

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire



Théâtre Public
Des textes de Serge Mercier, Jean Frigon et Louis-Dominique Lavigne

Lucie Robert

Number 10, April 1978

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/40282ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (print)

1923-239X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Robert, L. (1978). Théâtre Public : des textes de Serge Mercier, Jean Frigon et Louis-Dominique Lavigne. *Lettres québécoises*, (10), 21–23.

Tous droits réservés © Éditions Jumonville, 1978

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

« Ah ah ! » . . .

au Théâtre du Nouveau Monde

Avec « Ah ah ! » . . . Réjean Ducharme nous livre une nouvelle facette de son oeuvre et nous embarque dans un « trip » anguleux, ouvert et fermé, se mutinant contre son jeu déjoué. Deux couples adultes voyagent dans un code verbal, tragique et générateur de sa propre parole à partir d'un écho prisonnier de l'univers mental des protagonistes eux-mêmes. Délire. Dérision. Dé/boire. Dubitation pulsionnelle. Qui agresse qui ? Joute juxtaposée. L'imaginaire déjoue la phrase cartésienne aussi répétitive qu'une sonnerie de téléphone du Bell. On entre en jeu ou on en meurt. On demande l'exclusivité.

Il n'y avait sans doute que Jean-Pierre Ronfard pour réussir une mise en scène aussi pertinente et ponctuelle. Sa profonde connaissance de Gauvreau ne pouvait que souligner l'imaginaire de Ducharme proche des grands rêves tragiques où « les oranges sont vertes ». « Ah ah » . . . (il nous a eu), pris au piège dans le merveilleux décor de Wendell Dennis, le nez collé au grillage.

À l'intérieur de ces murs, Roger (Gilles Renaud), Sophie (Sophie Clément), Bernard (Robert Gravel) et Mimi (Jocelyne Goyette) s'adonnent à une partouze verbale tranchante dans la première partie, mais un peu trop diluée dans la seconde. Toutefois rien ne nous éloigne de ces comédiens versatiles et enjoués. On est comblé tant tout est in/espéré et in/attendu.

Robert Gravel
et Jocelyne
Goyette dans
Ah ! Ah !
de Réjean Ducharme
au TNM.



Le théâtre qu'on publie

Théâtre Public

des textes de Serge Mercier,
Jean Frigon et Louis-Dominique Lavigne

Il se publie trop peu de théâtre depuis quelque temps. Il se publie encore moins de jeunes auteurs. Il convient donc de saluer l'heureuse initiative du Centre d'essai des auteurs dramatiques qui, en décembre dernier, lançait le premier volet d'une nouvelle collection aux éditions de l'Intrinsèque : *Théâtre public*. À l'affiche, trois pièces qui ne sont pas tout à fait inconnues des assidus du jeune théâtre : *Après* de Serge Mercier, créée en mai 1977 par l'Atelier du Gégep Lionel-Groulx, *Ti-Jésus bonjour* de Jean Frigon, créée en octobre 1977 par le TNM et *As-tu peur des voleurs ?* de Louis-Dominique Lavigne, créée par le Brind'si de l'UQAM et reprise en avril 1974 par les productions Théâtre-Québec. Trois figures :

Figure 1 : C'est la genèse d'une histoire et/ou de l'Histoire : le huitième jour, l'homme prit la décision de vivre . . . et il vécut, lui, ses enfants et ses petits-enfants. Ils édifièrent la Pré-histoire et sa fille Histoire, l'histoire en auto-stop à la remorque du temps et de la bonne volonté des acteurs qui la font. Tout allait bien dans un monde sans histoires. Jusqu'au jour où.

Le rideau se lève sur une société qui fait l'Histoire « en points de suspension. [. . .] Tout le monde regarde la télévision » et se nourrit des rêves ou des désirs préparés et embouteillés d'avance par la société de consommation, sans jamais trouver l'impulsion d'agir. C'est le

degré-zéro de l'aventure ; c'est la démobilité par le discours : Janine écrivant une histoire d'amour imaginaire dans son journal intime, Gilles n'aimant Hélène que dans ses confidences, François racontant ses futurs voyages. C'est le café de Julien-Philippe où se raconte le travail dont on a marre et où ce qu'on aurait à se dire ne se dit pas. L'ennui.

L'Histoire est en chômage depuis 1945 et elle se meurt : il ne se passe plus rien qui se retienne (« Je suis ce qu'on retient »). La voilà donc obligée de courir les rues et de devenir le moteur de sa propre existence : enseigner « comment joindre vos rêves à vos vies » et qu'il « n'y a pas d'après, il y a un immense maintenant », bref, que vivre au futur n'est pas vivre. Elle provoque donc une crise, la crise du « samedi soir » où chacun apporte son ennui au café. Après une nuit onirique et mouvementée, chacun se réveillera avec une histoire sur les bras, histoire qui n'est pas nécessairement celle qu'il espérait mais qu'il devra débrouiller. Car dimanche est le huitième jour.

Figure 2 : C'est la veille de Noël. Des femmes préparent le réveillon ; des hommes boivent leur bière. Le sapin est décoré ; les cadeaux sont emballés. On attend la parenté et la messe de minuit. Jean Frigon prévient le lecteur : « *Ti-Jésus bonjour* est une comédie de mœurs où trois générations s'entrechoquent dans un esprit de fête et de crétinisme ». Trois générations, en effet, mais trois générations interchangeables de « pauvre monde [...] quasiment accotés au bien-être social » qui se préparent à fêter. Des gens qui parlent, qui se parlent, qui se jettent leurs vies au visage : quand le dialogue s'instaure, il ébauche une intrigue/querelle qui avorte. « [...] attends qu'Noël soille passé pour avoir affaire à moé ». La fête polarise l'énergie et démobilité les acteurs qui ravalent leurs envies et leurs paroles. La discussion n'est possible qu'à partir du quiproquo, du calembour et du cliché : c'est le discours préfabriqué du préjugé et de la publicité. *Ti-Jésus bonjour* ne raconte pas ; le texte expose les délices et les amours d'un monde qui n'a pas encore réussi à quitter tout à fait les jupons de la morale et de la religion mais qui est déjà tenu en laisse par la télévision.

Figure 3 : Il ne se passe rien dans la vie d'Hector et de Rachelle. Les seules péripéties de leur existence sont celles qui n'arrivent qu'aux autres : les nouvelles gobées de la radio et du journal et les aventures des héros de la télévision. Ils n'ont rien à se dire, que des choses à raconter. Ils ont chacun leurs fétiches : l'automobile et la radio-portative pour Hector, le tricot et le calepin d'autographes pour Rachelle. Pour tromper leur ennui, ils s'inventent une autre vie. Hector joue au voleur et fait disparaître les fétiches de Rachelle. Rachelle assimile le voleur aux vedettes de son calepin d'autographes et imagine un bel inconnu amoureux d'elle. Ils se créent une vie de roman-feuilleton même au moment où ils s'avouent leur jeu respectif.

As-tu peur des voleurs ? est un récit polyphonique à trois voix. Six comédiens tiennent le rôle de deux personnages. Trois couples dont aucun n'arrive à jouer seul la pièce entière mais qui la répètent trois fois. Trois Hector et trois Rachelle qui ne savent plus se parler, qui n'arrivent plus à s'écouter autrement que dans une parole préfabriquée, et qui ne peuvent plus reproduire un langage intégral.

Au centre de ces trois figures, cette fascination du discours et particulièrement de son incarnation matérielle, la télévision (à la fois image et voix), opère la même dénonciation. Dénonciation d'abord de la consommation par les personnages d'un discours préfabriqué par des instances étrangères à leur situation réelle. Les personnages de *Ti-Jésus bonjour* sont rivés à leur téléviseur qui crache sa publicité et son cinéma producteurs de rêves ; les étudiants de Jean dans *Après* « viennent au cours entre les commerciaux » ; Janine délaisse son journal : « Puisque ma vie prend des allures des « Berger », j'vas regarder la télévision ». Dénonciation ensuite de la reproduction, même hors-contexte, de ce discours. Hector parle au public au rythme d'un interrogatoire de police ou d'un formulaire de demande d'emploi. Le discours nationaliste jaillit devant les cours d'anglais de Rita ; le féminisme exprime la jalousie d'Agathe : les femmes Guindon se condamnent au nom d'une morale religieuse périmée et inefficace puisque rien ne change et que les générations sont marquées par leur atavisme. Dénonciation enfin de la démobilité opérée par ces discours qui construisent d'avance des scénarios de rêves et d'ambition, qui abrutissent les personnages au point qu'aucun d'entre eux ne pourra conjurer son incapacité d'agir. Ces trois situations dramatiques montrent la « crétinisation » progressive de toute une société qui s'ennuie mais qui ne peut se défaire de son uniforme, des personnages fébriles de rêves mais soumis au vide du désir disparu. C'est la non-vie où vivre désigne l'émergence d'un désir et d'une volonté de le satisfaire.

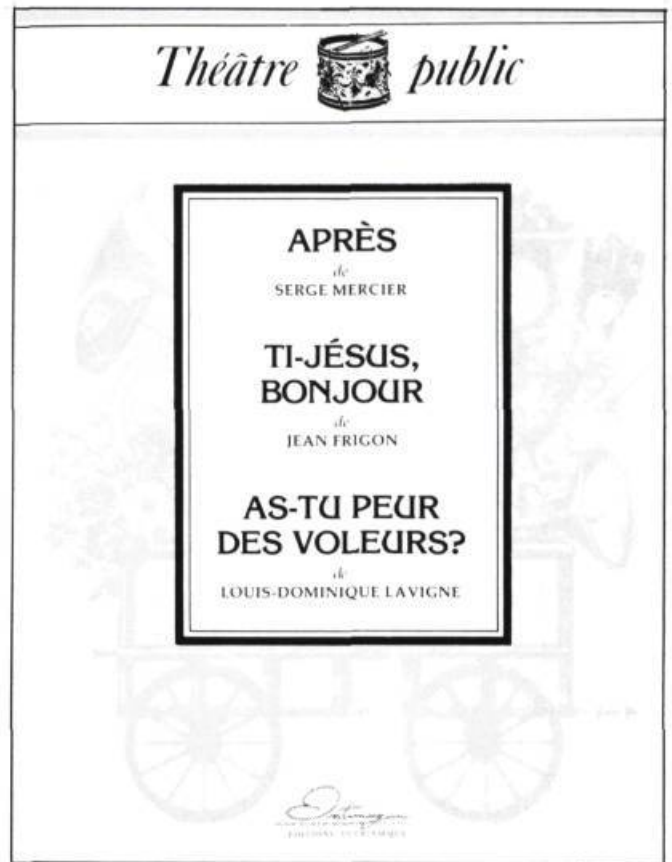
Derrière cette triple dénonciation s'exprime la vision d'une culture totalitaire et totalisante ; un imaginaire social unique à l'image de la multinationale et du monopole commercial, une production culturelle calquée sur celle de l'entreprise industrielle (histoires, anecdotes, paroles produites en série sur une chaîne de montage et distribuées à un public fasciné et impuissant). L'imaginaire et le discours, appropriés par le grand Capital ont perdu leur potentiel révolutionnaire pour devenir des instruments de répression. Répression du rêve, de l'ambition, du désir ; répression surtout de la volonté et de l'agir devenus inopérants par la transposition de lieu de leur réalisation : la télévision. L'Histoire doit rompre elle-même le cycle de la reproduction et forcer la réappropriation par le personnage du rapport entre l'imaginaire et la réalité. Réappropriation par le personnage et non par l'individu/référent. Mercier, Frigon et Lavigne refusent tous les trois de reproduire le jeu qu'ils dénoncent :

Figure 1 : C'est la crise du « samedi soir », où l'Histoire se transforme en *deus ex machina* et prend en mains les rennes de sa destinée. Tout à coup : « Fade-out dramatique. Noir complet. » C'est la panne d'électricité. Les personnages redeviennent comédiens, des « comédiens inquiets et fatigués ». Le jeu est interrompu ; le décor disparaît. « Quècè qu'on fait ? » La reprise est cahoteuse : « Qu'est-ce que je disais là ? Ah ! oui, la nuit . . . » L'illusion du spectacle disparaît, impossible désormais : la solution proposée par Serge Mercier a perdu tout air de vraisemblance. Nous étions prévenus par une note de mise en scène : « On ne doit jamais essayer de faire réaliste ».

Figure 2 : Les clichés se répondent : à la publicité caricaturée qui sort de la télévision correspond le choix des cadeaux de Noël ; la religion se confond à la bière ; la lutte des classes et la question nationale sont au même niveau que les Ex-lax chocolatés et la loterie. La merde et la nourriture s'assaisonnent mutuellement. Juliette arrive avec Roméo et Marie a laissé Joseph pour Gabriel. Tout est calculé en fonction d'une non-identification du spectateur au personnage. L'hyperbole dépasse le misérabilisme. On ne peut en pleurer, mais on ne peut en rire non plus. Ce n'est pas de l'ironie : c'est du vitriol.

Figure 3 : Le texte se travaille « comme une partition musicale », une comédie-ballet. Les vocalises, les chorégraphies, les procédés cinématographiques dans la mise en scène coupent le texte et en détruisent la logique (pour en imposer une autre). L'appel au public rappelle à l'ordre : ce n'est qu'un jeu, ce n'est qu'un effet. La mise en scène doit tirer parti du physique des comédiens (« une grosse, une maigre, un tout petit, un très grand ») et exploiter le jeu à plusieurs niveaux : du réalisme au mélodrame en passant par la farce et le grotesque. Louis-Dominique Lavigne prévient lui aussi son lecteur : « Pour mettre ce texte en scène, il faut surtout ne pas le prendre au sérieux ».

Ces trois procédés brechtiens de distanciation entre la représentation et le public dénoncent le procédé qui permet le fonctionnement du discours totalitaire déjà évoqué dans la problématique : l'identification du spectateur au personnage. Le rappel de la scène, l'ironie, le refus du réalisme font que le processus et le mode d'expression (énonciation) remplacent, ou plutôt se superposent à ce qui est exprimé (énoncé). La télévision n'est plus la grande coupable : elle n'est que la matérialité de la fiction. Car c'est la fiction, et surtout l'effet de réalisme qu'elle produit par l'identification du spectateur au personnage qui impose une vision totalisante, un point de vue pré-déterminé et empêche de saisir l'objet du discours dans sa réalité de signifié *et* de signifiant et la pratique théâtrale comme porteuse de signifiant *et* de signifié.



La distanciation veut permettre la critique, c'est-à-dire l'appropriation du point de vue (aux deux niveaux) par le spectateur.

On comprend mieux alors la clandestinité du « jeune » théâtre, sa marginalisation imposée par des instances qui n'ont aucun intérêt à voir apparaître la critique ainsi définie. Cela aussi est inscrit dans la pratique théâtrale de Serge Mercier, Jean Frigon et Louis-Dominique Lavigne. On voit aussi l'intérêt de cette publication simultanée de *Après*, *Ti-Jésus bonjour* et *As-tu peur des voleurs?*, pratiques textuelles qui se composent et se complètent.

La quasi-absence d'intrigue, de dénouement, de dramatisation créent cependant des problèmes dont il est difficile de saisir les effets à la lecture et qu'il est encore plus difficile de résorber dans une pratique qui veut rejoindre un public. Il ne serait pas étonnant de constater un certain échec qui n'est pas nécessairement l'échec du public à s'adapter à une forme différente d'expression, mais qui peut être aussi l'échec du dramaturge à proposer une problématique non seulement stimulante mais séduisante. Ni l'une ni l'autre des pièces que j'ai lues n'échappent tout à fait à cet écueil.

Lucie Robert