

« Bonjour, là, bonjour »

Michel Biron

Numéro 61, 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27713ac>

[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

Biron, M. (1991). Compte rendu de [« Bonjour, là, bonjour »]. *Jeu*, (61), 152–155.

les corps parlants

Dans *la Flèche et le Cœur*, Francine Alepin et Jacques Le Blanc font une démonstration remarquable de leurs qualités de mimes. Pendant une heure, en une dizaine de séquences, ils font parler leur corps, et avec quelle éloquence athlétique!, sans jamais utiliser la parole. Il est vrai que la musique et les chants du Moyen Âge dont Silvy Grenier s'était inspirée et qu'elle interprétait de sa belle voix et de ses instruments favoris, soit une vielle à roue, un psaltérion et une flûte, tous instruments qu'on avait eu l'occasion d'admirer la saison dernière dans *la Célestine*, accompagnaient tout au long du spectacle les deux mimes et les enrobaient d'une sorte de halo sonore envoûtant. La voix de la chanteuse semblait convoquer un monde disparu qui prenait figure devant nous à travers les gestes et les expressions des deux autres acteurs; on croyait assister à la résurrection d'une époque à la fois éloignée et proche de notre modernité par le mélange des genres et des tons, régal pour les yeux et les oreilles.

alexandre lazaridès

«bonjour, là, bonjour»

Texte de Michel Tremblay. Mise en scène : Brigitte Haentjens; décor : Richard Lacroix; costumes : Louise Jobin; éclairages : Jocelyn Proulx; musique : Jean Sauvageau et Marcel Brunet. Avec Murielle Dutil (Gilberte), Jacques Galipeau (le père), Suzanne Garceau (Charlotte), Nathalie Gascon (Monique), Hélène Mercier (Nicole), Lucie Routhier (Denise), Marthe Turgeon (Lucienne) et Gilbert Turp (Serge). Production du Théâtre Populaire du Québec, présentée à la Maison de la culture Frontenac du 19 au 28 septembre 1991.

familles, je vous aime

Bonjour, là, bonjour est une pièce sur «l'incommunicabilité», selon le mot de l'auteur. La formule conventionnelle et familière qui lui donne son titre signifie, si l'on comprend bien, que les seuls mots énonçables s'apparentent à des tournures impersonnelles et vides de sens. Plus



«La pièce résout le paradoxe (communiquer l'incommunicable) en offrant le salut par l'inceste et en proposant une solution originale, mais profondément immorale, à la névrose du sujet familial québécois.»
Photo : Robert Etchevery.

personne n'écoute, le père est sourd, les tantes sont d'interminables bavardes, les conversations succèdent aux conversations comme dans une télévision toujours allumée. L'effet a beau être comique, le rire s'épuise dans la redondance et se retourne en une sorte d'immobilité : «Pis y a trop de programmes comiques, j'aime pas ça!», lance la tante Albertine, assise devant la télévision de dix heures le matin à minuit le soir. Les vrais mots, par conséquent, échappent à notre discours, étant refoulés dans un inconscient personnel et collectif, celui de la famille comme celui de la nation. Tel est le propos explicite de ce drame réaliste, qu'on nous présente comme un «grand texte», «un univers qui explore les zones interdites de l'âme québécoise... et universelle» (Gilbert Lepage, directeur artistique du T.P.Q.).

La scène est une vaste salle à manger en bois, sans autres meubles que la table et les chaises. Au fond, des cadres sans portes donnent sur des pièces invisibles de la maison outremontaise. Tous les personnages : le père, le fils Serge, tout juste rentré d'un séjour de trois mois à Paris, les deux vieilles tantes et les quatre sœurs, occupent le même espace scénique bien qu'aucun des enfants n'habite encore la maison paternelle. Le plancher est incliné vers le public comme cela se fait de plus en plus souvent sur les scènes montréalaises, sans justification particulière il me semble sinon le goût de renouveler la perspective. Malgré l'absence d'objets, le décor n'est pas dépouillé : le plancher, la table, les chaises, le mur et les portes donnent au contraire une impression de plénitude. Le superflu est aboli dans cet univers scénique : tout y est utilitaire (quoique non dénué de chaleur, grâce aux boiserie et au plancher de bois franc). La scénographie fonctionnelle accentue le sens premier du titre de la pièce : tout comme ce décor, le langage est ramené à sa définition utilitaire, laquelle a le charme — et la morosité — du quotidien. On se dit bonjour faute de dire autre chose, qui serait plus essentiel et moins exclusivement pratique.

Il est curieux que, dans ce théâtre de l'incommunicabilité, tout repose sur la transparence. Lorsqu'il résume le sens de la thématique de *Bonjour, là, bonjour*, Tremblay n'aperçoit pas

l'aporie à laquelle sa proposition aurait dû le conduire : communiquer l'incommunicable par le biais d'un réalisme on ne peut plus direct, c'est contredire, dans la forme même, le propos manifeste de la pièce. De plus, la mise en scène de Brigitte Haentjens ne fait qu'accuser sa pente naturaliste en concentrant tous les personnages en une seule pièce, point de départ et d'arrivée, prison généalogique où chaque enfant est ramené par la loi de la gravité génétique. Ce choix n'est pas inintéressant et s'avère même plutôt efficace dans le développement croisé des dialogues. Mais le tourbillon au centre duquel se trouve Serge tourne à vide, alimenté presque continuellement par les deux tantes (les seules qui ont les deux pieds sur terre, le sens du réel, même si l'une a des accents mallarméens lorsqu'elle lance : «Même les vues sont plates, j'les ai toutes vues!»). Gilbert Turp, volontairement (?) mal à l'aise, ne parvient pas à donner quelque épaisseur à son personnage, qui prend rapidement les choses au tragique. La musique stridente et excessivement amplifiée ne réussit pas davantage à donner consistance à ce spectacle censé nous entraîner dans les parages interdits de l'âme québécoise.

le salut par l'inceste

Parce que le théâtre de Tremblay se nourrit d'un mal-être intérieur et fouille les pathologies du sujet familial québécois, il convie le spectateur à réfléchir à ce que nous sommes dans la perspective d'un drame psychologique. Si l'on accepte ce contrat de lecture, il est légitime de suivre la proposition de départ de *Bonjour, là, bonjour* (on se sert du langage pour dire des choses banales plutôt que pour exprimer l'essentiel, la vérité, c'est-à-dire nos sentiments profonds que seuls des interdits sociaux nous empêchent de communiquer) et d'en tirer toutes les conclusions, pas seulement celle qui consiste à penser le sujet québécois comme étant incapable de communiquer.

Créée en 1974, cette pièce apparaît aujourd'hui accrochée à cette idée de l'incommunicabilité familiale comme à l'unique branche d'un arbre sans racines. Et contrairement à ce qu'on aurait pu croire, le problème ne vient pas du niveau de langue, ce jodel dont Tremblay avait prévu le



Nathalie Gascon
(Monique), Gilbert Turp
(Serge), Lucie Routhier
(Denise) et Marthe
Turgeon (Lucienne) dans
Bonjour, là, bonjour.
Photo : Robert Etcheverry.

vieillesse rapide. La pièce s'est alourdie dans sa thématique faussement profonde, dans ses naïvetés psychologisantes qui l'amènent à une conclusion aberrante, scandaleuse, sans doute, mais pour des raisons inverses à celle que suggère le texte. Il y a en effet tout à craindre d'un texte qui choisit pour pivot dramatique l'exclamation de Serge : «Pourquoi c'que tout le monde a toujours été aussi gêné dans'maison! [...] Popa, j't'aime!» Trois fois, le fils répète à son père qu'il l'aime. Toute la soirée est suspendue à ce moment d'intensité, comme s'il y avait là une vérité inouïe de l'émotion, un instant de grâce qui donnerait tout son sens aux dérives incestueuses des personnages. Or, cet aveu touchant, loin d'expliquer celles-ci, leur donne une sorte de légitimité automatique, presque absolue — une évidence incompréhensible.

En fait, ce «Popa, j't'aime!» serait simplement ridicule et pathétique s'il n'était aussi le véhicule d'une injonction paradoxale et compulsive, proche de ce que les psychologues appellent la double contrainte. Car l'obligation de communiquer, contenue dans le cri de Serge («Popa, j't'encore obligé de te crier par la tête des affaires

qu'on dit tout bas, d'habitude...»), dépasse de loin le stade de l'invitation au langage. Barthes disait naguère que la plus haute forme de censure était de forcer les gens à s'exprimer. Dans le cas présent, l'agressivité de Serge à l'égard de son père, justifiée si l'on se fie à la complaisance de ce dernier vis-à-vis des tendresses ambiguës de ses sœurs, s'exprime de manière tortueuse, comme s'il n'y avait pas d'objet à cette agressivité en dehors de «l'expression de l'expression». Serge, avant d'avoir expliqué la nature de son ressentiment, saute à un niveau métalinguistique et sa demande, qui porte en elle l'espoir d'une réconciliation dans la parole et par elle, n'a qu'un résultat : elle enferme le père dans son aphasie chronique. «Popa, j't'aime!» est à la fois un cri d'amour et un cri sans amour, une ruse du fils pour transférer sa culpabilité vers son père, dont le refus de communiquer devient l'emblème et la source de toutes les pathologies. En termes plus précis, le fils enjoint verbalement son père de s'exprimer sans gêne, de communiquer son amour paternel alors qu'à un niveau non verbal le langage du corps de Serge dit sa gêne et l'impossibilité de n'être pas gêné. Cette double contrainte, aboutissement attendu et problé-

matique du drame de Serge, est retournée en une double étreinte : celle de l'expression (Serge aura enfin communiqué quelque chose de vrai à son père) et celle de l'interdit (l'inceste).

Serge sort donc grandi de l'épreuve : il vivra entouré des deux êtres à qui il confie son amour, sa sœur et son père. Que la relation entre Serge et Nicole soit la seule où la communication s'effectue dans une relative sérénité, voilà cependant le vrai scandale de la pièce. Au terme des trois mois durant lesquels Serge s'est éloigné de la famille, Nicole et lui arrivent à la conclusion qu'ils ne peuvent pas se passer l'un de l'autre, quelles que soient les rumeurs de scandale qui les entourent. Tendres et compréhensifs l'un pour l'autre, ils vont même, pour finir, inviter leur père à venir habiter avec eux, à la consternation amusante des deux tantes. Le père accepte sans le dire, les larmes aux yeux : il n'attendait que cela, confiera-t-il dans un élan du cœur qu'il refrène aussitôt pour revenir à ses habitudes. Quant aux bruits qui courent, il refuse d'en parler, il est au courant depuis toujours, il ferme les yeux.

L'inceste vient ici à la rescousse de la communication : on a échangé un interdit local («Popa, j't'aime!») pour un interdit universel, apparemment plus facile à transgresser. La pièce résout le paradoxe initial (communiquer l'incommunicable) en offrant le salut par l'inceste et en proposant une solution originale, mais profondément immorale, à la névrose du sujet familial québécois. Et il n'est pas le seul : l'inceste est devenu un comportement respectable dans notre littérature depuis quelques années (le téléroman de Victor-Lévy Beaulieu, *l'Héritage*, est un exemple de cette sur-représentation). Sa valorisation gratuite et sans conséquence ne laisse pas d'être inquiétante.

michel biron

«bousille et les justes»

Texte de Gratien Gélinas. Mise en scène : Lou Fortier, assistée de Geneviève Lagacé; décor : Monique Dion; costumes : Caroline Drouin; éclairage : Jean Crépeau; musique : Christian Thomas. Avec José Deschênes, Marie-Thérèse Fortin, Denise Gagnon, Benoît Gouin, Marie-Ginette Guay, Antoine Laprise, Jacques Leblanc, Jack Robitaille et Rychard Thériault. Production du Théâtre du Trident, présentée à la Salle Octave-Crémazie du Grand Théâtre de Québec du 19 septembre au 12 octobre 1991.

les défis du répertoire

Le théâtre québécois vit, quelquefois survit, se régénère en tout cas, par vague sinon par vogue. Tout à coup, il devient impératif de monter de larges fresques, produits d'une création collective, de s'engager politiquement dans un Québec sur la voie de l'affirmation, ou de miser d'abord sur les auteurs qui, seuls, auraient le pouvoir magique de faire de notre activité théâtrale le lieu d'expression et d'affirmation de notre identité collective. Cet art pourrait-il être si puissant qu'il ragaillassse toute une société? Au théâtre, on aimerait bien le croire; en fait, notre vie théâtrale évolue, marquée de grands coups de cœur, de stimulantes innovations, sans qu'on puisse nier que surviennent certains retours en arrière, quelques périodes de stagnation, des déceptions et de longs moments d'ennui. Depuis quelques années, les textes s'étant tout de même accumulés au rayon des œuvres dramatiques québécoises et la nouveauté à tout prix s'étant un peu essoufflée, on s'est retourné vers le passé, un certain passé. Notre répertoire ne date, en effet, que de quelques dizaines d'années; certains textes, comme le vin, auront pris du corps ou une autre saveur, ou mieux encore se seront inscrits comme moments marquants de notre dramaturgie.

Déjà, les Cahiers de théâtre *Jeu* avaient consacré à la question du répertoire québécois une partie de deux publications (les numéros 47 et 49).