

## « Ha ha!... »

Michel Biron

Numéro 55, juin 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26987ac>

[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. (1990). Compte rendu de [« Ha ha!... »]. *Jeu*, (55), 145–148.

## «ha ha!...»

Texte de Réjean Ducharme. Mise en scène : Lorraine Pintal; assistance à la mise en scène et régie : Roxanne Henry; décor : Danièle Lévesque; costumes : François Laplante; éclairages : Michel Beaulieu; musique originale : Yves Chamberland; accessoires : Jean-Marie Guay. Avec Robert Lalonde (Roger), Gaston Lepage (Bernard), Marie Tifo (Sophie) et Julie Vincent (Mimi). Production du Théâtre du Nouveau Monde, présentée du 23 janvier au 17 février 1990.

### défense de s'identifier

Événement des plus attendus par la critique et par un certain public dit cultivé, la reprise de *HA ha!...* de Réjean Ducharme n'aura pas déçu. On est même un peu à court de superlatifs pour décrire ce spectacle qui semble, de quelque point de vue qu'on l'aborde, sans défaut. Lorraine Pintal signe une mise en scène brillante, aussi efficace que suggestive. Les quatre acteurs, Marie Tifo en tête, livrent une prestation remarquable. Le décor est époustouflant : un appartement en forme de bloc est suspendu au-dessus d'un garage où stationnent cinq voitures flambant neuves; l'effet le plus spectaculaire vient cependant des vingt et un aquariums qui tapissent tout le mur du fond et à travers lesquels se réfractent de saisissants éclairages multicolores. Et le texte, on allait l'oublier, que dire du texte? Quelle en est l'interprétation proposée?

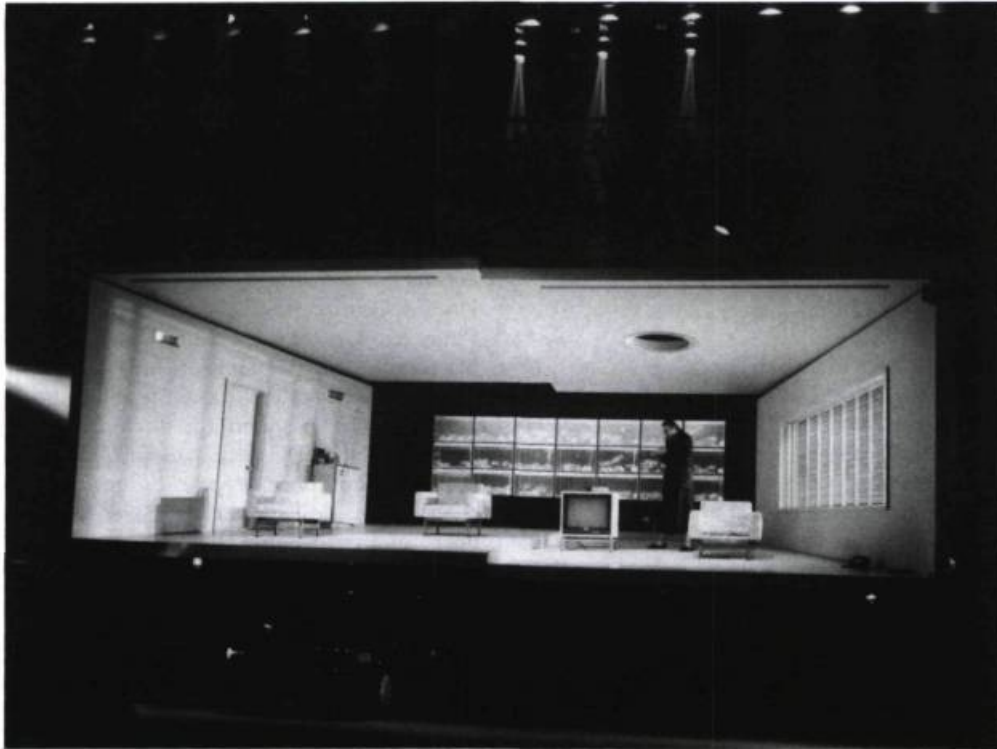
Rien n'a été épargné pour mettre en valeur l'œuvre de l'un des auteurs les plus aimés et les plus troublants de notre littérature. Au risque d'ailleurs de laisser chez le spectateur un souvenir plus vivace de la mosaïque d'aquariums que du texte ducharmien. On ne peut en effet qu'être frappé par le contraste entre, d'une part, la blancheur immaculée de l'appartement, les couleurs chatoyantes des aquariums ou le fini lustré des voitures et, d'autre part, la noirceur et la violence extrêmes de la pièce en elle-même. L'opposition, soulignée avec un rien d'excès par ce souci d'esthétiser Ducharme, se justifie tout de même dans la mesure où l'écriture ducharmienne est sculptée à même ces jeux de contraste. Je ne connais pas de texte théâtral où l'on passe aussi vite et aussi souvent du rire irrésistible à un désespoir implacable. Que *HA ha!...*, même

après une décennie et malgré la séduction par définition superficielle du décor, fasse encore peur et parfois mal aujourd'hui n'est pas le moindre des mérites de Ducharme. S'il fait souvent mouche, le rire de la pièce — et celui, très fréquent, de la salle — n'est pas un rire «le phone»: il est dur, cruel, cynique et pourtant d'une générosité incomparable.

### écrans

Une des lectures possibles de la mise en scène de Pintal est suggérée par les nombreux écrans qui bloquent ou médiatisent le discours des personnages. Le décor va d'ailleurs en ce sens puisqu'il donne à voir les aquariums du fond comme autant d'écrans télévisuels sur lesquels se projette l'image démultipliée des personnages circulant dans la cage de l'appartement avec la même liberté que les poissons enfermés. À l'avant-plan de la scène, un écran vidéo tourne le dos aux fauteuils de l'unique pièce et constitue le seul objet vraiment inutile de l'appartement, exploité plutôt par la metteuse en scène pour représenter l'image des personnages à l'intention du spectateur (c'est ainsi qu'on peut voir le visage de Bernard s'adressant par téléphone à Roger puis à Sophie). Dans la seconde partie du spectacle, deux des trois fauteuils disparaissent au profit de deux écrans vidéos additionnels, placés encore face à la salle. L'image finale des acteurs déguisés en enfants se fixera simultanément sur les trois écrans, conférant à leur aspect ludique et infantile la force de la permanence.

Si l'on voulait filer la métaphore, il faudrait marquer en quoi la scène théâtrale symbolise elle aussi un écran, puisqu'elle est sans cesse mise en abyme par les personnages. La médiation théâtrale intervient d'ailleurs de manière différente selon le point de vue de ces derniers. Ainsi, Roger affirme tout haut qu'«on RÉPÈTE» (majuscules dans le texte) et prétend écrire lui-même sa vie : «Je suis un créateur, mon créateur: je me PRÉDIS!» Mimi cependant refuse cette médiation et voudrait que ses deux pieds restent bien sur terre, et qu'entre son «je» et le monde, la relation en soit une d'immédiateté. C'est pourquoi elle s'acharne à ne pas voir et à ne pas jouer le jeu des autres, et s'efforce, à cette fin, de crever les écrans que Roger, «Maître de la Foire»,



«Le décor est époustouflant : un appartement en forme de bloc est suspendu au-dessus d'un garage où stationnent cinq voitures flambant neuves; l'effet le plus spectaculaire vient cependant des vingt et un aquariums qui tapissent tout le mur du fond et à travers lesquels se réfractent de saisissants éclairages multicolores.»  
Photo : Pierre Desjardins.

s'emploie à multiplier : «Où est la difficulté, demande-t-il à Mimi qui lui résiste de toute son incompréhension? S'agit de se flatter comme au début de la civilisation et de trouver ça bon comme à la télévision.» Autrement dit, la difficulté est simple : il faut faire entrer l'archaïque (l'origine de la civilisation) dans l'écran de télévision (le contemporain). L'écran, on le sait, aura le dernier mot.

### **l'enfance pétrifiée**

Si *HA ha!*... constitue à mes yeux l'une des pièces les plus violentes du répertoire québécois, c'est peut-être parce que tous les signes d'une socialité heureuse, c'est-à-dire les valeurs qui fondent cet éthos si ducharmien d'un vivre-ensemble, sont renversés par ce rire vitrifiant qui fige roide le spectateur sur son siège. L'image fixe et obsédante des personnages clowns ou enfants sur laquelle s'arrête la pièce n'est que la dernière d'une suite de ruptures de ton. Dans la première partie, une conversation téléphonique entre Bernard et Mimi donne lieu à une semblable

fracture, comme si l'énoncé d'une tendresse inhabituelle portait déjà en lui la promesse de la chute :

- Bernard : Qu'est-ce que tu fais avec tes mains?
- Mimi : Je tiens le téléphone. Je te parle.
- Bernard : Avec tes deux mains!
- Mimi : Oui. Je te tiens avec mes deux mains.

Puis le texte prend une certaine hauteur et devient équivoque :

- Bernard : Tu m'en veux pas certain certain?
- Mimi : Je t'en veux pas, je te veux. Même quand t'es là, je m'ennuie de toi. Même quand je suis couchée à côté de toi, j'ai pas assez de toi.

C'est ici que le discours amoureux bascule en un discours d'autodestruction qui ne peut qu'aboutir à la rupture sèche, comme l'indique explicitement Ducharme :

- Bernard (le ton, devenu de plus en plus

tendre, change, pour devenir de plus en plus rude) : T'appelles ça pas-assez toi?... Pas à dire, t'es dans tes bonnes. Je vais te dire une affaire : un score comme moi c'est un gros-zéro que ça s'appelle!

Dans la seconde partie, une séquence presque identiquement construite oppose Sophie et Roger, couchés l'un près de l'autre et « parlant en ti-bébé » :

— Sophie : C'est de la tendresse que tu veux? C'est bien ça?

— Roger : C'est ça! C'est bien ça! De la tendresse! Vite! Une goutte! Je brûle!

— Sophie : Comment c'est fait de la tendresse?... J'en ai entendu parler mais j'en ai jamais vu. Ça

ressemble-tu à ça? (Elle lui crache dans la figure.) Et Roger de jubiler et d'en redemander.

C'est donc dans l'ordre de l'innocence et de la jeunesse que Ducharme choisit de faire résonner ce rire convulsif de Roger. En faisant retour à l'enfance, les personnages minent jusqu'à la nostalgie et la tendresse qu'ils éprouvent et interdisent toute éventuelle identification du spectateur à leur babil de bébé-poète. Ce travail de sape fonctionne, il me semble, de deux manières : d'une part, les personnages, sitôt infantilisés, deviennent malins et se placent sous le signe de la mort (de «l'Eden de dead-end»); d'autre part, ils thématisent l'illusion théâtrale et jettent le doute le plus fort sur leur sincérité, exhibant en quelque sorte l'artifice de leur discours. Sophie dira en ce sens : «Que c'est? C'est pas le phone acter? Que ça donne acter, si faut que ça foire comme si c'était pour de vrai?» Quant à «l'intouchable» Mimi, le spectateur ne saurait davantage s'identifier à elle puisque la pièce la présente comme doublement innocente, candide mais inapte à comprendre le discours des autres. Défense, donc, de «toucher» à la victime, de se projeter en elle, sauf si l'on est le corrupteur («le diable» est l'un des surnoms de Roger) par qui le personnage se défait, se travestit et s'enfuit au dernier moment, rejoint par la «tag».

### oignon, oignon

L'ivresse extraordinaire du langage ducharmien se révèle au théâtre encore plus jubilatoire qu'à la lecture de ses romans. Tout a sans doute été dit sur la dimension ludique et profondément équivoque des textes de Ducharme. Je ne résiste pas cependant au plaisir de citer cette réplique de Roger par laquelle, comme il a été suggéré ci-dessus, la mort saisit le rire : «Qu'aspirez-tu avec ton vacuum? Que je tombe dans tes bras, ces pincés sans rire, ce cul-de-sac sans fond, cet Eden de dead-end?» Plus troublant encore, le bégaiement que Ducharme inflige à ce personnage-poète par excellence, qui se joue de la langue jusqu'à en perdre la maîtrise (ou qui joue d'autant mieux avec elle qu'il ne la possède pas tout à fait) : «Au stastasta au stade où nous en sommes, ce n'est plus à qui qui aura le plus peur... Tu le sais bien... Moignon, moignon! C'est à qui qui tombera le plus bas... Tu le sais bien, oignon,

«[...] tous les signes d'une socialité heureuse, c'est-à-dire les valeurs qui fondent cet échos si ducharmien d'un vivre-ensemble, sont renversés par ce rire vitrifiant qui fige roide le spectateur sur son siège.» Sur la photo, Sophie (Marie Tifo) et Bernard (Gaston Lepage). Photo : Les Paparazzi.



oignon...» Le bégaiement, comme le calembour spontané, la phrase poétique improvisée, les citations du discours publicitaire (le fameux «Whisper!»), le surnom («le Tronc», «le Maître», etc.) et les nombreux accents empruntés par les acteurs (français, québécois, anglais, etc.) relèvent du plaisir acoustique et se prêtent idéalement à l'oralité théâtrale. L'écriture de Ducharme, même romanesque, est faite pour être lue à haute voix (comment apprécier sinon l'effet qui résulte de la prononciation à l'anglaise de la question «quelle langue ai-je?»). Théâtre peut-être essentiellement phatique<sup>1</sup>, *HA ha!*... sollicite constamment l'écoute du spectateur : le texte (en particulier les répliques du plus cynique des personnages, Roger) est truffé d'énoncés qui n'ont d'autre fonction que de maintenir le contact entre les individus. Dire «oignon, oignon», c'est manifester, par delà le contenu du message énoncé, le désir de communiquer, de vivre-ensemble. Mais, pour que s'établisse la complicité, il faut que le destinataire comprenne bien l'intention du locuteur, ce qui expliquerait hypothétiquement pourquoi le théâtre de Ducharme «parle» tant aux Québécois, et si peu aux autres francophones pour qui un oignon est d'abord une plante lacrymogène.

**michel biron**

## «la répétition»

Texte et mise en scène de Dominic Champagne. Assistance à la mise en scène et régie : André Barnard; costumes : François St-Aubin; scénographie : Jean Bard; fresque : Pascale Poulin; éclairages : Lou Arteau; maquillage et coiffure : Pierre Lafontaine; musique originale: Christian Thomas; direction technique : Guy Lemire. Avec Julie Castonguay (Blanche), Sylvie Drapeau (Luce), Luc Gouin (Étienne), Norman Helms (Victor), Marc Legault (Pipo) et Christian Thomas au piano. Production du Théâtre Il Va Sans Dire, présentée à la Salle Fred-Barry du 8 janvier au 3 février 1990.

### «ah! le théâtre!»

Tout amateur de théâtre conserve par-devers soi, j'imagine, une liste plus ou moins avouée de représentations dont le souvenir étincelant lui permet, dans les moments gris du doute, alors que s'accumulent les déceptions d'une saison dramatique, de ne jamais perdre tout à fait la foi dans l'objet mystérieusement essentiel de son amour, ni l'espérance en des spectacles meilleurs, ni l'indulgence à l'égard de ces œuvres souvent moyennes ou médiocres qui font mieux apprécier les réussites. C'est au double sens du mot que ces dernières paraissent alors exceptionnelles : elles sont rares, elles sont mémorables. Du nombre, il faut maintenant compter *la Répétition* de Dominic Champagne que, pour ma part, depuis un certain soir de janvier, j'ai ajoutée à ma liste talismanique, à côté, entre autres, d'*Elvire Jouvet 40* et d'*Autour de Phèdre*.

C'est la même expérience d'une subtile métamorphose de l'espace commun dans lequel acteurs et spectateurs se trouvent pris que ces trois représentations font vivre, et le décollage s'est fait, chaque fois, pour ainsi dire instantanément, dès les tout premiers mots. Phénomène d'autant plus notable que les metteurs en scène (Françoise Faucher, Jean-Pierre Ronfard et Dominic Champagne lui-même) avaient pareillement renoncé à la séduction des accessoires et du décor, voire à une certaine neutralité de la scène, et opté pour le gris, le froid, le nu. Tous trois avaient gagné leur audacieux gambit. Dans leur plan, l'imaginaire était appelé à suppléer au reste, parce que les conditions nécessaires à une telle opération avaient été mises en place, sans qu'on puisse, à vrai dire, les identifier claire-

1. La fonction phatique, l'une des six fonctions du langage définies par Jakobson, consiste à établir le contact entre les interlocuteurs. Dans le contexte ducharmien, il n'est pas indifférent que cette fonction soit la première acquise, selon le linguiste, par les enfants.