

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire



Le Théâtre qu'on joue

Stéphane Lépine

Number 49, Spring 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/38585ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (print)

1923-239X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lépine, S. (1988). Review of [Le Théâtre qu'on joue]. *Lettres québécoises*, (49), 52-55.

Le Théâtre qu'on joue

par Stéphane Lépine

Table d'hôte par Le Pool à l'Espace GO.

Le théâtre est-il un art ou un objet de consommation? Va-t-on au théâtre comme on va au restaurant? Telles sont les questions, à multiples ramifications, que pose, sur un mode ironique, voire même burlesque, la dernière création du Pool, *Table d'hôte*.

Accueillis par une hôtesse d'une gentillesse affectée, conduits jusqu'à nos sièges par des acteurs-serveurs comme ceux que nous rencontrons il n'y a pas si longtemps encore dans les cafés-théâtres, nous voyons d'abord le rideau se lever sur les coulisses, sur l'arrière-scène, avant que nous soit offert le premier service. Amenés sur la scène comme des plats, sans cesse manipulés, tout au long de la représentation, par un garçon et une fille de restaurant devenus directeurs de *plateau* (dans les deux sens du terme), quatre acteurs vêtus de hardes usées et même de pellicule plastique jouent (ou tentent de jouer) *La Pieuvre* de Ignacy Witkiewicz. Déclamatoires, maladroits (de façon en partie involontaire, je crois), ils ne sont que des marionnettes, des moyens de divertissement ou de réflexion au service d'un public venu consommer de l'art, des objets d'analyse livrés à des commentateurs (une journaliste théoricienne de l'art et une hôtesse qui ne retient aucun commentaire) ou à un comptable indifférent. Nous, spectateurs, qui assistons à ce spectacle dont nous sommes aussi les acteurs, nous retrouvons dans la position de ceux qui, le samedi soir, s'offrent un *package deal* souper-théâtre-bar-dansant-stationnement. Sauf que c'est cette façon même de commercialiser et de consommer l'art théâtral qui est mise en cause.

Aller au théâtre comme on va au restaurant n'est pas nécessairement péjoratif : tous ne mangent pas sur le pouce, dans le seul but de se nourrir. Mais dans *Table d'hôte*, le théâtre ne peut être, pour les acteurs forcés d'exercer aussi le métier de serveur, d'obéir aux mises en place dictées par les manipulateurs, exposés aux commentaires naïfs ou savants ou à l'indifférence, qu'un art ali-

mentaire. De ce spectacle très drôle (les jeux autour de la scène, tout ce qui entoure le plat principal est d'une drôlerie irrésistible) et très grinçant (c'est précisément cette suprématie de tout ce qui est extérieur à l'art lui-même, l'attrait de cette commercialisation de l'art qui est ici visé), nous retiendrons le constat selon lequel, en effet, le théâtre joue de plus en plus le jeu de la *consommation*, obéit à la loi du *marketing* et n'occupe plus qu'un tout petit espace de «nécessité» dans ce paysage commercial.

Devant une telle production, qui redonne au théâtre dit «expérimental» ses lettres de noblesse, qui démontre une recherche plus que pertinente sur le corps fictif et son intégration à la représentation traditionnelle et qui ébauche une réflexion saine sur le rôle du théâtre dans la société, on ne peut que retrouver la foi en le théâtre.

Bonjour, là, bonjour de Michel Tremblay au Théâtre du Nouveau Monde.

Bonjour, là, bonjour est la pièce centrale du cycle des *Belles-Sœurs*. Elle en est le nœud et, en même temps, c'est celle qui, pour la première fois, offre la possibilité d'un dénouement. En simplifiant, nous pourrions faire du titre même de cette pièce un condensé de tout le cycle. Entre le bonjour de l'arrivée de Serge, de l'entrée en matière, de la présentation des personnages et des situations conflictuelles et le bonjour du départ, de la résolution, de la sortie et de la survie hors du milieu familial, il y a précisément un milieu, un nœud, un «là», et c'est là que tout se joue. Revenu d'Europe après trois mois d'absence, venu dire bonjour à des personnages et à un univers que nous avons appris à connaître dans les cinq pièces précédentes, Serge va, le premier, tenter une sortie. Il va engager un mouvement que les pièces subséquentes vont dessiner avec plus de fermeté. Entre deux bonjours, Serge se dégagera de l'emprise malade des femmes qui l'entourent, qui se disputent son corps et son être tout entier, re-

connaîtra son désir pour sa sœur Nicole et ira au-delà de la surdité de son père, au-delà de l'incompréhension qui les sépare et lui déclarera son amour. Réentendue aujourd'hui, cette déclaration d'amour acquiert une importance capitale. On en vient même à croire qu'il s'agit là du pivot de l'œuvre dramatique de Michel Tremblay, que ce couple père-fils, à l'exemple du couple mère-fils chez Genet, éclairé d'une lumière qui est propre à l'auteur, issu de lui, est, une fois reconnu, retrouvé, ce qui reste de plus profond et de plus fertile.

Cette pièce, dont la construction, musicale, est d'une rigueur incomparable, a bénéficié d'un extraordinaire travail de mise en scène. Sept ans après la production grave, dépouillée, quasi hiératique d'André Brassard, René Richard Cyr propose une lecture plus spectaculaire mais tout aussi profonde de l'œuvre de Tremblay. Combien de metteurs en scène, voulant souligner l'aspect tragique d'un texte, gommant toutes les aspérités et accentuant certains traits au risque de la défiguration? À la fois modeste et appliqué, attentif aux brisures de rythme, aux chocs d'éléments disparates, à cet entrecroisement de langues «étrangères», Cyr a misé sur l'hétérogénéité, rendant ainsi le grotesque encore plus grotesque et le tragique proprement bouleversant. À l'exemple des symphonies de Mahler ou de grands romans comme *Berlin Alexanderplatz* et *Vienne au crépuscule*, *Bonjour, là, bonjour* est une œuvre polyphonique, une symphonie faite de la synthèse de huit lieder. L'écoute de cette production du TNM avait en commun avec celle des symphonies de Mahler qu'elle était choquante : avec une maestria remarquable, le metteur en scène a su détacher chacun des timbres, chacun des éléments constitutifs du drame, leur conserver leur spécificité et créer, dans cette discordance, grâce à elle, un ensemble savamment orchestré.

Faite de la superposition de réfrigérateurs et de la juxtaposition de fauteuils et de canapés, la scénographie de Danièle Lévesque était installée sur un plateau incliné dont la blancheur et la

**Maurice Roy
Peter Jones
Mylène Roy
Michelle Courchesne**
dans
Table d'Hôte
par Le Pool



Photo: Louise Olligny



**Nicole Leblanc
Denise Filiatrault
Henri Chassé
Louise Laprade
Sylvie Drapeau
et Guy Provost**
dans
Bonjour, là, bonjour
au Théâtre du Nouveau Monde

Photo: Robert Etcheverry

**Suzanne Champagne
Rémy Girard
Denis Bouchard
Pierrette Robitaille**
dans
Les Fridolinades
au Théâtre
du Rideau Vert



Photo: Guy Dubois

rigidité donnaient l'impression d'un vaste bloc de glace. Dans ce bloc, au centre de la scène, là où est assis le père et où s'entamera la réunion du père et du fils, la glace semble avoir fondu. Signe d'une chaleur dans cet espace mental d'une froideur extrême ou d'un enfoncement dans ce monolithe inhumain et glacial? Il n'y a pas, ne peut y avoir d'interprétation simple et univoque à cette proposition scénique d'une belle audace.

Il y aurait beaucoup à dire sur cette production mémorable. Si le travail d'orchestration des voix et des chœurs me semble en être la première caractéristique, l'interprétation a aussi été marquée par cette caractérisation appuyée qui ne nuit en rien à l'accord de tous les pôles dissonants. Tous ont parlé avant moi de l'extraordinaire travail d'acteur qui a été accompli sous la direction de René Richard Cyr. Mais, à mon avis, l'on n'a pas suffisamment parlé de Henri Chassé qui, dans le rôle de Serge, rendait parfaitement bien le passage qui s'effectue, pour son personnage, à l'intérieur de cette pièce. Hésitant, déterminé mais fragile, le Serge de Henri Chassé apprenait à dire je, s'inventait, se donnait naissance d'une réplique à l'autre, jouait son avenir avec incertitude, animé par le seul désir de dire non à un passé qui le retenait. Jamais il ne m'avait été donné de voir un personnage se construire ainsi, passant de l'état de celui qui n'existe que par et pour le regard des autres à l'homme qui reconnaît ses désirs.

René Richard Cyr craint, avec raison, que l'on crie trop vite au génie. Laissons-lui donc le droit à l'erreur, le droit de chercher et souhaitons que d'autres directeurs de théâtre lui donneront à nouveau la possibilité de travailler sur un grand texte.

Les Fridolinades de Gratién Gélinas au Théâtre du Rideau Vert.

Le théâtre québécois a aujourd'hui un répertoire. Alors qu'il y a quelques années encore, seule la Nouvelle Compagnie Théâtrale se donnait pour tâche de représenter ces œuvres qui forment notre fonds théâtral et sont susceptibles d'être reprises, aujourd'hui, le Quat'Sous reprend *Aurore*, *l'enfant martyr*, le TPO présente en tournée *Le Temps d'une vie*, René-Richard Cyr démontre, sur la scène du TNM, qu'il est possible de relire Tremblay et d'apporter un éclairage nouveau à une œuvre comme *Bonjour, là,*

bonjour et, après le CNA, le Rideau Vert ressort *Les Fridolinades* de notre mémoire théâtrale collective. Présentées de 1938 à 1946 sur la scène du Monument National, ces revues, qui étaient, comme on l'a dit, les *Bye Bye* de l'époque, s'organisaient autour du personnage de Fridolin, le «petit gavroche montréalais», et offraient un commentaire tragi-comique de l'actualité.

Trois choses retiennent l'attention du spectateur qui revoit ces *Fridolinades*, un demi-siècle plus tard. D'abord, la part tragique ou d'une dramatique lucidité d'un tableau comme «Le Départ du conscrit», qui date de 1945. Mis à part le célèbre sketch d'Olivier Guimond présenté à un *Bye Bye* et montrant un portier francophone d'une riche maison de Westmount en octobre 1970, jamais je crois l'humour s'est fait aussi acerbe et n'a aussi efficacement éclairé et dénoncé une situation sociale. Ensuite, l'utilisation de la langue parlée. À une époque où les normes théâtrales étaient françaises, où des Français venaient tourner ici *Maria Chapdelaine*, trente ans avant *Les Belles-sœurs*, Gratién Gélinas présentait des personnages du faubourg à m'lasse, leur faisait parler une langue qui correspondait à la réalité, sans jamais porter sur eux un regard méprisant ou folklorique. Enfin, l'on ne peut qu'admirer le talent de dialoguiste de Gratién Gélinas, son habileté à construire une scène, l'observation judicieuse qu'il démontre des caractères humains. Avec une liberté et une hardiesse incroyables, avec une humilité d'artisan, il écrivait un théâtre où le rire et l'ironie n'étaient jamais dérision, mépris ou sarcasme.

Reportées à la scène par une metteuse en scène soucieuse de précision, *Les Fridolinades* ne pouvaient espérer aussi resplendissante résurrection. Formée à l'école de la revue, du *stand-up comic* et de l'improvisation à partir d'un caneva, Denise Filiatrault a insufflé à chacun des tableaux de ce spectacle une vitalité, une netteté du trait et une efficacité pareilles à celles que l'on retrouve dans les mises en scène d'un Daniel Roussel (*En sourdine*, *les sardines*, *Le Chapeau de paille d'Italie*, les productions des Nouvelles Variétés Lyriques, etc.). Grâce à elle, les meilleurs acteurs comiques de Montréal et de Québec (extraordinaire Pierrette Robitaille!) ont été réunis, ils se sont adjoints des comédiens pour qui l'emploi comique ne s'impose pas comme une évidence (car ce spectacle avait quelque chose de la transmission de savoir) et ils ont réussi le tour de force de recréer cette machine théâtrale, d'éli-

miner toute trace de vieillissement formel ou thématique et de redonner, tant à Gratién Gélinas qu'à cette forme souvent méprisée qu'est la revue, la place qui leur revient dans l'histoire du théâtre au Québec.

Mais il y a tout de même, dans ce concert d'éloges, une note discordante. Une inquiétude, en fait. On peut se réjouir d'assister, comme cela semble être le cas actuellement, à une affirmation d'un répertoire théâtral québécois mais il faut aussi prendre la peine d'indiquer que le regard que l'on porte sur nos classiques est, d'une certaine façon, aussi aveugle que celui que l'on porte sur les classiques étrangers. Molière, Marivaux, Shakespeare, Goldoni sont le plus souvent considérés comme d'immortels auteurs sans que l'on s'interroge sur la pertinence de présenter leurs pièces aujourd'hui. Oui *Le Cid* est un chef-d'œuvre, mais peut-on le monter aujourd'hui et, surtout, pourquoi? À moins de verser dans la muséologie et de maintenir ainsi des œuvres dans la mémoire des spectateurs sans entretenir de dialogues avec elles, il n'y a d'intérêt à remonter *La Vie est un songe* ou *Lorenzaccio* que si on interroge l'actualité de ces pièces. Le théâtre s'inscrit dans l'histoire et porter un «classique» à la scène ne peut se faire sans conscience historique.

La production des *Fridolinades* que nous avons pu voir au Rideau Vert se terminait sur une chanson entonnée par un Fridolin qui, en 1987, était resté le même, n'avait pas vieilli d'une ride et qui disait, entre autres : «Le public n'a pas changé, tant mieux; rien n'est dérangé, tant mieux». Voilà une déclaration bien réactionnaire! Le Québec, le public et le théâtre québécois n'auraient donc pas changé en 50 ans? Cela serait donc une bonne chose? À un moment de notre histoire où la survie de la langue française est plus que jamais compromise, où nous opérons un recul politique, social et culturel, où nous assistons à un retour insidieux de la droite, où les victoires du féminisme nous paraissent parfois presque dérisoires, où l'anglais s'infiltré dans nombre de productions théâtrales francophones, présenter sur une scène une vision, aussi pertinente soit-elle, du Québec du début des années 1940 et clamer ensuite que le public n'a pas changé, que rien n'est dérangé et que c'est tant mieux, tout cela me semble pour le moins inquiétant...

Oublier de Marie Laberge à la Compagnie Jean Duceppe.

Au moment de la présentation de cette pièce et à quelques reprises dans le passé, on a comparé Marie Laberge à O'Neill, à Tennessee Williams, voire même à Tchekhov. Qu'il y ait, chez l'auteur de *L'Homme gris* et de *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles*, une manière typiquement américaine d'écrire des dialogues et de bâtir un huis-clos psychologique ne fait pas de doute. Que l'on retrouve chez elle, qui a déjà joué le rôle de Macha dans *La Mouette*, une habileté à explorer une réalité où la quiétude apparente, comme chez Tchekhov, permet l'émergence non pas tant du tragique que d'une gravité qui s'exprime à coups de silences ou de paroles étouffées, cela ne fait pas de doute non plus. Pourtant, il y a, dans ces références à une norme étrangère, quelque chose de gênant. Le titre même de cette pièce présentée en novembre chez Duceppe devrait, alors que notre devise est «Je me souviens», démontrer, une fois de plus, à quel point Marie Laberge est québécoise. Car si elle explore très souvent ce que l'on appelle, peut-être hâtivement, le «réalisme psychologique» (et *Oublier* va d'ailleurs aussi dans cette voie), elle ne manque pas, même si cet aspect de l'œuvre a été le plus souvent ignoré, d'écrire le Québec, de donner au trajet psychologique de ses personnages une résonance sociale, historique, voire même politique. Ainsi, la soif de libération de Marianna, son refus de répéter l'histoire de ses mères n'ont-ils pas un sens qui dépasse le niveau anecdotique? *L'Anse à Gilles* ne devient-il pas, dans ce contexte, le microcosme d'une société qui dit non à tout un pan de son passé? De la même façon, le silence terriblement autiste de la fille de *L'Homme gris*, sa violence retenue en disent long sur le silence de notre peuple, sur notre peur, comme l'écrivait Marie Laberge au moment de la mort de René Lévesque, de monter à bord du bateau qui pourrait nous emporter vers le large.

Il y a, dans *Oublier*, un personnage qui, un jour, a exprimé sa violence mais qui, immédiatement, a été remise à l'ordre par celle de ses sœurs, Jacqueline, qui a besoin, pour survivre, d'un maintien du statu quo, qui a obtenu un tout petit peu d'amour en acceptant de taire sa parole et a même oublié qu'elle pouvait avoir quelque chose à dire. Micheline, qui a osé briser le silence, se terre aujourd'hui dans l'oubli. Elle est devenue ou a choisi de devenir amnésique. Ses deux autres sœurs, Joanne et Judith, tentent elles aussi de séquestrer leurs paroles, comme



Louise Turcot, Hélène Mercier, Rita Lafontaine et Paule Baillargeon dans *Oublier* au Théâtre de Jean Duceppe.

un cadavre que l'on cache dans le placard. Mais il y a chez elles un désir de parler plus fort que toute interdiction, que tout refoulement. La fuite devant la vérité de la mémoire est inutile car elles ne peuvent échapper à elles-mêmes.

Filles d'une mère (j'oserais dire d'une société) qui se meurt de l'oubli, dont les pertes progressives de mémoire (elle est atteinte de la maladie d'Alzheimer) se sont vite transformées en une dégradation physique, Joanne, Judith, et Micheline à son tour, ne veulent pas être grugées par ces choses qui, même si on tente consciemment de les oublier, resurgissent sans cesse. Les désirs inconscients sont indestructibles; le refoulement et l'oubli, volontaire ou non, ne peuvent jamais les anéantir totalement.

Dans *Oublier*, Marie Laberge a su montrer ce tiraillement entre l'oubli et la mémoire, entre le refoulement et ces symptômes qui doivent être compris comme autant de manifestations du retour du refoulé. Réunies autour de la mère mourante, qu'elles refusent de voir (la mère est le cadavre dans le placard que seule Jacqueline peut voir puisqu'elle est muette comme une tombe), assises sur un volcan qui, le temps de la pièce, va se réanimer, elles vont, parfois malgré elles, laisser échapper un peu de cette lave qui les brûlait de l'intérieur.

Ce qui, malgré la force du sujet, nous empêchait de croire véritablement en ce bouleversement que vivaient devant nous les personnages, c'était sans doute l'artificialité du contexte. Il est difficile d'accepter la convention théâtrale selon

laquelle, en l'espace de trois heures, trois femmes vont être ébranlées par le retour d'un refoulé. Cette réduction du temps, cette concentration psychologique entraînaient des simplifications. Ainsi, il y a, dans les monologues où les souvenirs refont surface, une volonté d'explication des conflits qui est insatisfaisante. Une scène traumatique n'est jamais que la représentation de l'affect; elle révèle en même temps qu'elle masque.

Trop proche en cela de ces dramaturges américains à qui on la compare, Marie Laberge donne des explications qui n'en sont pas (qui ne sont que des représentations) à un refoulement qu'elle expose, par ailleurs, très bien. Ce n'est pas seulement sur le souvenir de scènes réellement vécues que porte l'oubli, il est résultat du refoulement d'un désir condamnable. Aussi, plus que les souvenirs, qui font très évidemment écran, c'est le désir que démontrent ces femmes de tuer la mère qui, s'il peut y avoir explication, explique l'oubli dans lequel elles sont enfermées.

La trop grande clarification du conflit n'était pas la seule faille de ce spectacle. Les effets dramatiques, soulignés de manière emphatique, et, surtout, les faiblesses d'interprétation (Louise Turcot et Hélène Mercier étaient à la fois mal «distribuées» et visiblement dépassées par leurs rôles), n'ont pas permis à la pièce d'imposer une réflexion sur la mémoire et sur l'oubli qu'elle retient. □