

« Lion dans les rues »

Benoît Melançon

Number 61, 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27715ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Melançon, B. (1991). Review of [« Lion dans les rues »]. *Jeu*, (61), 158–162.

costumes de Caroline Drouin interprétaient sans artifice l'époque où se situe l'action. Les tons sombres du décor et des costumes, l'évocation liée à quelques détails bien significatifs, l'uniformité du traitement permettaient à l'action de se déployer sans qu'on ait eu à recourir au soutien d'une couleur locale «distrayante». Malheureusement, des éclairages trop uniformes tendaient à fondre en un seul moment les différentes séquences de ces vingt-quatre heures que dure le drame, comme dans les tragédies classiques. La production dans son ensemble avait d'ailleurs choisi de mettre en évidence les éléments dramatiques de l'œuvre, plutôt que de miser sur les éléments comiques. Ce parti pris rend davantage justice au texte de Gélinas, puisque ce sont précisément ces éléments qui permettent à l'œuvre de transcender l'époque à laquelle elle est très nettement identifiée. Peut-être aussi parce qu'elle nous livre le portrait d'un ordre social, sans l'interroger ni le blâmer. *Bousille et les justes* nous touche encore aujourd'hui; ses valeurs sont profondément enracinées en nous : on ne s'échappe pas du passé comme un homard de sa carapace.

jean-louis tremblay

«lion dans les rues»

Texte : Judith Thompson; traduction : Robert Vézina. Mise en scène : Claude Poissant; assistance à la mise en scène et régie : Alain Roy; décor : Daniel Castonguay; éclairages et direction de production : Stéphane Mongeau; costumes : Marc Sénécal; voix et musiques : Catherine Gadouas; chorégraphie des claquettes : Danielle Hotté. Avec Valérie Blais (Isobel), Louise Bombardier (Laura, Joanna, Christine, Rachel), Henri Chassé (Father, Ben, Rodney, Bill), Daniel Desputeau (Edward, David, Ron, Tim, Scalato), Christiane Proulx (Sue, Jill, Scarlet), Reynald Robinson (Martin, Father Hayes, George, Michael), Guylaine Tremblay (Lylie, Rhonda, Sherry, Nellie, Ellen). Production du Théâtre de Quat'Sous, présentée du 16 septembre au 12 octobre 1991.

comprendre?

À travers le brouillard, les spectateurs distinguent d'abord des balançoires en mouvement qui entourent la jeune Isobel, puis celle-ci, que l'on croit égarée hors de son quartier, est attaquée par une bande d'adolescents. Elle ne désire pourtant



Christiane Proulx, Daniel Desputeau, Louise Bombardier, Guylaine Tremblay et Reynald Robinson dans *Lion dans les rues*. Photo : Yves Richard.

qu'une chose : rentrer chez elle. Dans la scène finale, on la voit, après sa mort, quitter l'espace scénique par le fond, là où vient de se créer une ouverture. Qui croirait, à la lecture de ce résumé partiel, que *Lion dans les rues* est une œuvre linéaire, cheminant de l'exposition d'une situation à sa résolution, se tromperait. Plutôt que sur la cohérence événementielle, c'est sur la reprise thématique qu'a travaillé Judith Thompson : les allusions à la violence et à la mort, au poids du passé, à la vengeance et au pardon, à la souffrance, aux écrasantes relations de pouvoir y jouent un rôle plus grand que l'enchaînement des scènes. Mais comment saisir un tel spectacle? Comment le comprendre? N'est-il qu'une accumulation (naturaliste) de thèmes choisis par l'auteure? Le risque de cette construction n'est-il pas que le collage se mue en amalgame?

Sur le plan structural, on notera que les rapports des onze tableaux entre eux ne sont pas toujours de la première évidence : ceux-ci sont parfois hétéroclites au point de donner l'impression que *Lion dans les rues* relève du «théâtre à sketches» (comme on dit «film à sketches»). Le quatrième tableau rappelle le burlesque : les parents d'une maternelle discutent de la consommation de sucre de leurs enfants, car, selon une des mères, la dépendance envers les beignes à la confiture crée «les cocaïnomanes de demain». Ce burlesque est cependant subverti partiellement par le fait qu'une des mères est en train de lire Kafka, le nom de l'écrivain évoquant aussi bien le caractère totalitaire, du moins en puissance, de la réunion (ce serait le Kafka du *Procès*) que le registre de l'animalité, maintes fois repris dans la pièce (on pense à l'auteur de *la Métamorphose*).

D'autres situations, les plus nombreuses, ont un impact plus immédiat, par exemple lorsque la violence est dite et montrée explicitement : l'ouverture (Isobel poursuivie par les adolescents) et le finale (le viol et l'assassinat d'Isobel racontés par celui qui les a commis), la scène de ménage (trompée, Sue laisse exploser sa peine devant ses amis), celle du confessionnal (David force le curé à se confesser), celle des retrouvailles entre les amis d'enfance (Rodney en vient à égorger Michael) et celle dans laquelle Eddy oblige Sherry à raconter le viol dont elle a été victime et à

déclarer que c'était «la meilleure baise de toute sa vie». Quand Christine, la journaliste B.C.B.G. du *Telegraph* de Toronto, perd les pédales après avoir entendu une femme atteinte de paralysie cérébrale lui raconter ses rêves érotiques (encore une fois la thématique du viol), on voit la violence se refermer sur elle-même : sa réaction est une réponse aux fantasmes qu'exprime crûment Scarlet (magnifiquement interprétée par Christiane Proulx).

En une occasion, la situation représentée fait appel à une violence qui n'est pas celle des coups ou du langage, mais de la maladie. Dans un bar, à l'heure du *happy hour*, au son d'une musique latine quelconque, deux amies se rencontrent pour bavarder — et l'une annonce à l'autre qu'elle souffre d'un cancer des os. L'intimité de la relation entre les deux femmes est renforcée du fait que cette scène suit celle de la maternelle, dans laquelle domine le comique. Alors que l'échange s'amorçait sous le signe de la gaillardise (deux amies s'amusaient, parlant du mari de l'une, ce «trou de cul»), rapidement le drame l'emporte : Joanna, qui a peur de mourir, s'identifie à l'Ophélie de Shakespeare, dont elle raconte l'histoire, et demande à Rhonda de l'aider à avoir, elle aussi, une «mort parfaite». Rhonda étant moins idéaliste que son amie, elle lui objecte que si elle se jette dans un ruisseau ses cheveux ne flotteront pas au milieu de «fantasques guirlandes» de fleurs et de «trophées champêtres» (*Hamlet*, V, vii), mais plutôt parmi des vieux condoms et des tampons hygiéniques, et, pis, que ses souliers ne *matcheront* pas avec sa robe. Du monde de Thompson la grandeur tragique est tragiquement absente.

Dans quelques cas, il existe des liens d'un tableau à l'autre, et il s'agit le plus souvent de la présence d'un même personnage : en sauvant Isobel des mains des adolescents, Sue devient son «ange gardien» (ce thème est récurrent), puis elle se retrouve au centre du drame familial qui suit (elle surprend son mari en compagnie de sa maîtresse); dans la scène de la maternelle, Rhonda défend gloutonnement le sucre (ce «cadeau de Dieu») contre les attaques de Laura, avant de devenir la confidente de Joanna. Certains des tableaux se rattachent ainsi à l'ensemble, tandis

que d'autres ne s'insèrent que difficilement ou artificiellement dans la trame dramatique. À cet égard, la scène de la maternelle est particulièrement significative : où se situe-t-elle dans l'ensemble de *Lion dans les rues*? Comment se rattache-t-elle à ce qui la suit et la précède? Par la seule réapparition des personnages? Par une thématique commune (fort vague ici : la famille, la drogue comme forme du mal, l'incompréhension des hommes en ce qui concerne l'éducation des enfants)? Le ton de la caricature n'est pas, en tout cas, une des constantes de l'écriture de la pièce; or, il domine cette scène.

Cet éclatement structural empêche que le texte de Thompson, malgré la crudité du langage et le choc des corps, ne soit naturaliste (encore que quelques-uns des tableaux, pris isolément, puissent relever de cette esthétique). Bien que l'univers de référence soit clairement indiqué (par l'ostracisme envers les Portugais à Toronto, par des allusions à Cornwall et à Moncton, et par la mise en scène de personnages issus de milieux sociaux contrastés, de la marginalité à la classe moyenne), les ruptures de ton, les rôles multiples tenus par la plupart des comédiens et la construction en mosaïque empêchent en effet toute identification soutenue du public. Mais il y a plus important : le recours fréquent au rêve, la présence de personnages qui se disent morts (Isobel, David) et l'invisibilité ponctuelle d'Isobel (elle devient alors spectatrice) entraînent le texte à la limite du fantastique. Rien de platement réaliste dans la mort du père d'Isobel (un homme joue le rôle de Maria, sa mère) ou lorsque celle-ci raconte avoir été assassinée (on apprend finalement que cet assassinat a eu lieu avant la pièce, que c'est donc un spectre qui s'adresse aux spectateurs et que ce spectre est à la recherche de sa vie : «Redonne-moi ma vie»). De même, les propos prononcés sont durs, mais leur réalité n'est pas toujours avérée : malgré son «J'ai tué tous les enfants de chienne», Isobel paraît ne s'en être pris à personne.

Les choix structuraux, l'impossibilité de l'identification et le caractère fantastique des situations doivent de plus être mis en relation, si l'on veut comprendre le refus du naturalisme, avec un autre aspect du texte : les personnages de Sue,

de Joanna, de Father Hayes, de Michael, de Scarlet et de Sherry ne renvoient qu'indirectement à des types sociaux et ils sont plutôt aux prises, à l'intérieur du spectacle, avec des images auxquelles ils tentent de s'identifier ou contre lesquelles ils se battent. Jeux de miroir, réflexions diverses, anamorphoses : aucun regard n'est autonome. Par son pathétique *strip-tease*, Sue veut briser l'image de «mère *cartoon*» que vient de lui accoler son mari, Bill, lui-même amoureux de Lylie et de son image (pendant une conversation téléphonique lui et sa maîtresse se masturbent, chacun imaginant l'autre). C'est sa supposée faute (avoir désiré secrètement le jeune David) qui rend Father Hayes indigne de la religion qu'il doit représenter et qui explique pourquoi, David étant réapparu devant lui par hasard, ils en viennent à échanger leur rôle, le coupable n'étant plus désormais en position d'accepter la confession de la victime (mais David, cette victime, est à son tour devenu «méchant», selon son propre témoignage). Le souvenir d'un baiser échangé avec Rodney est inacceptable pour Michael : il veut le détruire en retrouvant son ami d'enfance (sur les ordres de son thérapéute...). Scarlet, elle, refuse le reflet que la société lui renvoie d'elle-même : si elle doit parler de son enfer («Live from hell»), elle montre qu'il y a en elle, malgré sa maladie, un espace de liberté (langagière, sexuelle, etc.). Christine est d'abord incapable d'accepter cette volonté de liberté, à laquelle elle ne sait répondre que par des coups, mais, à la fin du tableau, on la voit embrasser Scarlet, les deux femmes unies comme le laissait déjà entendre le rouge qui les caractérisait, Scarlet par son prénom (il signifie «écarlate» en anglais) et Christine par ses vêtements. Joanna et Sherry sont, pour leur part, prisonnières d'images : la première rêve de mourir comme Ophélie, car elle a reçu un jour une «photo» de celle-ci et a voulu s'y conformer; la seconde est victime de l'image que lui impose Eddy, celle de la femme violée, coupable de l'avoir été et ayant aimé l'expérience au point de vouloir en rap-peler le souvenir. En définitive, la plupart des personnages de *Lion dans les rues* sont des victimes, les unes refusant, souvent maladroitement, d'être enfermées dans cette image (Isobel, Sue, Michael, Scarlet), d'autres ne pouvant s'en défaire, par leur propre faute

«Deux amies se rencontrent pour bavarder — et l'une annonce à l'autre qu'elle souffre d'un cancer des os.» Photo : Yves Richard.



(Joanna, Father Hayes) ou par celle d'autrui (Sherry).

La scénographie n'était pas moins complexe que la thématique ou que les relations des personnages à leur image. Le plan de jeu, incliné, était percé d'un trou dans lequel évoluaient d'ordinaire les comédiens. Le fond de l'espace était découpé de plusieurs portes et, en son centre, d'un élément mobile, tantôt bar, tantôt fenêtre avec des carreaux grossissants, tantôt miroir. Chacun des éléments du décor était hautement fonctionnel, et les changements se faisaient à vue, la scène devenant presque instantanément bureau, salle à manger, église, etc. Certains des tableaux scéniques étaient particulièrement réussis, tels ceux du bar et de l'église : la transition entre eux se faisait par la transformation des verres, d'abord posés sur le sol et encadrant le bar, avant de devenir des lampions. L'environnement sonore était également riche; s'y agençait une mièvre mélodie de bar en fin d'après-midi, une marche militaire, les chants de la bande d'adolescents s'en prenant à Isobel et les jappements par lesquels elle leur répondait, une chanson portugaise, le mélange des langues (des répliques sont en

portugais et en anglais, Isobel ne maîtrise qu'imparfaitement le français), un *Dies Irae* collectif, les cloches de l'église, de la musique pour danse à claquettes, etc.

Le titre, mêlant à la fois l'animalité et la vie urbaine (voire l'animalité de la vie urbaine), rappelle que pour Thompson la ville est une jungle, qu'un animal y rôde toujours (c'est le lion que cherche Isobel), prêt à déchirer ses victimes. On pourra trouver cette thématique éculée et s'interroger sur son utilisation dans quelques créations canadiennes-anglaises récentes, celles de Brad Fraser par exemple¹. On notera cependant que l'étrangeté de l'univers de Thompson donne à cette thématique une nouvelle dimension, et qu'en refusant le naturalisme la dramaturge subordonne la représentation réaliste de thèmes d'actualité à une volonté de diffraction de ces thèmes, ce qui suppose un travail du public plus important que dans la représentation traditionnelle. Or, dans le pro-

1. Voir la critique de Benoît Melançon du spectacle *Des restes humains non identifiés et la véritable nature de l'amour*, dans *Jeu* 60, 1991.3, p. 149-152. N.d.l.r.

gramme, le directeur artistique du Quat'Sous, Pierre Bernard, et le metteur en scène, Claude Poissant, demandent aux spectateurs de ne pas essayer de comprendre l'univers de Thompson, de se «laisser porter» par le texte, de céder «à l'envie de ne plus rien essayer de comprendre», de chercher dans leur inconscient le sens de la pièce. Cet étrange credo étonne : pourquoi les spectateurs auraient-il à se plier à pareille injonction de passivité, sinon de paresse? Depuis quand le refus de comprendre tient-il lieu de lecture? Le travail d'interprétation n'est pas que celui des spectateurs; il est d'abord celui des concepteurs. N'était-ce pas à eux d'assurer l'unité d'un spectacle qui en faisait défaut à l'occasion? On aurait souhaité, devant une œuvre aussi complexe et, à maints égards, difficile, que d'autres choix soient offerts que celui de l'inconscient.

benoît melançon

«les chaises»

Texte d'Eugène Ionesco. Mise en scène : Daniel Roussel, assisté de Roxanne Henry; décor : Daniel Roussel; éclairages : Michel Beaulieu; costumes : Mérédith Caron; environnement sonore : Claude Lemelin. Avec Benoît Girard, Hélène Loïselle et Wajdi Mouawad. Production du Théâtre de Quat'Sous, présentée du 11 novembre au 14 décembre 1991.

notes et contre-notes d'une critique

Que peut-on dire qui n'ait pas été dit sur le théâtre de l'absurde? Que peut-on dire encore sur l'absurde? Sur le langage qui se détraque, peut-on dire autre chose que le fait qu'il se détraque? Sur le jeu théâtral qui casse le réalisme... autre chose qu'il casse le réalisme? Voilà les questions que je me posais dans le train qui me menait à Montréal. Les trois heures du voyage allaient me donner juste le temps qu'il fallait pour relire *les Chaises* en repensant à la dernière représentation de la pièce à laquelle j'avais assisté : au Quat'Sous, en 1981¹. Or, j'anticipais l'ennui : la relecture de la pièce ne réussissait pas à me captiver et je voyais mal ce que j'aurais à écrire sur une autre représentation de la pièce, bonne ou mauvaise. J'avais peur de la tautologie, du rabâchage, de l'enflure d'un discours sur le vide et l'absurde. Par ailleurs, je me demandais, naïvement, si j'allais rire. La farce tragique ionescienne déclenchait-elle inévitablement le rire? Ionesco, notre contemporain, faisait-il toujours rire comme le classique Molière? En fait, je craignais de me rendre compte que le théâtre de l'absurde, qui avait été à la source de mes premières émotions théâtrales, ait (mal) vieilli. La consécration de Ionesco, que je lisais maintenant dans la Pléiade, suffisait-elle à faire des *Chaises* (avec le paradoxe d'une avant-garde récupérée) un classique?

1. Il y a eu entre-temps une autre production au T.N.M., dans une mise en scène de Jean-Pierre Ronfard.