

## « Le salon de l'anti-monde »

Michel Vaïs

---

Numéro 59, 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27527ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

### Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

### Citer ce compte rendu

Vaïs, M. (1991). Compte rendu de [« Le salon de l'anti-monde »]. *Jeu*, (59), 164-166.

## «le salon de l'anti-monde»

Montage de textes d'Eugène Ionesco, effectué à partir de *la Cantatrice chauve*, *la Jeune Fille à marier*, *le Salon de l'automobile*, *le Piéton de l'air*, *Exercices de conversation française pour étudiants américains* et *Jeux de massacre*. Traitement, structure et interprétation de toute l'équipe de création. Mise en scène : Jacques Lessard; mise en son : Bernard Bonnier; décors et éclairages : Jean Hazel; costumes et graphisme : Jean-François Couture. Avec Céline Bonnier, Carol Cassinat, Simone Chartrand, José Deschênes, Marie-Thérèse Fortin, Michel Houde, Antoine Laprise, Amélie Lessard, Guy-Daniel Tremblay et Philippe Soldevila. Production du Théâtre Repère, présentée au Périoscope du 2 au 27 avril 1991.

### ionesco par lui-même multiplié

Que voilà donc un spectacle ionicien! Cet adjectif, comme on le sait, est devenu depuis quarante ans synonyme d'insolite, d'étonnant, de déconcertant et de dérisoirement tragique. Le metteur en scène Jacques Lessard, qui affirme avoir été secoué, à quatorze ans, par *la Cantatrice chauve*, a choisi cette œuvre, selon ses mots, comme «tronc principal» autour duquel se sont greffés des extraits d'autres pièces. Plusieurs ont déjà fait le même sort à *Ubu roi* d'Alfred Jarry, l'autre pièce phare de ce grand mouvement du théâtre français qui va du symbolisme au théâtre dit de l'absurde, en passant par le surréalisme. Dans les deux cas, il s'agit d'œuvres «ouvertes», au déroulement non psychologique, où ce n'est pas l'intrigue qui compte (les œuvres semblent être des formes pures), et qui proposent soit un héros archétypal, soit une structure onirique transcendant le texte et lui survivant, quel qu'en soit le traitement. Bref, ce ne sont pas des pièces à prendre avec des pincettes.

*Ubu roi* date de 1896; *la Cantatrice chauve*, de 1950. Si la première est le chef-d'œuvre initial d'un auteur peu prolifique, mort jeune et hélas!, plus très sain d'esprit, la seconde au contraire a été suivie par un grand nombre d'œuvres d'un dramaturge qui a «fait carrière dans l'absurde», et qui, ô ironie, est même devenu académicien<sup>1</sup>. Elle est considérée comme un des principaux

1. Voici quelqu'un qui n'a jamais craint de se contredire. Le premier essai qu'écrivit Ionesco fut *Nu*, mot roumain signifiant «non», publié à Bucarest. C'était un éloge de la contradiction.

pavés dans la mare du théâtre français dit d'avant-garde des années 1950, avec *En attendant Godot* et *les Bonnes*. Aujourd'hui, lorsqu'un metteur en scène aborde le théâtre d'Eugène Ionesco, il n'a donc que l'embarras du choix, et il est rare qu'il se lance dans une réécriture même si, par sa facture, *la Cantatrice chauve* semble l'y inviter. Sans compter que, contrairement à feu son illustre prédécesseur, Ionesco est encore on ne peut plus vivant, quoique vénérable, et probablement toujours aussi soucieux de ses droits d'auteur et de l'intégrité de son œuvre.

Donc, pour reprendre l'image et le jargon du Père Ubu, l'arbre ainsi planté par le Théâtre Repère apparaît, pourrions-nous dire, comme une *Cantatrice* pléthorique, engrossée de quelques tableaux périphériques et de nouveaux personnages, multipliée par ses reflets mêmes, magnifiquement magnifiée, apothéotique, s'abîmant dans une mise en abyme propre à ébaubir un surréaliste pataphysicien. (N'oublions pas que Ionesco, à qui André Breton a déclaré, le soir de la première de *la Cantatrice chauve*: «C'est ce que nous avons voulu faire il y a trente ans!», a été sacré, pour avoir commis cette pièce, Transcendant Satrape du Collège de Pataphysique par les héritiers spirituels d'Alfred Jarry.) En d'autres mots, le Repère joue ici dans les plates-bandes du Théâtre Ubu, son cousin montréalais, et c'est tant mieux.

### glose digestive au pays des montres molles

Rappelons la structure de cette pièce charnière du théâtre des années cinquante. Selon le texte, *la Cantatrice chauve* met en jeu un couple de petits-bourgeois anglais, les Smith, qui s'adonne à une glose digestive dans son salon anglais, devant un feu anglais, après un bon repas anglais. Surviennent les Martin, qui sont venus manger sans prévenir et sans être invités, et qui attendaient sagement derrière la porte qu'on vienne leur ouvrir. On leur affirme sèchement qu'on les attendait depuis quatre heures, et ils se font gronder par la bonne, Mary, parce qu'ils sont en retard. Finalement, laissés seuls au salon, au bout d'une longue et passionnante conversation, ils découvrent qu'ils se sont déjà connus quelque part et qu'ils sont peut-être bien mari et femme.

(Mais Mary, qui déclare être en réalité Sherlock Holmes, vient les contredire en aparté pendant qu'ils sombrent dans un coma amoureux sur le divan!) Enfin, le pompier de service, qui sonne à la porte mais qui se cache quand on vient ouvrir, vient déridier la compagnie en racontant des anecdotes «vécues» et en s'informant de la santé de la cantatrice chauve. («Elle se coiffe toujours de la même façon», lui assure-t-on.) Après son départ, tout le langage se détraque : les clichés se transforment en invectives, les slogans en projectiles, les mots matraquent, les onomatopées fusent, les consonnes sonnent, les voyelles voyagent, les lettres luttent, les sons s'usent... On a déjà dit que le seul personnage de l'œuvre était le langage, qui meurt assassiné, tous les autres n'étant que des silhouettes inconsistantes.

Au Périscope, le *Salon de l'anti-monden* accueille que quatre-vingt-dix spectateurs, sagement alignés tout autour de l'immense aire de jeu, assis dans des fauteuils munis de casques d'écoute individuels. Le soir où j'y étais, qui était pourtant le samedi de la dernière semaine, le public était clairsemé, ce qui ne m'a pas beaucoup dérangé vu le dispositif qui ne permet pas vraiment de voir les autres spectateurs, et les écouteurs qui empêchent de les entendre. On se serait un peu cru au cinéma, mais dans le film. Sur trois plates-formes disposées en triangle, comme autant de stands dans un Salon de l'automobile, on a reproduit le salon... de *la Cantatrice* en trois exemplaires. Tout autour, des bancs qui pourraient être de parc, des allées paysagées menant soit à d'autres allées soit nulle part, des triangles de sable parsemés de montres (molles?) comme autant de vestiges dans un désert où persisterait la mémoire de Dalí. Construites en bois, surmontées de six divans pivotant sur des axes, les plates-formes sont reliées au plafond par des câbles émaillés de boules de différentes grosseurs. Ainsi, la structure d'ensemble fait vaguement songer à l'intérieur d'une immense horloge. Et chaque fois que l'on entend sonner la pendule de *la Cantatrice* qui, comme l'affirme un des personnages, «a l'esprit de contradiction» (les coups de pendule sont annoncés par une voix lisant les didascalies : «la pendule sonne dix-sept coups anglais» ou «la pendule sonne tant qu'elle veut», ou encore «la pendule ne sonne

pas»), tous les personnages lancent des regards inquiets autour d'eux, à leur montre-bracelet, au ciel, comme si le Temps les menaçait. C'est là, sans doute, que l'on reconnaît un des principaux moteurs de la pièce : la durée, qui mène inexorablement les personnages à leur fin dernière. Le dispositif scénique donne à la pendule de *la Cantatrice chauve*, qui jusqu'ici n'était qu'un gadget, le poids d'une force immanente, mystérieuse, tragique.

De même que le décor, les personnages prolifèrent, et avec eux, leur texte. Comme le voulait Ionesco, les Smith et les Martin sont interchangeables. En plus, ils sont six puisque trois femmes et trois hommes jouent les quatre rôles. Les femmes, vêtues de rouge et de vert au début, pour distinguer Mrs Smith de Mrs Martin (à cet égard, les hommes semblent plus interchangeables qu'elles, car ils sont en complet-veston gris), apparaissent toutes tout en rouge après le passage du pompier de service, au moment du flamboiement cacophonique final. Dans la mise en scène de Jacques Lessard, c'est à ce même moment que les câbles qui semblaient retenir le décor s'avèrent être élastiques. Tout le réel menace de s'effondrer. La structure s'entortille comme un gigantesque atome qui jouerait aux billes avec ses électrons, un atome de potage anglais mal digéré dans une brûlure d'estomac que justement le pompier aurait pour mission d'éteindre. (On sait que Ionesco a eu l'idée de faire intervenir sur scène un «pompier de service» en voyant dans les coulisses des théâtres ce personnage en uniforme, encore aujourd'hui bien connu de tous les comédiens parisiens, obligatoirement de garde soir après soir pendant toute la représentation et qui, en mastiquant généralement un odorant sandwich au saucisson qu'il tient d'une main, n'a rien d'autre à faire, avec son extincteur dans l'autre main, qu'à attendre un feu.) Et pendant ce temps-là, une jeune fille sage, celle du *Piéton de l'air*, discrètement présente depuis le début du spectacle, fait lentement voler son cerf-volant tout autour de la salle, tout autour de la terre... On pense alors à Prévert, qui a lui aussi flirté avec les surréalistes.

### quand la cantatrice s'insinue dans ma trompe d'eustache

Dire tout cela, ce n'est encore donner qu'une idée imparfaite du spectacle ludique du Repère, qui est avant tout une expérience de sonorisation menée en direct et de main de maître par Bernard Bonnier. Parsemé de micros, l'espace renvoie dans la gidouille auditive de chaque spectateur un concentré frétilant de sons divers. Tantôt paroles émises sur la scène (mais il faut faire un effort pour savoir par qui, car les doubles des personnages articulent en silence le même texte en même temps et se relaient dans la profération), tantôt bruits scéniques indiscrètement amplifiés (par exemple, le frottement intime de la paire de fesses émues de Mr Martin sur le canapé de cuir), ou traduction simultanée (un dialogue est traduit *in vivo* et *in situ*, concomitamment en japonais et en allemand de cuisine, projetant sur le texte de l'auteur franco-roumain un étonnant éclairage nippon-teuton), ou encore petites musiques intersidérales (on guette E.T.), coups de pendule insistants, annonces commerciales trépидantes du marché Métro, allusions discrètes au Colonel Sanders, et même, extraits de tribunes téléphoniques de l'inénarrable animateur de radio de Québec André Arthur. C'est tout simplement ubuesque. Tous ces sons captés par des micros, renvoyés en écho, démultipliés, entortillés comme le décor, constituent la pâte sonore du spectacle. Le résultat est moins souvent un magma, comme on aurait pu le craindre, qu'une polyphonie ouvragée tantôt hilarante (c'est notamment le cas de la traduction simultanée qui est donnée de part et d'autre du personnage parlant français, par deux «interprètes» nonchalants, à la fois doublures blasées et rivaux), tantôt dramatique, hallucinante, puissante. (Re)lâchons le mot, toujours avec l'apostrophe qui lui convient : pataphysique.

Ajoutons à cela que le jeu des acteurs, la plupart du temps parfaitement contrôlé, explore par la gestuelle, la démarche, les tics, le port de tête, la diction, l'incantation et le chant, l'univers imaginaire de Ionesco, et l'on aura une petite idée de l'allure de cette anti-pièce quadragénaire et toujours jeune, futuriste, bref sans âge, que l'équipe du Théâtre Repère a mise au monde avec un rare bonheur. Souhaitons-lui et sou-

haitons-nous qu'elle soit présentée à Montréal, où elle devrait faire un véritable malheur.

michel vaïs

## «célestine là-bas près des tanneries au bord de la rivière»

Texte de Fernando de Rojas; traduction et adaptation de Michel Garneau. Mise en scène : Jean Asselin; décor et costumes : Daniel Castonguay; conception et direction musicales : Silvy Grenier; éclairages : Jean-Charles Martel; maquillage : Yvan Gaudin; régie : Anne Plamondon; assistance à la régie : Michel Deguire. Avec Francine Alepin (Elicia, fille de joie), Jean Boilard (Tristan, valet de Calixte), Réal Bossé (Parmeno, valet de Calixte), Diane Dubeau (Lucrèce, suivante de Mélibée), Françoise Faucher (Célestine), Martine Francke (Arelusa, fille de joie), Marcel Girard (Plébère, père de Mélibée), Robert Gravel (Sempronio, valet de Calixte), Silvy Grenier (Claudine, mère de Parmeno), Jacques Le Blanc (Sosie, valet de Calixte), Denys Lefebvre (Centurion, ruffian), Sylvie Moreau (Mélibée), François Papineau (Calixte) et Anne-Marie Provencher (Alisa, mère de Mélibée). Coproduction d'Omnibus et du Théâtre Français du Centre national des Arts, présentée à l'Espace Libre du 15 janvier au 23 février 1991.

### rencontre de l'ancien et du moderne

Cette *Célestine* conçue par Jean Asselin et la compagnie Omnibus nous propose une conception athlétique du théâtre. Les comédiens n'y sont pas seulement des corps parlants, des porte-parole au sens tout à fait concret du mot, il leur faut aussi gambader, virevolter, tomber, sauter, danser, chanter... Cette exaltation physique définit une certaine modernité théâtrale mais évoque aussi des temps anciens puisqu'elle renoue avec une tradition qu'on aurait pu croire perdue, celle de la fête populaire, de la réjouissance carnavalesque, insouciance, débridée, frondeuse — avec cette différence que l'extrême animation qui règne sur scène ne tombe jamais dans la confusion ou la gesticulation; derrière ce *moto perpetuo* parfois endiablé, on sent une intention très sûre de ses effets, une ferme volonté d'ordre afin de recréer un monde projeté. Ce mélange d'apparente spontanéité et de discipline adroitement camouflée est une source vive de plaisir pour l'œil et l'esprit.