

Une place dans la vie, une place dans la mort

Le Roi se meurt, d'Eugène Ionesco, mise en scène de Gill Champagne, Théâtre de la Bordée, du 28 janvier au 22 février 2003.

Le Colonel et les oiseaux, de Hristo Boytchev, traduction de Iana-Maria Dontcheva, mise en scène de Marie-Josée Bastien, Théâtre du Trident, du 14 janvier au 8 février 2003.

Jacqueline Bouchard

Number 190, May–June 2003

La guerre du monde

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/18145ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bouchard, J. (2003). Une place dans la vie, une place dans la mort / *Le Roi se meurt*, d'Eugène Ionesco, mise en scène de Gill Champagne, Théâtre de la Bordée, du 28 janvier au 22 février 2003. / *Le Colonel et les oiseaux*, de Hristo Boytchev, traduction de Iana-Maria Dontcheva, mise en scène de Marie-Josée Bastien, Théâtre du Trident, du 14 janvier au 8 février 2003. *Spirale*, (190), 31–32.

UNE PLACE DANS LA VIE, UNE PLACE DANS LA MORT

LE ROI SE MEURT d'Eugène Ionesco

Mise en scène de Gill Champagne, Théâtre de la Bordée, du 28 janvier au 22 février 2003.

LE COLONEL ET LES OISEAUX de Hristo Boytchev

Traduction de Iana-Maria Dontcheva, mise en scène de Marie-Josée Bastien, Théâtre du Trident, du 14 janvier au 8 février 2003.

LA BORDÉE et Le Trident entament l'année avec deux productions qui, sous apparence de jouer de l'absurde pour la première et de la légèreté pour la seconde, offrent une réflexion sur les thèmes fondamentaux de la recherche de l'identité et de sa dissolution dans la mort.

« Tu peux prendre ta place » dit la passeuse

Le Roi de Gill Champagne se meurt dans la tragédie, et non pas dans l'absurdité. Certes, on repère dans les costumes (Catherine Higgins), bizarres mais non extravagants, l'insolite esprit de Ionesco : Juliette (Denise Verville) et son sac à main, La Reine Marguerite (Linda Laplante) en tailleur à traîne, La Reine Marie (Marie Gignac) en déshabillé vaporeux, Le Médecin (Yves Amyot) un peu travesti. On reconnaît les irrptions de non-sens et les incongruités du texte de Ionesco, les comportements inappropriés, les attitudes ineptes indiquées dans les didascalies. Mais ces manifestations déroutantes prennent ici allure de symptômes accusant le dérèglement tragique d'une situation. Elles illustrent les réactions particulières de chacun face à la disparition imminente du roi, réactions aussi étonnantes et imprévisibles que cet inéluctable événement. Ces pertes de contrôle pathétiques durant l'agonie, où le dérisoire et l'abject côtoient le sublime, confirment le recul « instinctif » de la raison et son échec devant la mort : le Roi de Champagne ne se raisonne pas, il ne se résigne pas, il meurt de peur en écoutant les indications de la passeuse.

Verticalité

Le personnage créé par Ionesco était très vieux et puissant. Champagne, lui, justifie et rend plus crédible la révolte du Roi Bérenger 1^{er} (Jean-Sébastien Ouellet) en misant sur la jeunesse du monarque et l'interruption prématurée de ses projets et de son règne. Mais quels projets et quel règne ? Ses prétendus dons surnaturels confirment sa démenace, et ses pouvoirs de gouvernance nuls conduisent le royaume à la ruine. Ce roi immature, irresponsable

et égoïste ne nous émeut pas et c'est donc avec d'autant plus de lucidité que l'on assiste à la désintégration de son corps, dans une atmosphère oppressante dont la lourdeur est rendue presque palpable. Cela est magnifiquement réussi : ce ressenti de dépression profonde malgré le dépouillement extrême, accentué par une obscurité trouée d'éclairages rasants et précis (Denis Guérette). Un aspect déterminant de la mise en scène repose en effet dans les choix scénographiques et le décor de Jean Hazel. Au-dessus du plateau, avec la seule couche du roi comme mobilier, deux plateformes superposées suffisent à camper l'action qui va et vient d'un niveau à l'autre à partir du sous-sol. Quatre plans disposés dans un axe vertical, donc, où les descentes et les ascensions au moyen d'escaliers sont comme autant d'agitation affolée entre la fosse et le palanquin, entre la mort anonyme et la vie royale. Ponctuant l'approche de l'issue fatale, le dispositif s'abaisse lentement pour se fondre finalement avec le plancher de la scène. Ce traitement en hauteur devient une métaphore du parcours de toute vie vers sa fin, et aussi de ces moments durant lesquels, dit-on et voit-on dans le texte, s'opère chez les moribonds un télescopage des souvenirs de leur existence. La mécanique du décor rend le « rétrécissement » de la vie de manière dramatiquement concrète et physique, ce qui développe et renforce le propos du texte, dans lequel la vie est associée au royaume, au territoire, et la mort à sa désagrégation. Champagne fait basculer cette représentation horizontale dans la verticalité : les assises deviennent encore plus mouvantes, l'angoisse sans fond.

L'angoisse de sa propre mort lors d'une maladie a inspiré Ionesco pour sa pièce. Le directeur artistique de La Bordée, Jack Robitaille, dédie le spectacle à son frère décédé il y a quelques mois. Gill Champagne raconte les derniers instants de son père auxquels il a assisté et dont il parle, écrit-il, à travers cette œuvre. Toutes ces convergences doivent parler aussi car le spectacle remue, grâce en définitive au jeu des comédiens, dont on oublie presque l'interprétation, si j'ose dire, tant elle semble couler de source, nous renvoyant directement au texte, dans lequel elle nous plonge avec intensité et sans retour.

« Tiens le rang »

Le Colonel et les oiseaux (1998) est le pendant féminin de l'œuvre *Le Colonel-Oiseau* qui a connu un succès retentissant dès sa sortie en 1996 en Bulgarie et ensuite à l'étranger. Mettre au féminin une de ses propres œuvres... Voilà une singularité de plus dans le parcours peu banal d'un auteur engagé définitivement dans sa vocation. Pour Boytchev, en effet, s'inscrire à l'Institut National d'études théâtrales et cinématographiques de Sofia était le prétexte trouvé, et accepté par le régime communiste, pour quitter sa province et déménager dans la capitale. Mais l'ancien ingénieur devenu dramaturge et, entre autres, candidat iconoclaste aux élections présidentielles de 1996, peut maintenant livrer ses idées décapantes par son œuvre.

Écrite pendant la guerre du Kosovo, *Le Colonel et les oiseaux* est une réflexion sur le besoin de chacun d'être reconnu dans sa différence, et aussi sur les moyens d'y arriver. Boytchev traite de la situation des Balkans où tant de cultures, tant d'ethnies s'affrontent dans ce qui semble une impossible entreprise de reconnaissance et de conciliation de tous leurs particularismes et revendications respectives. La pièce recrée ce contexte où chacun, avide de droits et de liberté, risque de suivre aveuglément le premier leader venu pour parvenir à ses fins. Nous sommes dans un monastère perdu de la Bulgarie transformé en asile psychiatrique. Six patients y cohabitent dans un univers figé hors du temps social et dans lequel chacun semble s'accommoder de la folie de l'autre dans un chaos familial, presque heureux. Les journaux télévisés concernant la guerre font partie de leur routine. Il y a Mata Hari (Lise Castonguay), Nina (Hélène Florent), Teresa (Érika Gagnon), Petite Poucette (Myriam Leblanc), Meral (Anne Marie Olivier) et Dimitri Minkine Fetissov (Jack Robitaille), enfin, un déprimé schizophrène prostré dans son mutisme, ancien militaire bientôt transformé en Colonel : ce groupe hétérogène qu'il veut guider vers un ailleurs meilleur. Se joindra ultimement à la troupe la Doctoresse (France Larochelle) de la clinique, malgré sa vision plus critique de la situation. L'événement déclencheur qui inspirera sa mission au Colonel est le parachutage accidentel de vivres de l'ONU aux abords du monastère. On revêt les habits militaires récupérés, on tente en vain de communiquer avec l'extérieur en utilisant des oiseaux messagers, puis le nouveau leader dont les femmes sont plus ou moins tombées amoureuses les décide à entreprendre un long voyage afin de légitimer leur existence et leurs droits auprès de l'OTAN, à

Strasbourg. Se construire des rangs à l'intérieur de soi et joindre les rangs qui convergent vers un objectif commun, voilà ce qu'il faut faire, dit-il, pour contrer le désordre et affirmer son identité.

Il y aurait long à dire sur cette pièce tissée d'allégories. Il y a là un plaidoyer pour une affirmation de la différence, mais aussi le constat que cette entreprise d'affirmation porte en elle une contradiction : dans cette quête, peut-on endosser les moyens de l'Autre sans déjà perdre un peu de son identité? Les pensionnaires de l'asile, en endossant l'uniforme conformiste de l'armée, laissent derrière elles la richesse de leurs signes distinctifs et une manière somme toute bien personnelle de vivre leur folie. Car la différence est richesse aussi bien que facteur de trouble. Pour le Colonel, il faut trancher dans ce qui dépasse des rangs pour unifier et affirmer l'identité du groupe : ce sont ici les désordres mentaux de sa brigade, qui nous renvoient aux intégrismes religieux et ethniques, aux intérêts économiques et politiques, aux idéologies et aux cultures. Les effets thérapeutiques d'un consensus collectif sont clairement démontrés dans la pièce de Boytchev, mais le « bonheur » des différences morcelées ne nous échappe pas non plus.

On peut s'interroger sur le rôle dévolu aux femmes dans cette version féminine du *Colonel Oiseau*. Marie-Josée Bastien nous les présente telles qu'elle les ressent : femmes combatives, chacune en pleine possession de sa folie rendue étanche à celle des autres et la défendant, et néanmoins femmes attachantes et pathétiques, vulnérables devant un Colonel rigoureux, mais paternel. Sa mise en scène repose sur un jeu physique plein de vivacité, de souplesse et d'imprévisibles pirouettes. Attitudes, mimiques, déplacements et gymnastiques expriment ainsi divers états psychiques : débordements lyriques, manifestations de terreur, fixations mythomanes ou effets d'intoxication. Les costumes déliants d'Isabelle Larivière donnent un accent coloré aux déviances de chacun. Certaines scènes provoquent irrésistiblement les rires tandis que d'autres sont empreintes d'une réelle poésie. De l'interprétation, il se dégage par ailleurs une idée « globale » de la folie, une idée générale de la différence, davantage que des typologies ou des personnalités « essentielles », fortes, incontournables. Les folies individuelles apparaissent interchangeable. Est-ce l'intention de Boytchev?

Le décor de Vano Hotton diffère absolument de celui qu'il a signé récemment au Théâtre de la Bordée pour *Macbeth*. Des murs de pierre d'un « historique » réalisme occupent totalement l'espace scénique, horizontalement comme verticalement. Ils délimitent une salle commune munie de vitraux, avec des arcades pour l'extérieur du bâtiment. Cette imposante structure, évoquant la stabilité et un continuum dans la tradition culturelle, contraste avec la précarité et l'agitation des personnages. Il y a là une démesure, comme une inadéquation voulue dans les registres mais qui distrait néanmoins par la beauté très narrative de la figuration. L'ambiance créée est pleine d'ambiguïté, oscillant comme la pièce de Boytchev entre la légèreté inconséquente et le drame conséquent.

JACQUELINE BOUCHARD

LA GUERRE A LA PEAU DURE

EN CRABE de Günter Grass

Traduit de l'allemand par Claude Porcell, Seuil, 264 p.

A QUI, à quoi la guerre peut-elle donner naissance? Quelle formidable fécondité peut être à l'œuvre dans les machines belliqueuses, dans les dispositifs humains de mise à mort, de destruction massive des autres? Ce sont ces questions étranges, troublantes pour l'esprit auxquelles le dernier roman de Günter Grass s'attaque. Mais pas de front. Jamais de front. Parce que dans l'affrontement, dans le blanc immaculé ou le noir très prononcé, dans le combat des idées, la matière même du vivant disparaît. Sa nébulosité se voit oblitérée au profit de l'idéologie. Et c'est contre ces attaques en ligne droite que Grass écrit, contre cette volonté d'y voir clair dans un face à face avec la guerre ou l'Histoire, dans l'érection de l'homme devant son passé ou son destin. C'est la marche des crabes que le roman imitera, un pas de danse fabuleux où il faut sembler aller vers l'arrière, reculer pour mieux avancer, tituber pour se frayer un passage, pour comprendre autrement. Dans des allers-retours du récit, dans des va-et-vient entre le présent et les nombreux passés qui englobent tout le trajet de l'Allemagne contemporaine, Grass met en place cette écriture-crabe, de crustacé acharné qui imite les circonvolutions de la grande et la petite Histoire, « qui traverse le temps en oblique ».

Le roman se déploiera autour d'une date charnière. Il s'agit du 30 janvier 1945, jour où un sous-marin russe coule un ancien paquebot de croisière allemand qui emportait à son bord, vers l'Ouest, des réfugiés effrayés par les avancées de l'armée russe. Plus de quatre mille enfants mourront lors de ce torpillage dément. Il faudra ajouter à ce bilan catastrophique des milliers de femmes et de vieillards.

Au milieu de cette hécatombe, parmi les petits morts dont le corps émerge de la surface de l'eau, les jambes en l'air, le narrateur d'*En crabe* voit le jour, ce 30 janvier 1945, précisément. Date terrible, date qui ne lui appartiendra jamais, puisqu'elle renvoie à d'autres, à de multiples 30 janvier. C'est dans la répétition de ces dates que l'histoire résonne, c'est par elles que le vingtième siècle allemand avance, en crabe. Le 30 janvier marque la prise du pouvoir par Hitler en 1933. Et le 30 janvier 1895 naissait Wilhelm Gustloff, expert en propagande du NSDAP, National Sozialistische Deutsche Arbeiterpartei,

appellation officielle du parti nazi, assassiné en 1936, par un juif dénommé David Frankfurter. De ce martyr de la nation, l'Allemagne d'Hitler avait tenu à honorer la mémoire afin de bien ancrer dans les esprits la haine du juif et en rappeler le complot mondial. Du nom de Gustloff, l'Allemagne nazie avait baptisé un paquebot. Celui-ci coula donc cinquante ans jour pour jour après la naissance du Martyr, dont il tirait son nom...

De ces hasards gigantesques, de ces coïncidences presque irréelles, le narrateur retisse le fil. C'est la folie de l'histoire — comme éternel retour d'un même qui n'a pas fini de se manifester et dont le sens est toujours à venir — qui se joue pour celui qui essaie de comprendre le temps. L'Histoire est un cancer, une prolifération de métastases, une surenchère de tumeurs malignes qui ne cessent de se reproduire, de se multiplier. Et le mot « crabe » si cher à Günter Grass ici doit être entendu dans son sens de mal foisonnant, de néoplasme cancéreux qui n'arrête pas de gagner du terrain. Le 30 janvier se reproduira très vite tout au long de l'histoire allemande et le 30 janvier n'a peut-être pas encore fini de parler. Tout le texte de Grass est là pour nous faire entendre ces phrases terribles qui viennent clore le roman : « *Ça ne finit jamais. Ça ne finira jamais.* » Ces paroles de Grass trouvent vraiment tout leur sens comme rappel, écho des derniers mots d'une autre grande fresque sur la guerre. *Voyage au bout de la nuit* de Céline se termine, en effet, sur un remorqueur qui appelle vers lui tous les bateaux, la ville, le ciel et la campagne. « *Qu'on n'en parle plus* », c'est comme cela que Céline fera taire son *Voyage*, mais aussi bien l'Histoire et la rumeur, les drames et les tragédies. Or, à l'Allemand moderne, un tel vœu de silence est impossible. Il y aura sans fin des 30 janvier. À répétition. En crabe. Qui feront du temps une toile inextricable dans laquelle le sujet contemporain ne peut que se débattre pour mieux se perdre.

Qu'on n'en parle plus

L'injonction de Céline faite à la narration, aux narrateurs et au témoignage n'est pas étrangère au roman de Grass. Il y aurait tout au long du texte une véritable violence de la mémoire et une