

Manifeste de la jeune-fille d'Olivier Choinière
Dans la république du Bonheur de Martin Crimp

Brigitte Faivre-Duboz et Martine-Emmanuelle Lapointe

Numéro 261, été 2017

Peut-on choisir ses formes de vie ?

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/86949ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Faivre-Duboz, B. & Lapointe, M.-E. (2017). Compte rendu de [*Manifeste de la jeune-fille d'Olivier Choinière / Dans la république du Bonheur* de Martin Crimp]. *Spirale*, (261), 39–42.

LA VIE EN SPECTACLE(S)

PAR BRIGITTE FAIVRE-DUBOZ ET MARTINE-EMMANUELLE LAPOINTE

MANIFESTE DE LA JEUNE-FILLE

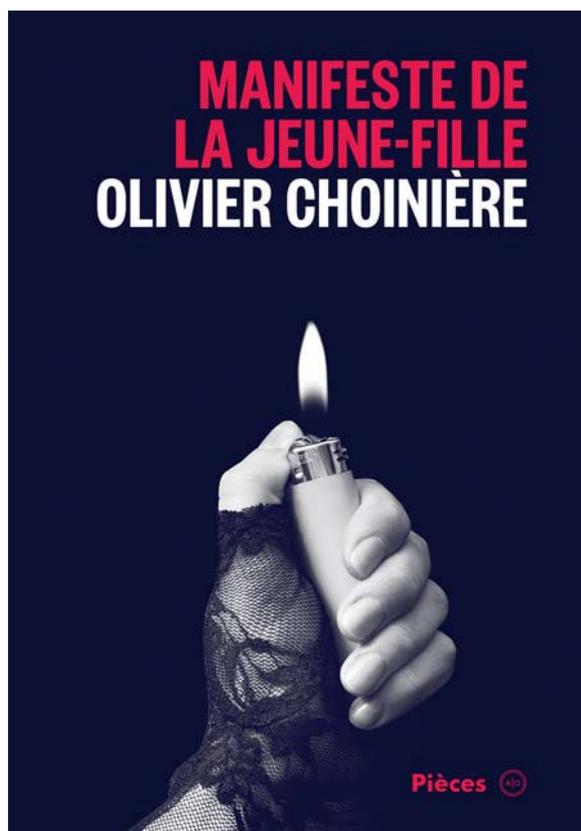
d'Olivier Choinière

Éditions Atelier 10, 2017, 136 p.

DANS LA RÉPUBLIQUE DU BONHEUR

de Martin Crimp

L'Arche éditeur, 2013, 96 p.



Peut-on choisir nos formes de vie ? À cette ample question, *Dans la République du bonheur* de Martin Crimp et *Manifeste de la Jeune-Fille* d'Olivier Choinière répondent par la négative, insistant lourdement sur la manière dont les individus sont condamnés à se répéter, à recycler les rôles, les habitudes, les convictions, les discours qui les définissent socialement. La question «Peut-on choisir nos formes de vie?» y serait littéralement dévoyée, considérée comme aporétique, transformée en un cruel constat qui pourrait se lire comme suit : «Nos formes de vie nous choisissent, nous modèlent et s'imposent à nous.» En effet, les deux textes théâtraux – aux étonnantes simi-

litudes poétiques et thématiques – donnent à lire une conception pour le moins ironique de l'invention de soi, voire des «productions de la subjectivité».

«Vivre-ensemble et chacun pour soi» (Tiqqun)

Les personnages qui y sont mis en scène, issus d'une même famille chez Crimp, formant une communauté de «Jeunes-Filles» en constante mutation chez Choinière, «ne parle[nt] pas» mais sont «plutôt parlé[s] par le capitalisme». Ils se présentent sous la forme de silhouettes vaguement esquissées qui renvoient à des types sociaux et disent par là même l'infinie reproductibilité de nos comportements et de nos traits identitaires. Les personnages de Choinière empruntent leurs prénoms aux comédiens qui les jouent sur scène, soit Emmanuelle, Gilles, Joanie, Marc, Maude, Monique et Stéphane. Ces prénoms, s'ils invitent le référent dans le spectacle théâtral, n'ont pourtant aucune consistance, épousent au fil de la pièce les diverses incarnations des Jeunes-Filles qui émergeront, parleront, puis mourront sur scène à tour de rôle. Abonnées aux «conseils beauté» et aux nouveautés, écologistes bon teint, adeptes de la simplicité volontaire, terroristes en devenir, gens de théâtre se succèdent dans un défilé ininterrompu que la scénographie de Marc-Otto Fauteux, inspirée des passerelles de mode, tendait à exacerber dans la mise en scène de la pièce présentée à l'Espace GO en mars 2017. Ces différentes Jeunes-Filles ressassent des formes et des paroles convenues, interchangeableables. La pièce s'ouvre d'ailleurs sur un échange, banal en apparence, qui sera repris plusieurs fois dans le cours du spectacle : «Ça va ? Super bien. Et toi ? / Ça va. Et toi ?», lequel mime la réciprocité des échanges sociaux en soulignant l'artificialité de ceux-ci. Dans les deux textes théâtraux, le commun se présente comme un répertoire de rôles et de fonctions comparable à un supermarché.

Premiers matériaux pour une Théorie de la Jeune-Fille, publié par le collectif Tiqqun en 2001, constitue la source d'inspiration directe de la pièce de Choinière. S'inscrivant dans le prolongement de la réflexion situationniste de Guy Debord, le collectif a d'abord fait paraître ces fragments qui sont réunis dans l'ouvrage dans sa revue éponyme, publiée de 1999 à 2001. Il y soutient notamment que «*la Jeune-Fille n'est que le citoyen-modèle tel que la société marchande le redéfinit à partir de la Première Guerre mondiale, en réponse explicite à la menace révolutionnaire*». Elle «*doit se rapporter comme valeur*», s'affirmant «*comme le sujet souverain de sa réification*». La Jeune-Fille serait ainsi l'arme de l'Empire dans la guerre que livre celui-ci aux formes de vie : «*[L]a stratégie impériale consiste[r]ait d'abord à organiser la cécité quant aux formes-de-vie, l'analphabétisme quant aux différences éthiques; à rendre le front méconnaissable sinon invisible; et dans les cas les plus critiques, à maquiller la vraie guerre par toutes sortes de conflits.*» «*Maquiller la vraie guerre par toutes sortes de conflits*», une telle proposition résonne à la lecture du *Manifeste de la Jeune-Fille*. En témoignent tout particulièrement les fragments que consacre Choinière aux vellétés révolutionnaires des Jeunes-Filles. Après avoir passé en revue les discours sur la mode et sur le bonheur individuel, lesquels sont automatiquement associés par le spectateur au narcissisme du sujet, l'auteur dérive vers l'engagement politique et le militantisme. À l'évidence, ceux-ci ne peuvent échapper à la redoutable entreprise de récupération et d'aplatissement des discours qui gouverne la pièce entière. La logique de la répétition, voire du surlignement grotesque, des failles et des truismes argumentatifs a pour effet de figer les paroles et les actions révolutionnaires, de les transformer en slogans prévisibles, quasi publicitaires, répondant ainsi aux sourdes tactiques de l'Empire visant à tout domestiquer, y compris les tentatives de révolte des citoyens. Les révolutionnaires de Choinière sont enfermés dans des formes et des rôles prédéfinis confirmant l'existence de ce que Tiqqun nommait un «*fichage esthético-policier de chacun*» : «*AUJOURD'HUI, JE VAIS MANIFESTER. TOUTE LA JOURNÉE, JE VAIS MANIFESTER. HIER, J'AI RÊVÉ QUE JE MANIFESTAIS ET DÉJÀ, JE MANIFESTE. AUJOURD'HUI, JE VAIS MANIFESTER POUR UN MEILLEUR VIVRE-ENSEMBLE, JE VAIS L'OBTENIR, CAR LE PLUS IMPORTANT, C'EST PAS DE GAGNER, MAIS DE MANIFESTER.*» La charge, ainsi présentée et sortie de son contexte, paraîtra sans doute facile, caricaturale. Choinière ne se limite-t-il pas à dissocier les discours de leurs sources, de leurs motivations profondes, ne préservant que les formes de l'engagement les plus convenues et rejouées – tels les statuts Facebook indignés, les citations de Chomsky et de Miron, les slogans rebattus et prévisibles, «*Nous*

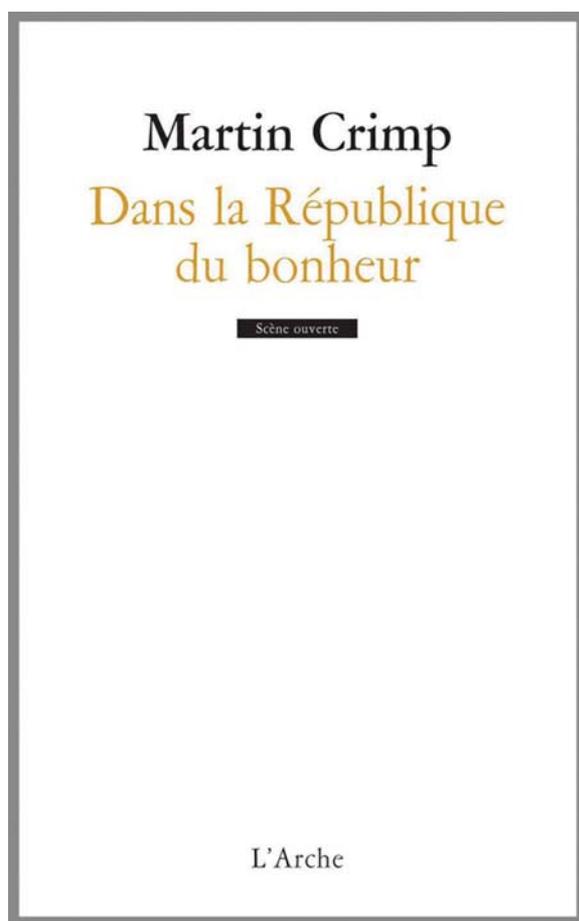
sommes légion», «*Regarde ta Rolex, c'est l'heure de la révolte*»? Ne privilégie-t-il pas, par là même, le point de vue des représentants de l'ordre et du pouvoir? Oui et non, puisque dans l'économie de la pièce, toute parole, tout point de vue demeurent interchangeables, sans ancrage, réversibles. Le sujet choisit sans choisir, partage avec ses contemporains des credo, des désirs, des libertés et des aspirations semblables, mais sans parvenir à faire communauté.

La communauté, en effet, n'est qu'un leurre, une scène au sens théâtral du terme, ce que le dénouement du *Manifeste de la Jeune-Fille* exploite de manière radicale en proposant une mise en abyme par laquelle l'auteur, ses comédiens, et même le théâtre Espace GO sont à la fois récupérés et pris à parti. Tout se passe comme si l'on interdisait aux spectateurs de penser la pièce, de la recevoir et de l'accueillir véritablement : «*UN VÉRITABLE TOUR DE FORCE THÉÂTRAL QUI ÉCLATE COMME UN COUP DE TONNERRE DANS LE CIEL DE NOTRE CONSCIENCE*», «*UN COUP DE GUEULE QUI NE LAISSERA PERSONNE INDIFFÉRENT*», scandent les comédiens. Programmant sa propre réception, *Manifeste de la Jeune-Fille* nie jusqu'à la fin le principe du libre arbitre. Enfermés dans la salle, les spectateurs deviennent des pions manipulés par le spectacle, paralysés, parlés par le capitalisme au même titre que les Jeunes-Filles qu'ils ont vu défilé sur scène. Leurs potentielles stratégies de dénégation, leurs refus mêmes sont inscrits dans le polylogue : «*Ce que je conchie au théâtre, c'est quand le metteur en scène vient me donner des leçons de liberté.*» ; «*Ce que je vomis au théâtre, c'est quand l'auteur vient me faire la morale.*»

Tu seras heureux, hum, hum, hum

Chez Crimp, grand-père, grand-mère, père, mère, adolescentes, oncle se voient d'emblée décerner leurs rôles «*de manière traditionnelle*», puis sont dépouillés de ceux-ci dans la deuxième partie de la pièce, au moment où «*il n'y a plus aucun rôle attribué et la troupe entière devrait participer*». Dans *la République du bonheur* épouse la forme tripartite de *La divine comédie*, dont le «*Tu n'es pas sur terre, comme tu crois*» sert d'exergue ironique à la dernière section. Le rideau se lève sur une scène de l'enfer guindé de trois générations d'une famille bourgeoise réunies un jour de Noël. Dans ce huis clos réaliste aux nombreux échos pinteresques, la mère, conforme à la tradition, tente en vain de faire respecter les convenances, de maintenir un consensus constamment menacé par le jaillissement de sujets intempestifs. Rivalisant d'impudence, chacun lutte contre sa dissolution dans l'ensemble en montant à l'assaut du dit ensemble bien plus qu'en exprimant quelque volonté singulière. Tous les tabous y

passent : la surdité du père, les revues pornos du grand-père, la grossesse d'une des adolescentes et le cynisme de la grand-mère - «*le fait que je paye pour mon bonheur rend mon bonheur des plus doux - et le fait que d'autres personnes aient à souffrir et travailler pour payer des choses aussi rudimentaires que l'électricité le rend d'autant plus doux*». Ces salves qui font dérailler le dialogue ne peuvent à aucun moment être confondues avec une affirmation de soi, d'autant moins que le vrai et le faux s'y mêlent jusqu'à l'indifférenciation (influence de Pinter, encore). La mascarade s'es-souffle avec l'arrivée impromptue de l'oncle Bob, investi (vrai ou faux?) par sa compagne, Madeleine, de la mission de déclarer sa haine à la famille. La désunion est dès lors consommée et c'est à une atomisation des rôles qu'on assiste dans la deuxième partie. L'éclatement atteint même les conventions th atrales.



Composée de cinq monologues dialogués au sein desquels les répliques sont non assignées, cette partie est consacrée aux «*cinq libertés essentielles à l'individu*», parmi lesquelles on compte les libertés de s'inventer, de se soumettre à la fouille corporelle, de prendre obsessivement soin de ce même corps ou encore d'avoir besoin d'une psychothérapie.   l'enfer familial succède donc une espèce de purgatoire où vrai et faux subissent cette fois un renversement complet. La harangue

expiatoire prend la forme de revendications revan-chardes dans lesquelles on n'entend plus que le désarroi des voix anonymes : «*Va te faire foutre si tu n'aimes pas mon quoi? quoi? quoi? - vas-y - dis-le - quoi?*» On se demande bien à quoi rimerait le repentir alors que s'exprime un tel rejet de l'autre. Se joue en effet dans cette partie une négation du politique qui est à la fois explicite - «*Je suis ce que je suis - je n'appartiens à aucun groupe*», ou encore : «*Plus on me fouille, plus je me sens en sécurité [...] il n'y a rien de politique à propos de mon corps*» - et implicite, au sens où le dramaturge renonce à son rôle d'orchestrateur en laissant les comédiens libres de choisir leurs répliques. Pourtant, aucun sujet singulier n'émerge de cette anarchie tant la notion de liberté est pervertie en fonction de la prétention au droit inaliénable de chacun de cultiver ses névroses narcissiques, elles-mêmes simples réverbérations d'autant d'injonctions caractéristiques des sociétés néolibérales qu'assimilent les voix sous le couvert de rebuffades.

Au terme des monologues qui achèvent l'œuvre de dispersion entamée dans la première partie, dans un espace lumineux mais vidé de toute substance hormis Oncle Bob et Madeleine, apparaît enfin cette «*république*» paradisiaque tant attendue. Ou, plutôt, son envers, car si la définition la plus répandue d'une république en fait un projet politique visant à encourager le plein épanouissement des citoyens au sein d'une organisation politique garante de liberté et d'égalité, celle de Crimp confirme, surtout, son caractère utopique en procédant à sa virtualisation et à la dépersonnalisation de Bob, qui se demande : «*[O]  est passé le monde? Qu'est-ce qu'on a fait? - est-ce qu'on l'a sélectionné et cliqué - mmm? Est-ce qu'on l'a effacé par erreur?*» Cette république immatérielle, au passé et à l'état réduits en cendres, fait le bonheur de celle qui chante : «*[J]e ne vais jamais, non jamais, non jamais je ne vais au cœur.*» Au contraire, Bob, lui, a l'intuition d'une profondeur cachée qui lui échappe. Amnésique et sans mots, Bob se soumet à la domination d'une compagne incarnant la tyrannie du bonheur (elle rappelle d'ailleurs l'Empire décrit par Tiqqun), dont il n'est que la voix qui s'énonce dans un «*Joyeux chant*» final, livré sans grande conviction par le biais de ce qui semble être un karaoké. Cette voix, déjà faible, s' tiolle rapidement en une onomatopée : «*hum hum hum.*» Pourtant, ce «*hum*» est peut-être l'expression la plus vraie sinon d'une révolte, à tout le moins d'un malaise face à ce vide qu'on nomme ici bonheur.

Crimp a transformé la *Comédie* de Dante en un «*Divertissement en trois parties*», une pièce ponctuée de chansons alliant frivolité, absurde et violence barbare. La transposition ironique

s'étend à bien d'autres éléments. À l'un des plus grands monuments de l'humanisme, célébrant la rencontre des cultures antique et biblique, Crimp répond par un univers condamné à la plus insignifiante immanence. La langue de Dante est inventive, l'auteur a affronté avec succès la difficulté d'exprimer une expérience limite, celle de la vision de ce qu'aucun homme n'a jamais vu. Celle de Crimp est parfois d'une réjouissante férocité et s'inscrit dans la longue tradition de l'humour noir qui a fait la renommée de nombre d'écrivains britanniques. Reste que la langue de ses personnages est banale, quelconque et, truffée de mots appartenant au lexique informatique, résolument contemporaine. C'est dans cette langue sans aspérités que certains claironnent la singularité de leur style - «*Personne ne me ressemble. Personne ne s'exprime comme je le fais maintenant. Personne ne peut imiter cette façon de parler*» -, ce qui rend la comédie qu'ils se jouent, ou qu'on leur fait jouer, d'autant plus risible.

Parler en son nom propre, mais pour tous

Dans «Les Hauts® Parleurs®» (2002, reprise dans le recueil *Aucun souvenir assez solide* en 2012), nouvelle de l'auteur de science-fiction Alain Damasio, un petit groupe de poètes tente de résister à la toute-puissance de récupération du capitalisme dans un monde où même les mots appartiennent de droit à une poignée de multinationales qui font fortune en percevant des redevances sur ceux-ci. Cette privatisation du langage, littéralement sa «libéralisation», appauvrit considérablement l'expression publique puisque seuls les mots les moins rentables, à fréquence d'utilisation trop faible, échappent à cette marchandisation du lexique. À cette libéralisation, les résistants «polyticiens» opposent la libéralité en créant des mots qui délient

le potentiel polysémique du calembour, dont Damasio nous offre quantité d'exemples : hacheter, operd, écogonomie, inoenculer, d'hommeistique, médiattiser, spectaculaire, etc. À la manière de Mallarmé et de Joyce, ils altèrent (en bons *altermondialistes*) des mots communs qu'ils cherchent à rendre à la fois irrécupérables par un marché misant sur la valeur plus que sur le sens, et propices à l'usage par le plus grand nombre. Dans l'espoir qu'ils circulent et essaient, ils les distribuent gracieusement à la faveur de prises de parole publiques. À l'instar de Crimp et de Choinière, Damasio se livre à une critique radicale de «*l'universalisation de l'identique*», mais il va au-delà du constat en proposant un univers au sein duquel des formes de vie singulières s'expriment par le biais de l'invention langagière. Il parvient à éviter le piège du jovialisme - le plus doué des «Hauts Parleurs», Spassky, finit d'ailleurs par se suicider - en abordant les écueils de l'action des résistants comme leur marginalisation, leur isolement, le cantonnement de leur stratégie à une élite ou encore la potentielle babélisation du langage. La force de son récit réside dans le fait que, comme Spassky, il nous rappelle le pouvoir réenchanteur de l'invention et la responsabilité de chacun d'assurer sa re-production. Crimp et Choinière insistent davantage sur les dérives potentielles de l'enfermement des êtres dans une subjectivité radicale et absolument étrangère à la relecture des mots de la tribu. Par là même, ils martèlent que le vivre-ensemble et le politique ne sont plus que des affaires privées, sans mauvais jeu de mots, fondées sur des intérêts et des calculs individualistes, sur des questions d'économie quasi strictement familiale. En l'absence d'un monde commun, d'un espace public véritable, les formes de vie ne seraient plus, en somme, que de petites saynètes rituelles que l'on se joue à soi-même pour mieux tromper l'ennui. ■

