

« Les chaises »

Johanne Bénard

Number 61, 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27716ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Bénard, J. (1991). Review of [« Les chaises »]. *Jeu*, (61), 162–166.

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-ils 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

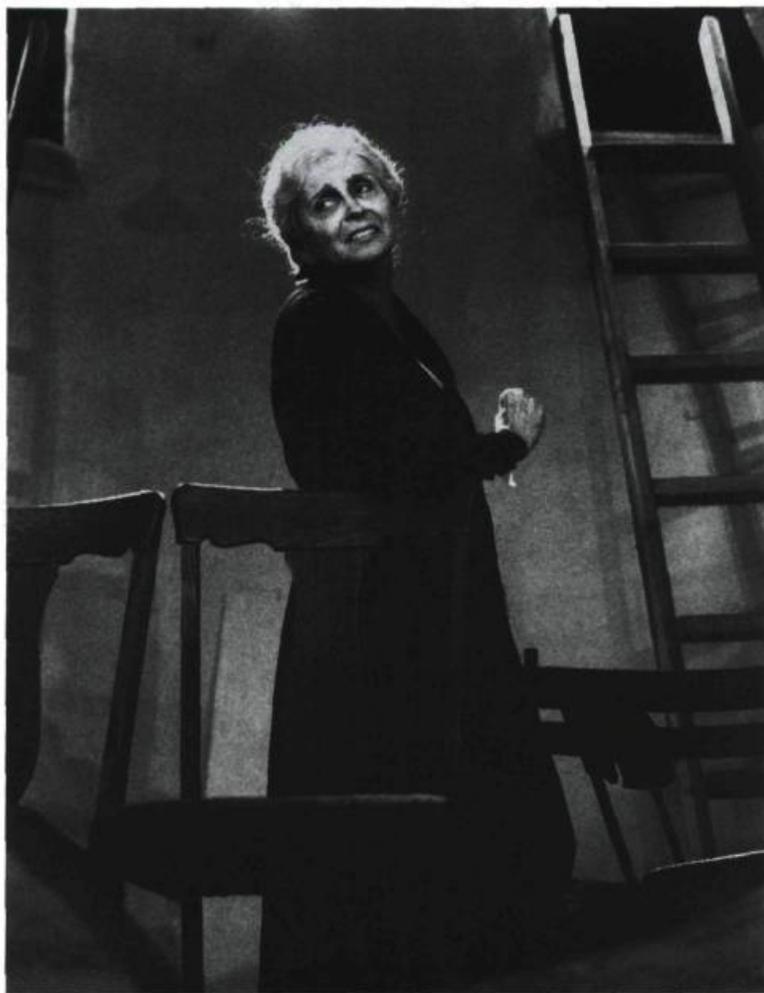
Que peut-on dire qui n'ait pas été dit sur le théâtre de l'absurde? Que peut-on dire encore sur l'absurde? Sur le langage qui se détraque, peut-on dire autre chose que le fait qu'il se détraque? Sur le jeu théâtral qui casse le réalisme... autre chose qu'il casse le réalisme? Voilà les questions que 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.

paradoxe sur le comédien... de l'absurde

Alors que je relisais de bien fragmentaires notes, le souvenir qui me revenait des *Chaises* de 1981 (mis en scène par Paul Buissonneau et... Lothaire Bluteau!) était celui d'un spectacle éclaté où l'absurde régnait en maître. Tout avait été alors mis en œuvre pour empêcher la moindre lecture réaliste. L'identification aux personnages du Vieux et de la Vieille ne pouvait avoir lieu dans la mesure où chacun était joué par plus d'un comédien. Les coq-à-l'âne et les illogismes du dialogue se voyaient renforcés par la dispersion du personnage comme par l'écart non camouflé entre le jeune âge des acteurs et le très vieil âge des personnages (plus de 90 ans). Sur ce dernier

Les Chaises, un prodigieux travail de comédiens : Hélène Loisel et...
Photo : Yves Richard.



point, Lothaire Bluteau, dans le programme, avait pris soin d'avertir les spectateurs : «Ils [les acteurs] ne joueront pas aux petits vieux. D'ailleurs, dans le jeu, le réalisme aussi est une convention.» Daniel Roussel pouvait-il aller plus loin sur la voie de l'absurde? Si le réalisme est une convention, il faut dire que cette fois le metteur en scène ne l'a pas écartée d'emblée; il semble avoir voulu composer avec elle, en ne coupant pas court à la sensibilité de l'acteur.

La mise en scène de Roussel respecte davantage les indications de Ionesco : deux (seuls) comédiens (Benoît Girard et Hélène Loisel) «jouent aux petits vieux». Et on y croit, on se laisse prendre. Non que la situation de la pièce paraisse vraisemblable : ces vieillards isolés sur une île qui veulent livrer un message au monde n'ont toujours pas de consistance; le spectateur n'est jamais dupe de cette «mise en scène». La venue de l'orateur sourd-muet qui ne livrera pas de message — ou livrera un non-message — ne surprend pas le spectateur, qui n'attend rien. Et le jeu demeure le plus souvent exagéré, outré. D'une part, les comédiens en remettent sur les marques de la vieillesse : dos courbé, démarche hésitante, voix chevrotantes, marmonnements. Tout paraît excessif; tout est appuyé. D'autre part, le jeu ne ménage aucune transition entre les nombreux changements d'attitude ou d'intonation; les revirements du dialogue, à l'encontre de toute vraisemblance psychologique, sont constamment accentués. Cependant ce jeu donne à tout moment l'illusion du vrai. Au détour d'une réplique, d'une intonation, dans une mimique, dans un geste. Le travail des comédiens est prodigieux. On les sent tout au long du spectacle sur la corde raide : s'accrochant aux fils ténus du réalisme que leur tend un dialogue basculant le plus souvent (c'est bien sûr toute sa «raison d'être») dans le non-sens.

En dernier ressort, l'absurde naît de cette tension : des chutes incessantes de la conversation des vieillards, dont les modulations de la voix cherchent les accents du



...Benoît Girard.
Photo : Yves Richard.

réel, les émotions du jeu vrai. Les pièges du dialogue ionescien qui jouent de tous les clichés, de toutes les contradictions du langage, sont mis en valeur par le jeu sensible des acteurs. Paradoxalement, c'est de là que provient l'absurde, dans toute sa dimension tragique. Le paradoxe est de taille. Il va à l'encontre des déclarations mêmes de Ionesco, qui demande désespérément à ses metteurs en scène d'éviter de «modeler le jeu de l'acteur²». Mais c'est sur Diderot que je me rabats ici. Renversant, il est vrai, totalement son paradoxe (mais le propre de l'anti-théâtre n'est-il pas de renverser tous les préceptes du théâtre conventionnel?), je suis en train de proposer que c'est l'extrême sensibilité qui fait les *acteurs de l'absurde* sublimes...

le théâtre de l'invisible

L'absurde se trouve aussi au cœur même de l'intrigue. Réside-t-il dans l'avortement du projet des vieillards et, donc, dans leur échec à prêter un sens à leur (la) mort? N'est-ce pas d'abord dans la dépense inutile, dans l'agitation des

vieillards pour des chaises... vides? Toute communication paraît absurde parce qu'elle s'inscrit dans ce contexte insolite : les personnages auxquels s'adressent les vieillards tout au long de la pièce sont *invisibles*. C'est ce faire-semblant qui déclenche le rire à tout moment et vide de sens telle réplique qui aurait pu dans un autre contexte paraître sensée. C'est lui également qui opacifie la représentation théâtrale. Alors que le public est représenté sur scène, l'illusion théâtrale (le faire-semblant) est montrée. La représentation se désigne elle-même comme représentation, tout autant qu'elle est remise en question dans la mesure même où ce public est en fait «non représenté». Comme dans une illustration d'Escher, le théâtre se mord la queue, notamment dans l'*Exposition d'estampes*, où le spectateur d'une galerie se trouve, paradoxalement, faire partie de l'estampe qu'il regarde, le public des *Chaises* fait partie de la représentation, par-delà le public invisible — ou peut-être à cause de lui.

Par ailleurs, on pourrait se demander où se

2. «*Les Chaises*. Lettre au premier metteur en scène (1952)», *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 166.

situent ces «non-personnages» sur l'échelle de la fictivité. Le metteur en scène peut bien imaginer mille subterfuges pour déjouer l'illusion réaliste (et comme Buissonneau et Bluteau choisir la multiple incarnation des personnages des Vieux), il restera sans moyen devant le «jeu» des personnages absents. Car le dialogue avec le personnage imaginaire (sans existence scénique) n'est pas le propre du théâtre de l'absurde. Qu'il suffise de penser à toutes les conversations téléphoniques du théâtre réaliste, où le spectateur imagine l'interlocuteur à partir des répliques du personnage en scène. Rien là, essentiellement, qui puisse briser l'illusion théâtrale. Au contraire, il me semble que les personnages invisibles des *Chaises*, que dessinent en creux les répliques des Vieux, pourraient avoir plus de réalité (théâtrale) que ces Vieux eux-mêmes. Les intrusions du réalisme dans cette représentation m'ont-ils aiguillée sur une telle piste; le jeu des acteurs a-t-il, aux dépens de incongruités du dialogue, donné plus de poids à ces personnages? Cette logique retorse se trouve peut-être dans la pièce elle-même. Ici, je citerai les indications de Ionesco concernant l'entrée du personnage («réel») de l'orateur : «Silence; interruption de tout mouvement. [...] la porte s'ouvre toute grande, silencieusement; puis l'Orateur apparaît; c'est un personnage réel. C'est le type du peintre ou du poète du siècle dernier [...]; si les personnages invisibles doivent avoir le plus de réalité possible, l'Orateur, lui, devra paraître irréel [...]»³. Le dramaturge aurait eu là peut-être l'intuition que l'agitation des Vieux comme la futilité essentielle de leurs propos adressés dans le vide ne pouvaient venir à bout de l'imagination du spectateur toujours prêt à se laisser prendre par l'illusion. Mirages du réel qui, dans le vide auquel tend toute la représentation, s'accrochent aux chaises des personnages invisibles.

et les chaises?

L'attente du spectateur averti des *Chaises* (soit celui qui n'en est pas à sa première représentation) pourrait bien être celle des chaises elles-mêmes. Comment les chaises seront-elles disposées sur la scène? Combien y en aura-t-il? Comment les Vieux les apporteront-ils? Le spectateur, qui pourrait vivre à l'heure des innovations techniques de la création théâtrale au

Québec, ne sera pas déçu. L'énorme œuf qu'il trouve sur la scène à son entrée et qui constitue l'habitat des Vieux est rempli de crochets : tout prêt à recevoir les fameuses chaises. Faut-il y voir malgré tout un gadget ou une concession au goût du jour? Il me semble que l'ingéniosité de la scénographie n'est pas gratuite. L'objectif de Ionesco étant, dérisoirement, d'encombrer l'espace d'une absence, le caractère exigü de l'espace scénique comme la disposition des chaises sur les deux axes (horizontal et vertical) contribuent bien à l'impression d'un plein-vide. La multitude des chaises vides tient lieu de tout message; elle figure l'absence de message.

Dans les didascalies, Ionesco prend soin d'indiquer que les entrées et sorties des Vieux qui apportent les chaises seront rigoureusement réglées, ce qui donnera l'idée d'une mécanique (absurde). Au lieu d'utiliser les multiples portes, Roussel choisit plutôt (mais cela pourrait tenir d'abord aux contraintes du décor) de faire monter et descendre les Vieux. Les deux échelles de chaque côté de la scène qui font partie du décor original de Ionesco sont ici utilisées au maximum; en plus de donner accès aux deux fenêtres (d'où se jetteront à la fin les Vieux), elles permettent aux comédiens de rejoindre les crochets les plus hauts. Par ailleurs, une trappe prolonge le décor vers le bas: c'est d'en dessous de la scène que surgissent cette fois les chaises. Or, cette nouvelle exploitation de l'axe vertical n'est pas sans effet: elle met l'accent sur l'effort démesuré des Vieux, devenus presque acrobates. La dépense rend prégnant le corps des acteurs, ce qui empêche l'abstraction de la mécanique. Par ailleurs, plutôt que d'être stylisées, et de n'apparaître ainsi que comme de symboliques représentations, les chaises dépareillées envahissent la scène de toute leur présence. S'il ne s'agit pas là à proprement parler de concessions au réalisme, il s'agit bien de pieds de nez à un absurde épuré.

40 ans après

Y a-t-il plusieurs façons de jouer *les Chaises* en 1991, près de quarante ans après leur création? Selon moi, le jeu remarquable des comédiens de cette production renouvelle la pièce. Paradoxalement, c'est en réactivant le réalisme que le théâtre de l'absurde (re)trouve toute sa force.

3. *Les Chaises*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1991, p. 177-178.

Alors qu'il fallait peut-être en 1952 tout faire pour éviter de conforter le spectateur dans un réalisme qu'il connaissait trop bien, et qui aurait eu ainsi tendance à obnubiler les effets de l'anti-pièce, on peut maintenant s'en servir pour réinventer le théâtre de l'absurde — qui me semble plus que d'autres peut-être menacé de sclérose. La sensibilité des acteurs, qui s'emploient à mettre en relief toutes les émotions (et leur avortement?) du texte ionescien, m'apparaît comme une avenue intéressante, même si elle est dangereuse. Ce que d'aucuns verront comme une hésitation (ne pas décoller franchement du réalisme) ou comme une trahison (ne pas aller à rebours du théâtre psychologique), j'ai voulu montrer qu'on pouvait le prendre comme une innovation — plus importante à n'en pas douter que l'innovation technique de la scénographie. C'est en jouant ce théâtre avec de nouveaux registres, en lui trouvant de nouveaux tons, que l'on réussit à créer l'effet de surprise et de rupture des premières représentations... Pas une rupture

en bloc, menaçant toute une tradition, mais, au fil du dialogue, mille ruptures, mille décrochages, mille façons de faire *sentir* au spectateur que le vrai est un rail que le théâtre peut ou non emprunter. C'est alors que le spectateur, ballotté entre le vrai et l'absurde, se sent... entre deux chaises. Il ne s'en porte pas plus mal. Tout au contraire. «Alors on a ri...»

johanne bénard



«L'absurde naît de cette tension : des chutes incessantes de la conversation des vieillards, dont les modulations de la voix cherchent les accents du réel, les émotions du jeu vrai.» Photo : Yves Richard.