

Pour célébrer la fin du jour *Les Chaises*

Marie-Christiane Hellot

Number 96 (3), 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25915ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Hellot, M.-C. (2000). Review of [Pour célébrer la fin du jour : *Les Chaises*]. *Jeu*, (96), 56–60.

MARIE-CHRISTIANE HELLOT

Pour célébrer la fin du jour

Posées à même le sol, d'innombrables bougies installent un climat de veille solennelle. On se sent au bout du monde, au début ou à la fin de quelque chose d'important. Formant un contraste presque surréaliste, un surprenant décor de forêt crée une sensation d'humidité presque palpable. L'arrivée, ou plutôt le surgissement du Vieux et de la Vieille, uniques occupants de cette île cernée par les eaux, va venir illustrer l'éternelle incompatibilité entre la glauque indifférence du monde et les troubles drames des hommes. Commentés par les sons discordants d'une musique grinçante, le discours décousu et puéril, l'agitation vaine et pathétique des deux protagonistes vont troubler cette atmosphère recueillie. Scénographie ingénieuse et efficace de Mario Bouchard, éclairages soyeux et inquiétants de Stéphane Mongeau, vêtements à la beauté poussiéreuse de François Barbeau, accents modernes de la bande sonore conçue par Silvy Grenier et, surtout, jeu à la fois désinvolte et intense d'Hélène Loïselle et de Gérard Poirier – qui incarnent ce couple de vieux enfants, si bien accordés et désaccordés en même temps –, tout dans la mise en scène qu'orchestre Paul Buissonneau donne une impression d'extrême justesse. Le spectateur sort du Rideau Vert avec la certitude que cette interprétation vient tout droit du texte de Ionesco, quelles qu'aient été, par ailleurs, les directives scéniques de celui-ci.

L'auteur des *Chaises*, on le sait, a en effet pour habitude de donner des indications aussi explicites que nombreuses. Il a prévu dans les moindres détails le décor, les bruits, l'éclairage, décrit avec une précision de romancier les déplacements de ses personnages, leurs sentiments même. À lire ces didascalies, cependant, on se dit que Buissonneau a bien fait, comme il l'a confié à Sonia Sarfati dans un entretien à *La Presse*, de les ignorer et de n'en faire qu'à sa tête :

Les idées me viennent toutes seules. Je vois les choses. Je pars d'une ébauche – le texte – et j'imagine comment je pourrais la faire vivre. [...] Si ce n'est pas pour voir autre chose, restons chez nous et lisons la pièce¹ !

1. *La Presse*, 29 janvier 2000.



Les Chaises

TEXTE D'EUGÈNE IONESCO. MISE EN SCÈNE : PAUL BUISSONNEAU, ASSISTÉ D'ALAIN ROY ; SCÉNOGRAPHIE : MARIO BOUCHARD ; BANDE SONORE : SILVY GRENIER ; COSTUMES : FRANÇOIS BARBEAU ; ÉCLAIRAGES : STÉPHANE MONGEAU ; CHORÉGRAPHIE : SONIA DEL RIO. AVEC HÉLÈNE LOÏSELLE (LA VIEILLE), GEORGES MOLNAR (L'ORATEUR) ET GÉRARD POIRIER (LE VIEUX). PRODUCTION DU THÉÂTRE DU RIDEAU VERT, PRÉSENTÉE DU 20 JANVIER AU 26 FÉVRIER 2000.



Les Chaises, mises en scène
par Paul Buissonneau au
Théâtre du Rideau Vert. Sur
la photo : Hélène Loïselle
et Gérard Poirier. Photo :
Pierre Desjardins.

Ce qu'il a « vu » dans *les Chaises*, c'est l'union de la poésie et du grotesque, la célébration de l'insignifiant et la dérision du sérieux ; c'est le vide qui se creuse quand la matière prolifère, le bruit qui remplit le vide ; ce sont aussi les mots usés de la vieille tendresse ordinaire, les clichés qui tiennent lieu de parole, les grimaces qui remplacent le rire. Il a si bien vu qu'on se dit qu'entre le dramaturge au visage de clown triste et le comédien volubile et truculent, il doit y avoir quelque parenté profonde.

La cabale des *Chaises*

Ce que Buissonneau a compris d'instinct, c'est que cette « farce tragique », pour reprendre le sous-titre de Ionesco lui-même², est au fond intemporelle et que, en dépit du mélange des tons qui la caractérise, elle tend, par son sujet et par sa signification, à une forme de classicisme moderne.

Le moins qu'on puisse dire, cependant, c'est qu'à sa création au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, ce vaudeville du langage, ce drame dérisoire de la condition humaine, pour prétendre à l'universel, n'a rallié les suffrages ni du public ni de la critique. Il est difficile d'imaginer aujourd'hui le climat de hargne critique et d'indifférence générale qui accueillit en 1952 ce que tous les analystes considèrent comme une des œuvres les plus réussies de cet iconoclaste torturé. Il serait abusif de comparer cette réception glaciale aux fameuses cabales qui, en d'autres temps, enflammèrent les scènes parisiennes : les foules

se pressaient pour huer ou applaudir *le Cid* ou *Hernani* ! Montées dans une petite salle, le Lancry, par Sylvain Dhomme, *les Chaises* se jouèrent devant des... fauteuils vides et le succès ne vint que quatre ans plus tard. Cependant, la cabale menée par la majorité des critiques et la contre-offensive orchestrée par tout ce que Paris comptait alors comme écrivains d'avant-garde (Adamov, qui soir après soir, monté sur son siège, vint hurler son enthousiasme, Audiberti, Beckett, Queneau, Supervielle) constituent un des grands moments de l'histoire théâtrale de l'après-guerre.

De nos jours, bien sûr, *les Chaises* ne font plus scandale. Leur langage logorrhéique et déchaîné n'a plus la charge révolutionnaire dont il était porteur en 1952. Dans son entreprise de démolition du sens, l'auteur de *la Cantatrice chauve* n'était d'ailleurs pas le premier. Quelque cinquante ans plus tôt, Jarry avait signé un chef-d'œuvre du grotesque et toute la première moitié du XX^e siècle avait confronté ses drames à son énorme *Ubu*. Et Ionesco n'était pas non plus le seul³. L'année suivante, avec *En attendant*

2. Ionesco a donné ainsi un sous-titre (« anti-pièce », « pseudo-drame ») à plusieurs de ses pièces, exprimant par là son parti pris pour le paradoxe et la contradiction.

3. Il n'est pas lieu de faire ici l'histoire du théâtre dit d'avant-garde, ni des nombreuses parentés littéraires de Ionesco, mais on peut faire quelques rappels sommaires : Boris Vian a participé par deux courtes pièces à l'entreprise de démolition des conventions admises. Audiberti joue avec les mots comme un artisan avec les choses. Adamov commente l'absurdité et le ridicule de la vie petite-bourgeoise. Quant à Genet, il établit le royaume souverain de l'imaginaire.

Godot, Beckett se signalait comme une des voix majeures du monde d'après le cataclysme. L'un et l'autre expriment la vacuité de l'univers et l'inanité de l'activité humaine. Leur monde d'objets et de menus détails finit par être halluciné à force de réalisme. Comme la plupart des représentants du « nouveau théâtre », venus à Paris des quatre coins de l'Europe, ils abandonnent toute référence nationale. Mais alors que le secrétaire de Joyce atteint presque d'emblée un nouveau classicisme, ce n'est qu'avec *les Chaises*, la dernière de ses pièces courtes, que le dramaturge franco-roumain a l'ambition de l'universel. Il analysera cette évolution avec son intelligence coutumière dans l'extrait de *Notes et Contre-notes* cité par le programme du Rideau Vert :

Je me suis aperçu, finalement, que je ne voulais pas faire de l'anti-théâtre, mais du théâtre. J'espère avoir retrouvé intuitivement, en moi-même, les schèmes mentaux permanents du théâtre. Finalement, je suis pour le classicisme : c'est cela l'avant-garde. Découverte d'archétypes oubliés, immuables, renouvelés dans l'expression : tout vrai créateur est classique [...] Le petit-bourgeois est celui qui a oublié l'archétype pour se perdre dans le stéréotype. L'archétype est toujours jeune⁴.

Fantômes et archétypes

Il peut paraître paradoxal de qualifier d'archétypes ces deux vieillards pleurnichards et puérils, à la limite de la débilité mentale. Et pourtant, encadrés par l'entassement baroque des chaises, spectres parlant à des ombres, île de vie cernée par un univers de vide, c'est bien une métaphore de la condition humaine qu'ils illustrent. À la fois mari et femme, frère et sœur, mère et fils⁵, le duo du Vieux et de la Vieille incarne à lui tout seul toutes les variations possibles, y compris celle de l'âge. Ionesco les situe à l'extrême vieillesse, 95 et 94 ans, mais c'est moins pour traiter le thème de la vie qui finit que pour traduire son obsession de la mort, donnée première de l'existence humaine.

Gérard Poirier et
Hélène Loïselles dans
les Chaises (Théâtre du
Rideau Vert, 2000). Photo :
Pierre Desjardins.

Ils sont donc très vieux tous les deux, d'une vieillesse extrême et pourtant sans âge, engagés dans un permanent et cependant ultime « dialogue » sur des choses déjà ressassées des milliers de fois. Surgis d'une malle à vieilleries ou des cercueils du temps (à la fin, Buissonneau les fait repartir par la trappe d'où ils ont surgi au début), ce sont des fantômes qui reviennent de leur passé pour se fondre définitivement dans leur histoire, après un dernier échec pour reconstruire leur propre mythe. Les vêtements poussiéreux et démodés, d'une solennité fanée (leurs vêtements de noces, dit Buissonneau) qu'a imaginés Barbeau habillent avec subtilité la dernière représentation de ces fantoches douloureux et futiles. Je l'ai dit, Hélène Loïselles et Gérard Poirier sont bouleversants de vulnérabilité et de vaine tendresse. Leurs voix tremblotantes se coupent ou s'additionnent, les silences alternant avec la logorrhée des mots. Ils se croisent, se cherchent et ne se rencontrent pas, mais dans cette solitude à deux, les comédiens expriment une solidarité plus forte que la mort.

Des chaises et du Rien

Accumulation et vide, voilà sans doute le paradoxe central des *Chaises*, l'antithèse où se fondent mots et choses dans une même réalité concrète, dans un même développe-

4. *Notes et Contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 110.

5. Je pense ici, bien sûr, à l'attitude maternelle et protectrice de la Vieille en admiration devant son Vieux, mais aussi à cet enfant imaginaire qu'elle s'invente.



ment anarchique. Buissonneau a bien compris à quel point il était important de respecter le désir de Ionesco de voir la scène peu à peu (ou plutôt lentement au début, puis en accéléré) se peupler de chaises. Après le suicide des vieux, le plateau du Rideau Vert, envahi par ces sièges vides sur lesquels tombaient les sons inarticulés de l'Orateur sourd-muet, avait l'air d'un champ de bataille déserté par les belligérants. Un « cimetière », dit Buissonneau⁶.

Cimetière de chaises, certes, mais aussi cimetière de mots. Ce thème de la prolifération incontrôlée des mots et des choses reste en effet l'apport le plus original de Ionesco à la dramaturgie du XX^e siècle. L'auteur de *Rhinocéros* a fréquemment

fait l'analyse dans ses écrits critiques de la dimension métaphysique de son théâtre. C'est ainsi qu'en 1956 il écrivait à Sylvain Dhomme :

Le thème de la pièce n'est pas le message, ni les échecs dans la vie, ni le désastre moral des vieux – mais bien les Chaises –, c'est-à-dire l'absence de personnes, l'absence de l'Empereur, l'absence de Dieu, l'absence de matière, l'irréalité du monde, le vide métaphysique ; le thème de la pièce, c'est le rien⁷...

Dans cette maison-île entourée par les eaux, qui symbolisent à la fois l'espoir, puisque c'est par elles que doit arriver l'Empereur, et la menace du monde réel, deux chaises placées côte à côte à l'ouverture suffisent aux deux comédiens pour jouer tous les jeux de rôle où s'expriment leurs solitudes parallèles. Puis les chaises se multiplieront jusqu'à prendre toute la place. Ce mouvement est tout au long accompagné par les dialogues délirants du vieux couple. Marmonnant, grognant, oubliant, pleurnichant parfois, implorant souvent, se contredisant sans cesse, Hélène Loïse et Gérard Poirier habitent avec génie ce discours décousu dont le signifié tire son sens précisément de l'incohérence et de la décomposition du signifiant. Ils empilent les phrases avec la légèreté des enfants et l'entêtement des fous, ou l'inverse. Le résultat est d'une cocasserie surréaliste (« Pour préparer des crêpes de Chine ? Un œuf de bœuf, une

6. Entretien avec Sonia Sarfati, *op. cit.*

7. Lettre à Sylvain Dhomme, in *Spectacle*, juillet 1956, citée par Geneviève Serreau dans son *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, Gallimard, coll. « Idées/NRF », p. 46.

heure de beurre, du sucre gastrique⁸ ») ou d'une étrange poésie, comme dans le passage suivant où la Vieille joue le rôle de son fils imaginaire : « Les rues sont pleines d'oiseaux tués, de petits enfants qui agonisent. C'est le chant des oiseaux !... Non, ce sont des gémissements. Le ciel est rouge de sang... Non, mon enfant il est bleu⁹... »

Mais ce sont toutes les figures de style qui semblent convoquées par Ionesco pour être mises à mal. Allitérations (« le Pape, les papillons et les papiers »), énumérations (« Les gardiens ? les évêques ? les chimistes ? les chaudronniers ? les violonistes ? les délégués ? les présidents ? les policiers ? les marchands ? les bâtiments ? les porte-plume ? les chromosomes ? »), comptines (« orphelin-li, orphelon-la, orphelon-laïre »), calembours (« Je suis maréchal tout de même, des logis, puisque je suis concierge »), parodies (« Mes enfants, méfiez-vous les uns des autres »), tous les procédés littéraires viennent participer à cet effondrement de la raison. Dans la mise en scène de Buissonneau, la harangue finale pendant laquelle, tournant le dos au peuple des chaises, le Vieux et la Vieille s'adressent à la salle constitue certainement l'apothéose de cette catastrophe intellectuelle et morale, de cette glorification du Rien dont parlait Ionesco :

Fais donc connaître à l'Univers ma philosophie. Ne néglige pas non plus les détails, tantôt cocasses, tantôt douloureux ou attendrissants, de ma vie privée, mes goûts, mon amusante gourmandise... raconte tout... parle de ma compagne (la Vieille redouble de sanglots)... de la façon dont elle préparait ses merveilleux petits pâtés turcs, de ses rillettes de lapin à la normandillette... Je compte sur toi, grand maître et Orateur... quant à moi et à ma fidèle compagne, après de longues années de labeur pour le progrès de l'humanité pendant lesquelles nous fûmes les soldats de la juste cause, il ne nous reste plus qu'à nous retirer à l'instant, afin de faire le sacrifice suprême que personne ne nous demande mais que nous accomplirons quand même¹⁰...

Paradoxalement, cependant, l'entreprise de démolition du sens est si complète qu'elle apparaît aussi comme une vraie fête du style ! Et comme les comédiens du Rideau Vert, comme les spectateurs, on soupçonne fort Ionesco lui-même d'y avoir pris un plaisir d'esthète pervers...

Dans cette seconde moitié du XX^e siècle, Ionesco n'est certes pas le seul écrivain héritier du surréalisme à renouveler les formes littéraires par le langage. Il a la même fascination que Vian pour le morbide et la prolifération des objets, le même goût de la dérision que Prévert ; il porte le même regard étonné sur l'étrangeté quotidienne que Beckett ; avec Pirandello, il partage un certain onirisme, avec Genet une prédilection pour le cérémonial baroque. Mais cette voix qui parle avec emphase des choses insignifiantes et si légèrement des choses graves, qui célèbre le mariage déraisonnable du comique et du désespéré, c'est bien celle que j'ai entendue en février dernier au Rideau Vert. **J**

8. Eugène Ionesco, *Théâtre*, Paris, Gallimard, p. 152.

9. *Ibid.*, p. 153.

10. *Ibid.*, p. 177.