

Les rois se meurent... « Le roi se meurt ou la cérémonie » et « Le roi se meurt »

Michel Vaïs

Number 71, 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28899ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Vaïs, M. (1994). Review of [Les rois se meurent... « Le roi se meurt ou la cérémonie » et « Le roi se meurt »]. *Jeu*, (71), 196–200.

Les rois se meurent...

« Le roi se meurt ou la cérémonie »

Texte d'Eugène Ionesco. Mise en scène : Gregory Hlady, assisté de Stéphane Zarov ; scénographie et éclairages : Volodymyr Kovalchuk ; costumes : Gilles-François Therrien ; direction de la musique de scène : Christine Lemelin. Avec Gabriel Arcand (Bérenger 1^{er}), Jean-Luc Denis (le Médecin), Éric Forget (le Garde), Vénéline Ghiaourov (Reine Marie), Carmen Jolin (Reine Marguerite) et Christine Lemelin (Juliette). Production du Groupe de la Veillée, présentée à l'Espace la Veillée du 19 janvier au 13 février 1994.

Deux lectures expérimentales

La pièce souvent considérée comme la meilleure d'Ionesco n'est pourtant pas très souvent produite au Québec. Je me souviens de la dernière mise en scène professionnelle, assez laborieuse, qu'en avait signée Jean-Pierre Ronfard au T.N.M. en novembre 1988, avec un André Montmorency pourtant nuancé et inspiré en Bérenger¹. Le royaume, réduit à une grosse boule au milieu du plateau, était une bonne idée de scénographie, mais qui rendait périlleuses les entrées et les sorties au point de faire oublier le jeu souvent admirable des comédiens. Auparavant, une mise en scène de Gilles Pelletier pour la N.C.T. au Gesù, en 1969, avec Jean-Pierre Compain en Roi, m'avait laissé un souvenir assez terne (de décors gris et vieux), si ce n'est que je découvrais alors toute la richesse de ce texte créé en 1962 et, surtout, que l'immense Denise Pelletier brûlait les planches en Reine Marguerite. C'est sa silhouette altière qui se profile encore dans la lumière de l'avant-dernière scène, lorsque je repense à la pièce.

« Le roi se meurt »

Texte d'Eugène Ionesco. Mise en lecture de Pierre Moreau ; direction de production : André Naud ; assistants (stage UQAM) : Sylvie Laplante et Gilles Pilon. Avec Annick Bergeron (la Reine Marie), Alain Fournier (le Médecin), Claude Lamothe (la Musique — le Violoncelle), Danielle Lépine (la Reine Marguerite) et Benoît Rousseau (le Roi Bérenger 1^{er}). Production de La Rallonge, présentée à l'Espace GO le 6 février 1994.

Or, voici qu'au début de 1994 deux compagnies réputées pour leur travail de nature expérimentale se lancent dans la pièce la plus personnelle d'Ionesco, la plus « classique » dans sa facture, la plus profonde et vraie sans doute, pour proposer une « lecture » risquée que n'aurait pas désavouée le Transcendant Satrape du Collège de Pataphysique. Mais comme tout pataphysicien sérieux, Ionesco n'aurait jamais rien désavoué de toute manière.

Par ailleurs, autre coïncidence, les deux compagnies ont, dans leur approche du *Roi se meurt*, fait une large place à la musique. À La Rallonge, un violoncelle solo intervenait à divers titres pendant toute la pièce ; à la Veillée, on s'était assuré de la présence de la cantatrice (et comédienne) Christine Lemelin pour diriger la musique — les voix des interprètes en direct, sur un

1. Voir l'article de Solange Lévesque dans *Jeu* 52, 1989.3, p. 209.

Le roi se meurt ou la cérémonie, Groupe de la Veillée.
Photo : Yves Dubé.



fond de bande sonore — tout en jouant le rôle de Juliette. Des deux spectacles, c'est celui de La Rallonge qui, bien que ne constituant pas une production proprement dite mais une simple lecture publique donnée une seule fois (après vingt heures de répétitions), m'a le plus intéressé par son originalité, le sérieux de son approche et sa sobriété. C'était un travail d'une envergure limitée, mais qui laissait entrevoir une suite prometteuse. Quand à l'expérience de la Veillée, elle m'a plus crispé, agacé, que séduit.

Le roi se meurt montre l'inexorable chute d'un souverain tout-puissant qui, entouré de ses deux reines, de son inquiétant médecin-astrologue-bourreau, de son garde et de sa bonne, commence par nier qu'il soit malade, pour graduellement reconnaître son état et consentir à quitter ce monde. Ionesco écrit la pièce très rapidement, sur son lit d'hôpital, où il se croyait condamné à une mort prochaine. Ayant terminé, il se sentit délivré d'un

grand poids et commença à recouvrer la santé. Il reconnut après coup le caractère thérapeutique de sa démarche, laquelle ne faisait que décrire avec une grande attention (sans pour autant filtrer son imagination surréaliste) les étapes de son agonie. Ainsi, Ionesco est convaincu que l'approche de la mort se manifeste pour le mourant par la disparition progressive de son entourage, qu'il s'agisse de personnes ou d'objets. Beaucoup d'exégètes s'accordent pour trouver en *Le roi se meurt* l'œuvre la plus sensible et la plus poétique de l'auteur de *la Cantatrice chauve*.

Quand la musique pose des questions

Mise en lecture par le compositeur Pierre Moreau, l'expérience de La Rallonge se présentait sous le vocable d'atelier. On y visait « l'intégration de la musique comme personnage mais aussi comme porte-parole de certaines pensées qui ont présidées [*sic*] aux nombreux bouleversements qui caractérisent l'art au XX^e siècle » (programme). Ces pensées que l'on voulait représentati-

ves du siècle ont été choisies de façon « totalement arbitraire » dans les écrits d'auteurs québécois tels Miron, Gauvreau ou Reeves ; français comme Artaud, Camus ou Jacquard, et pas seulement de contemporains, puisqu'y figuraient aussi bien Darwin et Goethe. À l'audition de ces pensées, parfois réduites à une seule phrase, le violoncelle réagissait souvent avec humour, mais aussi avec intelligence et finesse, prolongeant le texte ou le commentant par des interventions sonores imprévues.

Par ailleurs, l'admirable instrument assurait aussi la musique de scène et le bruitage exigés par l'auteur. Et l'on sait qu'Ionesco, comme ses contemporains du théâtre français des années cinquante, usait abondamment des ressources sonores dans ses didascalies². Soulignant de façon dérisoire l'entrée du Roi, imitant la pluie qui tombe, le meuglement des vaches royales, les cris des mouettes ou les battements de cœur de Sa Majesté, le violoncelle participait en outre, par sa solennité, du caractère cérémoniel de la pièce. Il s'ajoutait ainsi aux bougies brûlant de part et d'autre de la scène, et au processus même de la lecture du texte par les interprètes, qui officiaient, comme c'est l'usage, debout devant des lutrins.

Si Benoît Rousseau, dans le rôle-titre, dosait bien une autorité d'enfant têtu et un jeu clownesque, le tout soutenu par une excellente diction, si Alain Fournier campait de façon crédible un Médecin mécanique à la voix froide et aiguë, si Danielle Lépine était implacable en Reine Marguerite, en revanche, l'absence des personnages de la Bonne et du Garde enlevait à l'œuvre une dimension essentielle. Juliette représente à la fois la nounou du Roi et le bon peuple

2. Voir notamment mon livre *l'Écrivain scénique*, Montréal, P.U.Q., 1978.



débordant de vénération. Sans Juliette pour prendre Bérenger dans ses bras, son renoncement définitif au pot-au-feu — beaucoup trop bref — manquait sérieusement de crédibilité. C'est pourtant dans les scènes de ce genre que le souverain inaccessible peut apparaître comme un personnage d'une poignante humanité. Par ailleurs, l'absence du Garde, qui personnifie l'armée (la police, la loi, l'ordre, la rectitude), fait disparaître autour du Roi un autre personnage collectif. Sans Juliette et le Garde,

*Le roi se meurt ou la cérémonie, Groupe de la Veillée.
Photo : Yves Dubé.*

c'est toute la dimension sociale de l'œuvre qui s'efface, faisant de celle-ci un simple drame privé.

En fait, c'est surtout par le violoncelle que le charme opérait. Ainsi, la musique, encadrant et amplifiant la célèbre réplique de Bérenger : « Je veux dire que je meurs et je ne fais que de la littérature », aggravait la dérision du délire annonciateur de sa mort imminente. Bref, cet « atelier » de La Rallonge, imaginatif et amusant, posant plus de questions qu'il n'en résolvait, répondait exactement au type d'attentes de son public.

La cérémonie saccagée

À la Veillée, par contre, malgré le tapage et le clinquant de la mise en scène, bien d'autres que le Roi se mouraient, mais d'ennui ! S'enfonçant encore un peu plus dans un style de mise en scène très personnel et provocateur, Gregory Hlady a, cette fois, joué carrément le spectacle contre la pièce. Si Gabriel Arcand, en chapeau melon, parvenait par moments à toucher par quelques éclairs de vérité, il paraissait bien seul la plupart du temps ! Autour de lui, d'entrée de jeu, la (vieille) Reine Marguerite se pavanait en tenue sexy, embrassant à pleine bouche la (jeune) Reine Marie qui avait l'air d'une vraie godiche. Juliette chantait pendant que le Médecin, un clown jovial en frac et haut-de-forme, jouait du piano, dans l'ombre, et que le Garde, qui récitait à haute voix ses didascalies (« Il va regarder par la fenêtre »), jouait de la guimbarde.

Même si un certain aspect cérémonial semblait planer sur l'espace scénique, la désinvolture constante du jeu des comédiens enlevait toute humanité à la tragédie du Roi. Avec nonchalance, ils fumaient en jouant, se traînaient les pieds ou observaient la pièce assis dans la salle, comme Hlady

lui-même aime à le faire (et continuera sans doute de le faire jusqu'à ce qu'une âme charitable lui fasse comprendre que ce comportement relève du procédé). Juliette (ou la comédienne ?) se trompait dans son texte, se reprenait, faisait ses entrées et ses sorties en sifflotant. Marguerite ricanait, montrait ses cuisses, flirtait ouvertement avec le Médecin.

Seul à jouer vrai, le Roi portait tout le poids de la sensibilité du texte. Lorsque, comme un gamin, il courait à quatre pattes vers la sortie, tout le monde le suivait en une sarabande criarde. Apparemment contaminé par le climat obsessif qui l'entourait, Bérenger se mit à peloter Juliette pendant la « confession » qui aboutit sur la demande du pot-au-feu.

La musique faisait largement appel à la voix : chants de gorge tibétains sur bande, puis chants de style corse ou bulgare exécutés par les deux reines et Juliette, en solo, à deux ou à trois. Seulement, elles quittaient souvent leur personnage lorsqu'elles chantaient, par exemple au moment du duo de Juliette et Marie, quand Marguerite évoquait « ces deux femmes qui pleurent ». Toute la mise en scène insistait lourdement sur la caricature, la surcharge et le débraillé. Le spectacle croulait sous les accessoires encombrants, le va-et-vient, le bruit, l'agitation inutile, les effets d'éclairages superfétatoires. Après que le Médecin, puis Marguerite eurent pris un temps l'accent allemand et un air nazi, avec lunettes noires à l'appui, et que Marie eut projeté des diapositives d'enfants à partir d'un projecteur posé sur le piano pendant que le Roi parlait de son chat, Bérenger a fini par disparaître, pour réapparaître aussitôt alors que l'on commençait à parler de lui au passé. En habit noir et chapeau melon, sans sceptre, il était alors comme invisible aux yeux des cinq autres person-

nages, qui trinquaient joyeusement à la santé du disparu. À la fin de la pièce, le Roi portait un burnous gris.

Je m'interroge sur l'opportunité de traiter ce texte d'aussi ubuesque façon. Qu'une veillée funèbre laisse une place aux grincements, voire à l'humour, j'en suis. Mais que toute la dimension métaphysique et poétique de l'œuvre disparaisse, non. Je trouve aussi étonnant que la Veillée ait voulu produire un auteur aussi « verbeux » qu'Ionesco, qui déconstruisit le langage en abusant des mots. La tragédie langagière ne semble pas être une piste naturelle pour ce théâtre du corps et du souffle. Même si l'encombrement de la scène de son fatras d'objets et de gestes fit graduellement place, vers la fin, à une mise en scène plus épurée, il me reste du spectacle l'expérience pénible d'une approche iconoclaste qui aurait peut-être (je n'en suis pas sûr) pu convenir aux premières pièces d'Ionesco, celles de sa période dadaïste, mais certainement pas à sa première œuvre de maturité.

Michel Vaïs

Opéra

« Carmen »

Opéra en quatre actes. Livret de Ludovic Halévy et Henri Meilhac. Musique de Georges Bizet. Mise en scène : Bernard Uzan ; dispositif scénique : Bernard Uzan et Michel Beaulac ; éclairages : Guy Simard ; costumes : François Saint-Aubin ; chorégraphie : Patrick Schupp. Interprétation : l'Orchestre Métropolitain et le Chœur de l'Opéra de Montréal, sous la direction d'Alfredo Silipigni. Avec Antonio Barasorda, ténor (Don José), Dominique Blier, soprano (Frasquita), Lyne Fortin, soprano (Micaëla), Gaetan Laperrière, baryton (Escamillo), Gabrielle Lavigne, soprano (Mercédès), Camille Reno, baryton (le Dancaïre), Richard di Renzi, ténor (le Remendado), Normand Richard, baryton (Moralès), Joseph Rouleau, basse (Zuniga) et Diana Soviero, soprano (Carmen). Production de l'Opéra de Montréal, présentée à la Salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts les 16, 18, 21, 23, 27 et 30 avril 1994.

Un naturalisme expressionniste

La production montréalaise de *Carmen*, l'opéra dont on dit qu'il est le plus joué à

Photo : Yves Renaud.

