner à son œuvre un second souffle ? Car on a depuis longtemps digéré la supposée « absurdité » de son théâtre. La mise en scène de quatre pièces de Ionesco à Montréal, cette saison, laissait espérer une ouverture sur l'imaginaire qui aurait pu faire contre-poids à l'emprise tenace et parfois lourde du réalisme sur le théâtre actuel. Cette dramaturgie semble offrir de multiples possibilités de lecture, possibilités que les productions de *Jeux de massacre*, de *la Cantatrice chauve*, de *la Leçon* et de *Rhinocéros* n'auront pas toujours saisies.

Ces mises en scène nous auront fait pénétrer dans trois périodes différentes de la dramaturgie de l'auteur. *La Cantatrice chauve* (1950) et *la Leçon* (1951), premières pièces à avoir été créées par Nicolas Bataille à Paris, présentent des univers où le langage,

plutôt qu'un moyen de communication, devient une source d'aliénation. *Rhinocéros* (1958) appartient, avec entre autres *Le Roi se meurt*, à la période qui voit apparaître le personnage de Bérenger, sorte de résistant anti-conformiste. Cette pièce renoue un peu avec l'intrigue progressive ainsi qu'avec une forme de message qui dénonce l'adhésion aux idéologies, sans toutefois céder au réalisme. Enfin, *Jeux de massacre* (1970) se situe parmi les derniers textes de l'auteur ; peurs et angoisses face à la mort y côtoient une forme d'espoir et d'étonnement devant la vie. Mais quelle qu'ait été l'évolution formelle et thématique de son œuvre, Ionesco sera demeuré fidèle à l'idée que « le réalisme tue le théâtre ».

### *La Cantatrice chauve et la Leçon*

Nommées respectivement « anti-pièce » et « drame comique » par l'auteur, ces deux œuvres orchestrent des mécaniques de jeu où l'insolite surgit de la banalité de situations quotidiennes, et où le langage n'est plus qu'une logomachie dénuée de sens à force de clichés. Dans *la Cantatrice chauve*, M. et M<sup>me</sup> Smith, confortablement installés dans leur salon anglais, conversent à propos de leur dîner, de la nourriture (le poisson qui n'était pas frais, les pommes de terre qui étaient trop cuites), de la mort de Bobby Watson, le fils de Bobby Watson, dont la femme a des traits réguliers, mais dont les traits ne sont pas vraiment réguliers, et ainsi de suite jusqu'à l'arrivée de leurs invités, les Martin. Ces derniers – qui prennent un temps fou à se reconnaître comme époux – entament avec leurs hôtes une passionnante conversation faite de « Hm, Hm », que le pompier viendra égayer d'histoires plutôt surprenantes. Cette longue et insipide

causerie de salon se révèle être une véritable courtepoinde de lieux communs enfilés arbitrairement, d'aphorismes décousus et de contresens colorés qui mettent en perspective le vide d'un langage composé de formules toutes faites, ainsi que celui de comportements stéréotypés. Bien sûr, Ionesco se moque de la bourgeoisie anglaise – notamment parce que la pièce est inspirée d'un cours de conversation anglaise qu'il suivit et qui était imprégné d'évidences d'une effarante banalité, ainsi qu'il le relate dans *Notes et Contre-notes* –, mais la pièce va bien au-delà de cette satire. À sa création, l'absence d'intrigue, de fil conducteur, d'évolution dramatique, l'incohérence des répliques successives tout comme la désagrégation progressive du langage heurtèrent d'abord la conception traditionnelle que le public se faisait du théâtre. Aujourd'hui, les conversations décousues des Smith et des Martin apparaissent comme un divertissement léger pour un public aguerrri et friand d'absurdités du genre. Au Rideau Vert, le choix du metteur en scène, Daniel Roussel, de respecter l'orientation la plus évidente de la pièce – une critique de la bourgeoisie anglaise –, et ce autant par le type de jeu choisi, par les costumes que par l'ameublement très *british* des salons, en fait une œuvre qui ne décape rien. De deux choses l'une, ou Ionesco vieillit mal, ou il faut retrouver sa charge critique originelle en cherchant les archétypes universels derrière la caricature sociale. Car lorsque Ionesco critique la bourgeoisie, ce n'est pas uniquement à une classe sociale qu'il s'en prend, mais aussi à un état d'esprit embourgeoisé, celui de l'individu qui a renoncé à sa personnalité pour se conformer aux usages sociaux et qui a perdu le sens profond de son authenticité. Ces Smith et ces

*La Cantatrice chauve.*  
Jean Marchand  
(M. Martin), Hélène  
Loiselle (M<sup>me</sup> Smith),  
Normand Chouinard  
(le Capitaine des  
pompiers), Markita  
Boies (M<sup>me</sup> Martin) et  
Carl Béchar  
(M. Smith). Photo :  
Guy Dubois.



Martin appartiennent à toutes les époques et à tous les lieux, ils sont présents chaque fois que l'on acquiesce au jeu social et que l'on peuple les espaces vides de mots futiles.

Daniel Roussel nous restitue donc une version fort convenable, maîtrisée et bien jouée, quoique parsemée de petits dérapages psychologiques qui paraissent bien anachroniques au sein de cet univers non réaliste. En effet, Hélène Loiselle en M<sup>me</sup> Smith insuffle un peu trop de naturalisme à son personnage, lui enlevant toute force ironique. De même, on cherche le sens de cet accent français forcé qu'adopte M<sup>me</sup> Martin (Markita Boies). Seul Carl Béchar, en M. Smith, offre une prestation stylisée qui s'éloigne du réalisme conventionnel, voire boulevardier que Ionesco abhorrait tant. J'aurais souhaité un peu plus d'irrespect envers le texte d'origine. Les meilleurs moments sont d'ailleurs ceux où la mise

en scène prend des libertés. À cet égard, les jeux créés autour des anecdotes du pompier (Normand Chouinard) comptent parmi les quelques scènes savoureuses du spectacle. Alors que le pompier se plaint qu'il n'y a pas suffisamment d'incendies en ville, tous émettent en chœur une sorte de grognerie geignarde sur les malheurs de ce dernier. De même, la longue et tortueuse anecdote du rhume constitue un numéro de haute voltige verbale que Normand Chouinard rend d'un seul souffle, sans accroc, avec force et humour. Autrement, la scène de reconnaissance des Martin ainsi que la finale, qui sombre dans l'éclatement verbal, m'ont semblé plus lâches, manquant de dynamisme et surtout orphelines d'une intention scénique originale. Les personnages tournent sur eux-mêmes, perdus dans le décor, proférant ces aphorismes sans que cela ait un réel effet sur le spectateur.

En fait, c'est surtout la scénographie de Claude Goyette qui présente une interprétation forte et quasi onirique de l'œuvre de Ionesco. La multiplication de colonnes inclinées et d'arcades inégalement disposées crée un effet de distorsion perceptive, tout en suggérant l'idée d'un labyrinthe d'où se détachent trois salons identiques. Cette scénographie offre une vision déformée de la réalité qui rend bien l'esprit de la pièce, d'autant plus que le dispositif pivote sur lui-même (activé par la bonne, Mary, transformée en meneuse de jeu) et qu'il est surplombé d'une immense horloge dont l'aiguille tourne dans tous les sens. Cet espace demeure toutefois une ingénieuse mécanique mal exploitée par la mise en scène. Certaines scènes se perdent bêtement à l'arrière-plan du plateau sans qu'une véritable interaction s'établisse entre les acteurs et la scénographie. Peut-être est-ce dû au manque de temps ? Quoi qu'il en soit, c'est seulement à la toute fin de la représentation, après *la Leçon*, que perce une lecture à la fois fantaisiste et enlevée de l'univers de Ionesco, alors que tous les éléments scéniques s'unissent pour créer une unique impression d'éclatement. Les lumières blanches s'emballent et le plateau se met à tourner sans s'arrêter, nous présentant dans chaque salon des personnages devenus des pantins fous, désarticulés, qui reprennent le début de *la Cantatrice chauve* alors que l'on entend la voix de Ionesco qui dit, sur un ton las, qu'il ressent une grande fatigue. Cette fin foisonnante et originale donnait envie de revoir la pièce dans cet esprit-là, avec autant de folie débridée.

*La Leçon* m'est apparue de facture plus libre. Un vieux professeur (Normand Chouinard) reçoit une jeune élève



(Violette Chauveau) qui espère réussir son « doctorat total ». Mais la situation, d'apparence d'abord normale, va rapidement évoluer vers une véritable scène d'intimidation violente, dont l'arme principale sera la rhétorique du professeur. Les connaissances qu'il enseigne à la jeune élève deviendront une source de manipulation et de pouvoir dont il usera jusqu'à tuer cette dernière à l'aide du mot couteau. Ionesco met ainsi en relief tout le pouvoir des mots et de ceux qui prétendent posséder le savoir. Le professeur, d'apparence timide et à l'air

*La Leçon.* Violette Chauveau (la Jeune Élève), Normand Chouinard (le Professeur) et Carl Béchar (la Bonne).  
Photo : Guy Dubois.

un peu confus, commence sa leçon en vérifiant les connaissances arithmétiques de l'élève, ce que la bonne désapprouve en lui rappelant que « l'arithmétique mène au pire ». L'élève, d'abord brillante, avouera finalement ne rien comprendre à ces règles et apprendre par cœur les résultats de certaines additions. Moins l'élève comprend, plus le professeur s'énerve, jusqu'à se métamorphoser en un véritable tortionnaire à la fin de la pièce. Le jeu entre le professeur et l'élève est vif et se déroule comme un jeu-questionnaire très rythmé. L'évolution du professeur vers une forme d'agressivité se fait progressivement, jusqu'à ce que certains de ses exemples explicatifs trahissent le sadisme jusqu'alors contenu du personnage. Ainsi en est-il lorsqu'il demande à l'élève combien de nez il lui reste s'il le lui arrache et combien d'oreilles s'il lui en mange une ? Normand Chouinard est tordu et obscène à souhait, alors que Violette Chauveau campe avec art une sorte de petite butée exaspérante, aux réactions sèches et rapides. Carl Béchar, transformé en boniche aux seins immenses et tombant jusqu'au nombril, incarne une Marie à la fois marâtre et apathique, qui a la pantoufle et l'accent traînants. Chacune de ses apparitions est hilarante, d'autant plus qu'elles sont accompagnées de jeux sonores fort efficaces, tel un bruit de vaisselle ou de casseroles lorsqu'elle va à la cuisine tout en surveillant d'un œil le comportement du professeur. Les bruits remplacent ingénieusement les accessoires et insufflent un brin de folie à l'implacable et morbide mécanique de l'œuvre. La démonstration d'arithmétique à l'aide de bâtonnets, sur un tableau imaginaire, est particulièrement efficace grâce au tracé sonore et grinçant de la craie. On voit

culminer l'imaginaire du théâtre de Ionesco dans ce genre de trouvaille scénique, qui nous en fait retrouver l'esprit. De même, la table et la chaise, dont les pattes sont entourées de fils tordus et de poignées, suggèrent, sans trop le souligner, des instruments de torture. Également, l'immense luminaire qui surplombe la table peut rappeler ceux qui sont utilisés lors des examens et des chirurgies médicales ; il suggère immanquablement une forme de douleur physique. Tous ces éléments accusent la violence psychologique et physique que va subir l'élève, la torture que lui fera vivre le cours du professeur. L'assassinat de la jeune fille à l'aide du mot « couteau » – le metteur en scène aura eu la finesse de ne pas utiliser un véritable couteau – et le brassard nazi qu'enfile le professeur à la fin mettent en lumière combien les idéologies que construisent les mots peuvent être assassines. Cette courte pièce, ironiquement intitulée drame comique, se termine, tout comme *la Cantatrice chauve*, par un retour à l'action initiale, une nouvelle élève sonnante à la porte.

De ces deux mises en scène de Daniel Roussel, on retiendra surtout la mécanique bien huilée et l'excellent jeu des acteurs de *la Leçon*, l'éloquence du décor de Claude Goyette et la finale éclatée du spectacle. Malgré la qualité des deux mises en scène, on repartait avec l'impression que le théâtre de Ionesco ne dérange plus personne, qu'il s'est même embourgeoisé. *La Cantatrice chauve* aurait demandé à être revue avec un œil un peu plus iconoclaste, moins respectueux du contexte initial, histoire d'en retrouver à la fois le mordant et l'imaginaire.



« Oh ! Un rhinocéros !  
Un rhinocéros ! »  
Photo : José Lambert.

### *Rhinocéros*

Avec cette pièce, Ionesco s'attaque de façon plus directe aux névroses collectives et, surtout, à tout le discours logicien par lequel l'homme justifie ses comportements les plus dérégés, irrationnels et inhumains. À moins que ce ne soit cette pensée logicienne qui mène au pire... Car c'est à partir du moment où l'homme croit détenir la vérité que le mal s'accroît, que les sectarismes apparaissent et que « les systèmes automatiques de pensée s'élèvent, comme un écran entre l'esprit et la réalité, faussent l'entendement, aveuglent », ainsi que l'explique Ionesco dans *Notes et Contre-notes*. Ce sont ces épidémies de la pensée que *Rhinocéros* met en scène. Malgré le fait que cette œuvre renoue avec une forme de progression linéaire de l'intrigue, la dramaturgie mûrissante de l'auteur ne cède en rien au réalisme, affinant même son caractère métaphorique. Et l'on y retrouve toujours cette critique du conformisme quel qu'il soit, cette lutte constante pour la conscience individuelle contre les mouvements de masse

et les vérités officielles. Si, dans *la Cantatrice chauve*, Ionesco traquait ce conformisme au sein du quotidien, ici, l'auteur déplace son attention vers les idéologies politiques et les comportements collectifs d'une société, tout en demeurant universel.

*Rhinocéros* a été mis en scène pour la première fois en Allemagne, en 1959. Cette pièce illustre, au dire même de l'auteur, le processus de nazification d'un pays. Mais elle dépasse ce constat historique dans la mesure où elle représente les structures fondamentales d'un comportement totalitaire, et ce en empruntant l'image métaphorique du rhinocéros. Par sa force aveugle et brutale, le rhinocéros concrétise on ne peut mieux les aspects monstrueux que l'homme porte en lui et qui l'amènent à une dépersonnalisation et à une insensibilité croissantes. Dans la pièce, les hommes se rhinocérisent d'abord par bêtise, mais ensuite des êtres intelligents et sensibles sont également atteints de la

maladie. Seul Bérenger, le nouveau héros ionesquien, résiste avec acharnement à ce mal qui frappe ses plus proches amis. Mais, loin de nous présenter un être volontaire, fort et déterminé, Ionesco fait de Bérenger un faible, un peu ivrogne, qui ne soigne pas son apparence, qui se sent écrasé par la vie, par le poids de son propre corps, et dont le meilleur ami, Jean, est tout le contraire : fort, déterminé, élégant, optimiste et surtout logique. Ionesco se méfiait des logiciens, rhétoriciens et autres penseurs du genre. La leçon morale que Jean assène à Bérenger – parce qu’il boit trop, est trop mou, mal soigné – ainsi que le dialogue sur les syllogismes qui a lieu entre un vieux monsieur et le logicien constituant, tout comme la rhétorique assassine de *la Leçon*, des critiques de cette façon de penser qui trouve les plus intelligentes raisons aux pires aberrations. Or, toute la force de *Rhinocéros* réside dans le fait que c’est Bérenger, le mou, le lâche, le

déraisonnable, qui, à la fin, reste seul contre tous et échappe aux rhinocérites. Le héros ionesquien est justement un être sans armure, un individu seul et profondément humain, c’est-à-dire tissé de manques, de faiblesses, un peu dépressif, qui ne contrôle pas son existence. Chez Ionesco, le faible finit par révéler une étonnante force intérieure lorsqu’il s’agit de sauvegarder son identité propre, alors que ceux dont le comportement est bien – peut-être trop bien – ajusté à la société, ceux qui ont tant de raisonnements et de justifications à offrir en discours, ceux-là cèdent et trahissent leur inconsistance intérieure en renonçant à leur personnalité. Même son ami Jean se transformera en rhinocéros sauvage sous ses yeux, même la sensible Daisy, dont il est amoureux, renoncera à elle-même pour suivre le troupeau, laissant Bérenger seul à la fin, l’arme au poing, criant : « Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu’au bout ! »

Jean (François Papineau) se rhinocérise sous les yeux horrifiés de Bérenger (Alexis Martin). Photo : José Lambert.





La mise en scène de René Richard Cyr à la Nouvelle Compagnie Théâtrale est de loin la plus audacieuse des trois Ionesco présentés cette saison, quoiqu'elle garde à distance une œuvre qui aurait pu être davantage adaptée au contexte contemporain. La scène d'ouverture, qui se déroule dans un parc, est fort séduisante pour l'œil, offrant un véritable tableau vivant où défilent des personnages vêtus de costumes colorés des années cinquante. Mais on peut questionner le choix esthétique du metteur en scène de situer les personnages et la situation dramatique dans ces années, instaurant ainsi une distance inutile avec aujourd'hui. Par ailleurs, le texte, un peu long et démonstratif par endroits, a été heureusement coupé et resserré. On y perd parfois une certaine dynamique dans les dialogues qui s'entrecroisaient à l'origine, mais la mise en scène en récupère l'énergie essentielle. Ainsi en est-il du dialogue entre le logicien et le vieux monsieur qui, dans la version originale, se déroulait en alternance avec celui de Bérenger et Jean, et donnait lieu à de nombreux jeux de mots et doubles sens. René Richard Cyr l'a rassemblé en un monologue qu'il met dans la bouche d'un professeur qui ressemble autant à Jean-Paul Sartre – que Ionesco avait traité de roi des cons – qu'à un soixante-huitard attardé (col roulé brun et médaillon au cou en faisant foi), et qui fait subir à son auditoire des raisonnements philosophico-logiques d'une incohérence profonde. La caricature visait certainement de façon plus précise les élèves qui fréquentent la NCT et... les polyvalentes encore habitées d'énergumènes du genre. Mais, si la mise en scène évite les longueurs, elle atténue aussi un brin la montée dramatique, en ce sens qu'on ne perçoit pas toujours

avec acuité le nombre croissant des rhinocéros qui rôdent ni la menace qui pèse sur Bérenger. C'était là, il faut dire, un défi de taille que de suggérer un tel bétail au théâtre, défi qui est relevé de façon astucieuse sans toutefois faire sentir l'oppression grandissante qui devrait surgir de cette massive présence. L'excellente musique de Michel Smith en constitue un élément essentiel : le galop et les barissements des rhinocéros sont évoqués à l'aide d'une musique répétitive dont les rythmes, d'influence africaine, produisent un effet à la fois dramatique et esthétique. De plus, on ne retrouve heureusement pas de têtes de rhinos en papier mâché, dont le ridicule aurait certainement annulé toute tension dramatique.

L'univers de Ionesco n'est pas aisé à incarner, parce qu'il demande de la finesse et un grand sens de la transposition scénique. René Richard Cyr ne s'y est pas trompé en proposant une vision scénique qui privilégie la théâtralité plutôt que l'illustration. La transformation à vue de Jean, l'ami de Bérenger, est à cet égard un moment réussi du spectacle. Le passage de l'homme à la bête s'opère graduellement, à mesure que le comportement de Jean se modifie et qu'il s'enduit le corps et la tête d'une matière verte assez hideuse, qui théâtralise de façon singulière la métamorphose. En même temps qu'il se verdit le poitrail, une véritable agressivité s'empare de lui, qui le fait grimper tel un singe enragé le long des murs grillagés et les secouer comme s'il était en cage. Ce jeu avec le dispositif scénographique décuple les possibilités de sens associées à la métamorphose, suggérant autant une cage pour animaux dangereux que celle d'un univers carcéral et même psychia-



Le dernier homme... Sur la photo : Alexis Martin (Bérenger). Photo : Josée Lambert.

trique. Le déchaînement de forces violentes, inconscientes, brutales, aveugles et haineuses sont autant d'allusions qui émergent de ce moment porté avec intensité par François Papineau. En contraste, Bérenger paraît bien malingre, portant sur ses frêles épaules les vestiges d'une humanité en voie de disparition. La prestation d'Alexis Martin est d'ailleurs chargée d'une sensibilité délicate, qui se démarque de l'assurance froide des collègues de travail de Bérenger. Ce comédien de talent rend avec une grande justesse ce personnage emblématique de Ionesco, le faisant évoluer graduellement de l'impuissance amorphe à la résistance finale. On ne peut pas en dire autant du personnage de Daisy, dont on a fait une femme-enfant aux allures de poupée *Barbie* vêtue de rose et aux cheveux blond platine ; pour ce rôle, le jeu de Pascale Desrochers manque de consistance et de nuance.

La mise en scène de René Richard Cyr réserve également des moments visuels

intenses, notamment ceux où est évoquée la présence menaçante du totalitarisme et de la mort à mesure qu'augmente le nombre de rhinocéros. Dans un lieu sombre et brumeux de l'arrière-scène apparaissent des personnages aux allures spectrales et vêtus de longs manteaux qui, portant un drapeau noir, tournent et se balancent en ligne de façon hiératique. Ces moments lugubres figurent parmi ceux qui insufflent un esprit noir, tragique et inquiétant à la représentation. Mais si ces apparitions ont un effet puissant sur l'imagination du spectateur, elles ne sont pas assez constantes pour que l'impression tragique qui s'en dégage gagne en force à mesure qu'évolue le drame.

La scénographie, signée ici aussi par Claude Goyette, n'est pas sans rappeler un univers concentrationnaire, avec des cloisons mobiles en forme de cages métalliques et un plafond grillagé en suspension qui, à la fin, basculera vers l'avant pour se transformer en un mur derrière lequel se tiendra Bérenger, pointant sa carabine vers l'auditoire. Multifonctionnelle, elle contient des trappes d'où l'on soulève de volumineux cubes en guise de tables de travail, des murs en treillis de fer qui se déplacent pour former un espace de bureau ou une chambre qui ressemblent drôlement à des lieux de captivité. Ce dispositif scénique est impressionnant mais, comme ce fut le cas de celui de *la Cantatrice chauve*, il est frappant de constater à quel point son potentiel métaphorique et les espaces de jeu qu'il permettait n'ont pas été exploités. Il est étonnant que le langage scénographique, qui a gagné en autonomie et en importance ces dernières années, ne se soit pas intégré plus profondément à celui de la

mise en scène et du jeu. On peut supposer que la synergie entre les divers éléments scéniques ne se fait pas faute de temps. Bref, c'est un mauvais système que le nôtre, qui ne permet pas aux artistes de mûrir leurs conceptions ni de faire jouer ensemble les éléments de la scénographie, de la mise en scène et du jeu. Résultat : une superbe machine scénographique qui tourne parfois à vide parce qu'elle est insuffisamment mise à profit.

Dans l'ensemble, cette mise en scène demeure la plus hardie des trois présentées cette saison, et ce malgré le fait qu'elle tient la pièce à distance du contexte contemporain. Si elle n'écorche rien de précis au passage, elle présente du moins une vision esthétique sensible, qui aurait toutefois gagné en intensité si elle avait été poussée un peu plus loin.

### *Jeux de massacre*

Mettre en scène *Jeux de massacre*, cette pièce éclatée créée dans les années soixante-dix, n'est certainement pas une entreprise facile. Pour éviter le cafouillis, l'œuvre exige une vision artistique claire, histoire d'orienter cette succession de tableaux qui traitent tous de la même plaie : l'anéantissement et la mort imminente de l'homme. Avec une quinzaine de tableaux se déroulant dans divers lieux, la pièce appelle une mise en scène souple et polyvalente si l'on veut éviter les lourdeurs ; elle présente des écueils : une certaine répétitivité d'une scène à l'autre, l'indifférenciation de quelques personnages, l'uniformité de l'action. Raison de plus pour attaquer le morceau avec audace. La pièce illustre l'angoisse première et dernière de l'auteur : la mort. Pour Ionesco, l'agitation de l'homme et son acharnement à vivre prennent des

allures de farce grotesque : « Nous ne voulons pas mourir ; c'est donc que nous sommes faits pour être immortels mais nous mourons », constate-t-il. C'est cette grande peur et cette lutte de l'être humain devant toutes les morts que met en scène *Jeux de massacre*.

Dans chacun des tableaux autonomes, les personnages finissent par mourir d'une mystérieuse maladie. L'hécatombe en série, qui se répète inlassablement tout au long de la pièce, semble être le fait d'une sorte d'ange noir qui symbolise la mort dans son aspect le plus sombre et le plus cynique. La ville est mise en quarantaine, et toutes les personnes touchées par la maladie pestilentielle sont tuées ou enfermées (on sent, encore ici, planer le voile noir du totalitarisme et de l'oppression politique). L'art de Ionesco consiste à dresser, tout au long de ces tableaux mortuaires, un portrait satirique de différentes couches de la société et de leur réaction face à la mort, portrait qui illustre une seule et même chose : l'impuissance de l'homme devant les détours funestes de la nature. Chaque scène illustre les façades que se construisent les différents personnages et derrière lesquelles ils se cachent pour se donner bonne conscience et l'impression d'être à l'abri de la mort. Le bourgeois est persuadé que ses bonnes fréquentations le protègent, le noble que la purification de sa nourriture et de ses appartements – clin d'œil à notre société aseptisée – le sauvera, alors que d'autres croient que la maladie ne sévit que dans les bas quartiers et que ce sont la misère et la pauvreté qui font mourir les gens. De leur côté, les médecins, imbus de leur science et de leur savoir, croient que la mort est une faiblesse de l'âme et que leurs esprits supérieurs la contrôleront.

Jean Raymond Châles,  
Gerardo Nonell, Tania  
Kontoyanni, Geneviève  
Lavigne et Jason  
Macdonald. Photo :  
Cinéspec.



Mais toutes ces explications rationnelles n'empêchent rien au fait que tous finissent par mourir.

La mise en scène de ces massacres par Michel Chapdelaine souffre d'une absence de vision et de direction artistique. On ne perçoit, sur scène, qu'une agitation désordonnée, des cris et des mouvements qui ne semblent pas avoir été orchestrés. Et la faute n'incombe pas aux comédiens, aux merveilleux accents bigarrés qui, manifestement, ont été mal dirigés, alors que l'on sent chez eux bien du talent ; ils paraissent simplement perdus dans cet univers informe. Seuls les plus mûrs réussissent à s'en sortir, en s'appuyant sur leurs propres ressources (je pense à Igor Ovadis, dont la présence scénique et le jeu stylisé sauvent quelques scènes). Histoire de s'aider un peu, le metteur en scène aurait certainement pu couper dans le texte – trois heures informes, c'est long ! Au lieu de

cela, il en remet en surchargeant sa mise en scène de toute une quincaillerie sonore et visuelle dont on cherche souvent le sens. Les projections multimédias réussissent parfois à suggérer une atmosphère tangible, imageant la mort ou le feu à l'aide de peintures d'inspiration médiévale ; autrement, leur aspect multiforme et multicolore jouent plutôt le rôle de simple toile de fond. Le décor – on ne peut pas parler de scénographie – présente de grosses figurines blanches en carton, accrochées à des cintres pivotants qui, tout au long de la représentation, ne servent absolument à rien. Il faut se reporter au mot du metteur en scène pour en comprendre l'utilité : « Le jeu de massacre consiste à abattre, avec des balles, des figurines placées en rangées et représentant les couches sociales et les institutions. » Ce genre d'interprétation au premier degré, que l'on plaque directement sur scène – plutôt que d'en faire un principe de

jeu – sans arriver à s'en servir concrètement, n'éclaire en rien cet univers ioniesquien, qui aurait plutôt demandé à être transposé de façon métaphorique. Il en va de même pour cet immense personnage incarnant la mort qui plane et qui se pointe sur scène de temps à autre. Comme pour les rhinocéros, un metteur en scène qui prend le parti d'illustrer de façon naïvement réaliste ce genre de figure risque de la rendre insignifiante. Et effectivement, l'immense personnage-marionnette qui, sous sa tunique noire, ne laisse paraître qu'une énorme mâchoire à la dentition proéminente – qui claque et s'ouvre pour se rire des morts –, fait surtout rire le public. Mais, tout au long de ce massacre de *Jeux de massacre*, quelques moments sont tout de même assez réussis : la scène de nuit, dans laquelle la population de la ville crie aux fenêtres des maisons, est bien rendue par l'utilisation de marionnettes projetées en ombres chinoises. Autrement, on retient bien peu de choses de cette mise en scène assez pauvre.

On aurait pu s'attendre à ce que la dramaturgie de Ionesco ouvre, aujourd'hui, sur toutes les libertés. Mais les metteurs en scène auront préféré témoigner de la mémoire de ce théâtre, sans trop prendre de risques. Peut-être aurait-il fallu respecter davantage l'esprit derrière l'œuvre que l'œuvre elle-même, histoire d'en révéler l'actualité ou, du moins, d'en redécouvrir la folie imaginaire.

### Marie-Christine Lesage

## « Britannicus »

Texte de Jean Racine. Mise en scène : Jean-Maurice Gélinas, assisté de Guy Lapierre ; scénographie et costumes : Serge Roy ; éclairages : Martin Labrecque ; musique originale : Bruno Richard. Avec Luis Bertrand, Nathalie Catudal, Jean-Maurice Gélinas, Ronald Houle, Isabelle Moreau, Martin Randez et Mario Saint-Amand. Production du Théâtre Acte 3, présentée au Théâtre de la Bibliothèque du 15 au 30 septembre 1995.

### Racine déraciné

Le Théâtre Acte 3 nous a habitués à ses relectures contemporaines des œuvres du répertoire, notamment des tragédies, données dans des lieux non théâtraux souvent inusités : du Cocteau, du Handke ou du Racine joués dans une chambre de touristes, dans un édifice du Barreau situé dans le Vieux-Montréal ou au fond d'une piscine vide. Il proposait cette fois, dans la vaste enceinte du Théâtre de la Bibliothèque, un *Britannicus* réactualisé, évoluant dans une Petite Italie de mafiosi. Or le metteur en scène, Jean-Maurice Gélinas, ne m'a pas convaincu du bien-fondé de situer cette œuvre dans un entrepôt aux trafics douteux.

Cette transposition, en fait, était plutôt brouillonne, mal justifiée. Les choix scénographiques n'éclairaient guère la lecture proposée ; le sens de certains éléments de décor m'est apparu fort nébuleux (comme ces nombreux barils marqués du sceau communiste de la faucille et du marteau) et l'impression de bric-à-brac qui se dégageait de l'ensem-