

Le Visage à deux faces du théâtre de Jean-Claude Germain

Robert Claing

Volume 9, numéro 1, 1975

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/600303ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/600303ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-921X (imprimé)

1918-5499 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Claing, R. (1975). Compte rendu de [Le Visage à deux faces du théâtre de Jean-Claude Germain]. *Voix et images du pays*, 9(1), 201–208.
<https://doi.org/10.7202/600303ar>

LE VISAGE À DEUX FACES DU THÉÂTRE DE J.-C. GERMAIN

Tous les mots ont un double fond
Tous les lacs ont un double lit
Chaqu'mot qu'on dit, comm' de raison
Vient du pays qui est dans l'pays¹

Si on entend, à travers les pièces de Jean-Claude Germain, le rire sous toutes ses formes, c'est que le langage dramatique y renvoie à deux réalités qui, quoique différentes, finissent par se ressembler : la réalité représentée (c'est-à-dire la famille, la société), à la limite, se confondant avec le mode de représentation (ici le théâtre). L'humour² naît du regard

-
1. Jean-Claude Germain, *Si les Sansoucis s'en soucient, ces Sansoucis-ci s'en soucieront-ils ? Bien parler, c'est se respecter !*, Montréal, Leméac, 1972, p. 164. Dorénavant, cette œuvre sera désignée par le sigle SS, et nous donnerons la référence immédiatement après la citation.
 2. Dans la conférence sur l'humour en littérature qu'il a prononcée cette année (1974) à l'Université de Montréal, M. Riffaterre relevait plusieurs cas de références textuelles d'un auteur à un autre, et ce de façon directe ou implicite. Ici nous utilisons le terme « humour » dans un sens quelque peu dérivé puisqu'il s'agit d'un langage se référant à ce que Germain appelle un « double fond ». La réflexion, à un premier niveau, du langage dramatique sur une structure sociale et politique et, à un deuxième niveau, sur sa propre structure, de même que la confusion organisée entre ces deux niveaux provoquent selon nous l'humour et le rire.

du théâtre sur l'objet représenté et sur le langage dramatique utilisé dans sa représentation : le social et le théâtral réfléchissant les mêmes structures, les mêmes problèmes, la même petitesse, et, en un mot, la même impuissance.

Ce qui nous intéresse dans les trois pièces, *Diguidi, diguidi, ha ! ha ! ha !* *Si les Sansoucis s'en soucient, ces Sansoucis-ci s'en soucieront-ils ? Bien parler, c'est se respecter et le Roi des mises à bas prix*, ce n'est pas tant la critique ou la caricature sociale qui s'y trouve que la façon particulière de fondre société et théâtre, de mouler le théâtre à la taille et à la forme de cette société. On pourrait appliquer à la société québécoise cette description que Germain fait du théâtre au Québec :

Monde clos et marginal, le théâtre québécois n'est encore à l'heure actuelle, représentatif que de lui-même, c'est-à-dire d'un monde clos et marginal. [...] On peut le déplorer mais le monde théâtral n'est bouleversé par rien de plus grave que des conflits de personnalité ou des crises de vedettes³.

Il est juste de parler de distanciation des comédiens par rapport à leur personnage comme le fait Robert Spickler dans son introduction aux pièces de Germain⁴, et de noter son rôle de « commentateur du réel ». Ce qu'il faut ajouter c'est que ce procédé de distanciation et de commentaire pourrait aussi s'appliquer aux objets, aux mots, au type particulier de représentation de la réalité véhiculée par ces pièces. Plutôt qu'une distanciation, nous y avons vu un procédé beaucoup plus global que le simple regard du comédien sur son personnage. C'est aussi l'objet qui se regarde vivre, fonctionner, jouer un rôle ; c'est le mot qui se vide de son contenu, se remplit d'un nouveau sens ; c'est la scène du théâtre qui se regarde de la salle et *vice versa*. C'est en somme tout un jeu de doubles, quelques éléments de la représentation s'offrant à la fois pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire des décors, des personnages, des mots, et pour ce qu'ils représentent, des meubles, une famille, une parole.

Nous n'emploierons donc pas le concept brechtien de la distanciation qui nous entraînerait dans une interprétation d'abord du concept

3. Jean-Claude Germain, « C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine », dans *l'Illettré*, janvier 1970, p. 2.

4. Robert Spickler, « Introduction à *Diguidi...* et *Si les Sansoucis...* », Montréal, Leméac, 1972, p. 9-10.

lui-même, ensuite de son application au champ déjà très vaste du langage dramatique. Nous nous contenterons de souligner le fonctionnement du procédé décrit plus haut dans quelques cas et d'échafauder un début d'interprétation.

Si les personnages de ces pièces de Germain n'offrent pas une uniformité de caractère mais plutôt une impression de chevauchement sur deux mondes, la famille et le théâtre, c'est que ce qui est discuté dans ces pièces, ce sont moins des chicanes de familles que des problèmes de théâtre.

Dans *Diguïdi...*, les personnages représentent à la fois les membres d'une famille et des comédiens. Lorsque l'un d'eux sort de son personnage de fils ou de mère ou de père, c'est pour entrer dans la peau d'un autre personnage, celui du comédien. Celui-ci sera à l'image classique du fils, contestataire et révolté, du père, paternaliste et minable, de la mère, rêveuse et fausse. La famille de *Diguïdi...* devient à son tour un véritable réservoir de comédiens : le père veut être le « père Nowelle », la mère, la « Fée des Etouèles », et les deux, père et mère, jouent un mélodrame italien devant le récepteur de télévision⁵. Les trois comédiens, de leur côté, jouent à tour de rôle la minute de vérité et s'adressent soit à la famille père-mère immobile sur la scène devenue salle, soit à la grande famille des abonnés de théâtres subventionnés. Les problèmes de théâtre dégénèrent en chicane de famille pendant que le sort de la nation est joué par une famille d'hommes publics qui s'improvisent comédiens.

Les deux personnages, le comédien et le membre de la famille, joués par le même « interprète », finissent par se ressembler, tendent à se fusionner. Si le père, ou la mère, ou le fils sont des comédiens, des personnages fabuleux ou mythiques, et si le théâtre n'est qu'une belle grande famille avec ses gloires et ses misères, avec ses grands-prêtres et ses saints, ses révoltés et ses damnés, il n'y a plus qu'une seule et unique réalité représentée, celle du théâtre avec un grand T, s'offrant lui-même en spectacle puisqu'il n'a rien de mieux à donner.

5. Jean-Claude Germain, *Diguïdi, Diguïdi, Ha ! ha ! ha !*, Montréal, Leméac, 1972, p. 51. Dorénavant, cette œuvre sera désignée par le sigle D, et nous donnerons la référence immédiatement après la citation.

Dans *Si les Sansoucis...* le jeu de la distance (ou paradoxalement du rapprochement) entre le comédien et le personnage semble moins net. Là encore on a affaire aux membres d'une même famille, les Sansoucis. Cependant le rôle du comédien n'y figure pas tel quel ; il est sous-entendu, comme un sous-titre au bas d'une image. Si les membres de la famille Sansoucis sont aussi des comédiens, ceci est dû à leur fonction d'avocats dans un procès très théâtral. Prenant pour acquis que « ... les hommes publics sont des comédiens », Jean-Claude Germain en conclut que « les Sansoucis sont des comédiens » (SS, p. 100).

Ce parallèle se poursuit d'un bout à l'autre de la pièce. Ainsi les problèmes d'impartialité, d'outrage au tribunal, d'ajournement, de procédures propres à un procès côtoient le trac, les blancs de mémoire, les cachets, les textes à apprendre, les rôles des comédiens. Si le juge peut ajourner ou clore le procès par sa sentence, le comédien ne possède ni cette échappatoire, ni cette autorité. Il finit par se retrouver seul devant le monde comme Farnand avec sa table. Alors commence la solitude du monologue et là s'achèvent le parallèle et la double représentation du théâtre et du procès. Le monologue semble être la meilleure voie pour l'expression de tout ce qui est fondamental : l'échec, l'impuissance et la volonté d'action ⁶.

C'est en même temps le procès d'un type de théâtre et celui de la famille Sansoucis qui sont intentés dans les pièces de Germain. Fusion (ou confusion) volontaire des sujets mêmes de la représentation dans un but commun, la démythification par l'humour. Dans les deux pièces, *Diguïdi...* et *Si les Sansoucis...*, la famille représentée (puisque c'est de problèmes de famille dont on parle) a deux faces : la face théâtrale et la face sociale. Inversement (ou réciproquement) les deux réalités représentées (la famille et le théâtre) tendent à se fusionner en une seule : la grande famille du théâtre qui pourrait s'appeler : « TMN » ou les « Enfants de Chénier » ou « Les P'tits Enfants Laliberté ».

6. L'échec, l'impuissance et la volonté d'action sont les trois temps qui rythment le monologue de Farnand, à la fin de la pièce *Si les Sansoucis...* Il passe ainsi du constat d'échec : « Je l'savais... que j'me r'trouverais tout seul devant l'monde avec la TABBE ! » (SS, p. 186), à l'aveu de l'impuissance : « Pis y va fallouère que Farnand trouve un moyen de t'changer la fasse parce qu'y est pus capabbe... Y EST PUS CAPABBE DE T'VOUERE ! » (SS, p. 187), tout en laissant s'infiltrer l'espoir ou la volonté de changer : « Va falloir que tu changes... Ouais... ON VA T'CHANGER ! » (SS, p. 187).

Le monde des *objets* dans le théâtre de Germain joue à lui seul tout un rôle ; il ne se contente pas de la simple figuration. Ces objets peuvent faire partie du décor ou n'être qu'un costume. Ils sont le plus souvent simples et se mêlent à la vie de tous les jours : une table, une chaise, un banc, un store vénitien, etc. Entre les mains des personnages ou même indépendamment d'eux, ils prennent vie et se transforment en une chose nouvelle chargée de fonctions différentes. Les objets racontent plus qu'ils ne montrent.

Le décor de *Diguïdi...* est fait de trois estrades. Ces estrades représentent l'une « le foyer, la maison, l'intérieur » (D, p. 32) et les deux autres, l'extérieur. En même temps ces estrades sont autant de « lieux scéniques » (D, p. 32). Sur l'estrade centrale trois fauteuils de théâtre repoussent toute idée d'illusion quant au lieu où se jouera l'action. Cependant ces mêmes fauteuils sont équipés de « ceintures de sécurité en usage dans les automobiles » (D, p. 32). À ces ceintures s'ajoutera la bouée de sauvetage. De siège de théâtre, le fauteuil se transforme en espèce de bateau ou de radeau, une sorte de chaloupe flottant à la dérive et menacée du moindre coup de vent qui la fera chavirer. Sièges et estrades renvoient autant à la réalité physique du théâtre qu'à la réalité dramatique représentée, la famille.

Dans *Si les Sansoucis...*, deux objets, éléments importants dans l'ensemble du décor, jouent des rôles au même titre que les personnages : la table des Sansoucis « qui occupe le milieu de la scène et autour de laquelle se situe l'aire de jeu principale » (SS, p. 102) et un banc de juge. Ces deux objets, sont deux « membres » du mobilier familial et national, et prennent différentes formes, jouent différents rôles au cours de la pièce.

Tout comme les trois estrades de *Diguïdi...*, la table des Sansoucis est à elle seule un lieu scénique. Au centre, les personnages de la pièce évolueront autour d'elle ; sur elle sera posée la vaisselle lors de la reconstitution du banquet ; par elle enfin sera créée une dimension nouvelle lors de la scène onirique entre Farnand et Chlinne Sansouci⁷. En plus du centre physique, la table occupe le centre de l'action, du *suspense*

7. Dans cette scène (p. 124-128), en faisant basculer la table à la verticale, les comédiens créent par leur jeu et la disposition scénique obtenue l'atmosphère d'une chambre à coucher, la table *jouant* désormais le rôle de mur ou de tête de lit.

dirions-nous. Il s'agit dans cette pièce d'un procès où l'argument central se résume à identifier « l'exhibit » comme étant la *table des Sansoucis*. Cette table, objet pourtant dénué de tout intérêt sauf celui d'objet pratique occupe le centre dramatique de toute la pièce. Elle n'est plus un élément simplement descriptif mais bien narratif puisqu'elle porte en elle, dans son bois vieilli, et sur elle, le poids et l'histoire d'une famille.

La table des Sansoucis, c'est l'héritage, la permanence, l'immutabilité sereine au-delà du doute et de la peur de l'individu. La table s'impose à Farnand, dernier mâle de la lignée, comme la charge de haut-fonctionnaire a incombé au premier des Sansoucis pendant la reddition de Québec à Wolfe.

Les objets, de par leur poids symbolique, leur charge historique, envahissent la vie des personnages jusqu'à les rendre impuissants. Les objets fonctionnent par eux-mêmes, comme des arcs réflexes, comme des machines inhumaines.

Le banc du juge, l'objet tant convoité par Tharaise et Chlinne Sansouci à cause du prestige et de l'autorité qui y sont attachés, échappe à ces personnages. La place du juge sera toujours trop grande pour tout Sansouci, même le plus gros :

...MEME AVEC LE CUL QU'T'AS, THARAISE, TOUTE S'QUE J'VOUE... C'EST L'BANC ! L'BANC QU'TU REMPLIS PAS, PIS QU'TU REMPLIRAS JAMAIS LA GRANDE FOUINE !... (Un temps)... On est ptête faite pour les tabbes à cuisine, nous-z-autes les Sansoucis, mais on a pas é fesses moulées pour les bancs d'juge. (SS, p. 135)

Le banc du juge échappe à tout contrôle des personnages : il vit par lui-même, seul ; il a toujours été, qu'il y ait ou non un Sansouci pour le réchauffer. Il glisse entre les mains des personnages comme le train dans *le Roi des mises à bas prix* roule sans s'arrêter malgré les cris et la peur de Farnand.

Les lieux scéniques de cette dernière pièce sont suggérés par des objets. Un store vénitien représente, selon qu'il est tiré à l'endroit ou à l'envers, la taverne ou le métro par les couleurs qui y sont peintes. Ce même store vénitien sera, dans une autre partie de la pièce, la fenêtre

d'une chambre. Le seul meuble de la pièce constitue à lui seul le mobilier d'un salon. D'un côté il représente un « bahut-placard-garde-robe et de l'autre un « récepteur de télévision, format géant ⁸ ». L'idée de l'objet à deux faces, l'objet à double représentation, est ici clairement exploitée. L'important est de créer, à l'aide d'un objet unique (comme il a été fait avec la table), l'illusion d'objets transformés, différents, avec de nouvelles fonctions. Le récepteur de télévision dans *le Roi...* est une création typiquement théâtrale ⁹ et seule l'*image* de l'objet manufacturé en a été conservée. Malgré cette illusion grossière et la présence physique (non camouflée) de la « machine » théâtrale, le téléviseur joue son rôle de représentation efficacement. Les ficelles évidentes de cette machine théâtrale se confondent en quelque sorte avec la représentation caricaturale de la télévision. Le système d'éclairage composé de trois séries d'ampoules de couleur permet au Television Man d'accentuer ses changements de niveaux de langue et d'humeur. Ce procédé ne diminue en rien la critique d'une télévision faussement intellectuelle, clinquante et abrutissante.

Une étude plus poussée des objets dans ce théâtre pourrait nous conduire à d'intéressantes remarques sur leurs rapports avec les personnages. Nous avons noté l'envahissement de l'être humain par des objets de plus en plus omniprésents et tout-puissants. La mère dans *Diguidi...* lave les planchers, frotte et frotte, accroupie comme un chien. Bientôt elle est assimilée, dans sa personnalité même, à la fonction qu'elle exerce, celle de « torcher » :

Torche, Claudette... torche... c'est toute s'que tu sais faire...
Pis si tu l'oubliais, ben lui, y s'rait là pour te l'rapp'ler... Clau-
dette la grosse torche... (D, p. 70).

L'assimilation de l'être humain par les objets qui l'entourent s'accompagne la plupart du temps dans ce théâtre d'une métamorphose de l'homme en animal (cochon, poule, chien, etc.).

8. Jean-Claude Germain, *le Roi des mises à bas prix*, Montréal, Leméac, 1972, p. 8.

9. On trouvera dans les éléments de mise en scène tous les détails concernant le montage et le fonctionnement de ce récepteur de télévision. En plus de sa fonction de représentation, cet objet assez particulier, caricatural même, possède tout un code de communication entre les couleurs données à son écran et le jeu du Television Man (*le Roi...*, p. 75-76).

Un théâtre qui joue de fausses histoires, un faux procès, des personnages derrière lesquels se cachent des comédiens se donnant des airs de personnages, des objets à l'image de ces personnages, tantôt décors, tantôt narrateurs et même interlocuteurs, en somme la représentation d'une réalité qui en cache toujours une autre : voilà bien quelques caractéristiques du « théâtre dans le théâtre », sorte de jeu de cache-cache où le théâtral, en se servant du réel, ne montre qu'une autre face de son être métamorphosant. Ce théâtre affirme que le réel représenté n'est rien d'autre qu'une farce, une sotie, une grimace de comédie. Réel et théâtral se mêlent et on ne sait plus qui est sur et hors scène. Ce jeu où toutes les cartes sont mêlées fait basculer l'être vrai dans un paraître onirique. La puissance du théâtre à créer l'illusion risque de noyer la formation d'un être pur, réel et non pas imaginaire ou mythique, un être à la mesure du « monde ordinaire ».

Si le théâtre de Jean-Claude Germain est un théâtre de démystification, qui reprend à sa manière quelques mythes et contes de la culture québécoise, il n'en demeure pas moins que sa démarche en reste à l'étape de la narration. Pour passer à l'action, il aurait besoin d'un personnage vrai, plein, entier : un personnage démystifié peut-être mais derrière lequel on ne sent pas le trac du comédien, la peur de se tromper, d'oublier. Tant qu'il ne sera qu'un effet du hasard, qu'une marionnette ou un faux géant, tant qu'il ne sera que comédien paraissant être mais n'étant que mot, geste et fard, le personnage devra toujours se contenter de son impuissance face à l'action, d'un monologue solitaire où il pourra au moins raconter les gestes qu'il n'a pas posés et qui le paralysent, la mort par le silence qui le guette.

ROBERT CLAIING