Document generated on 04/16/2024 11:18 a.m.

Francophonies d'Amérique

Étude psychocritique, jungienne, de *French Town*

Pierre Karch

Number 15, Spring 2003

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1005198ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1005198ar

See table of contents

Publisher(s)

Les Presses de l'Université d'Ottawa

ISSN

1183-2487 (print)
1710-1158 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Karch, P. (2003). Étude psychocritique, jungienne, de *French Town*. *Francophonies d'Amérique*, (15), 81–93. https://doi.org/10.7202/1005198ar

Copyright © Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2003

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/

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/

ÉTUDE PSYCHOCRITIQUE, JUNGIENNE, DE *FRENCH TOWN*

Pierre Karch
Collège universitaire Glendon, Université York

> La psychocritique [...] devrait se dégager peu à peu aussi bien de la psychanalyse médicale que de la critique littéraire classique.
> Charles MAURON, « Jung et la psychocritique », *Le disque vert*

Je ne suis pas médecin et encore moins psychanalyste. J'ai lu Freud et Jung, mais pas tout. Si je m'aventure, malgré tout, sur la route de la psychocritique, je le fais encouragé par celui-là même qui en a inventé le terme, Charles Mauron, qui dit bien que pour en faire, nous n'avons pas besoin d'être psychanalyste ni même médecin, car il n'est pas question pour un critique littéraire de « guérir » qui que ce soit, Auteur ou Personnage. Je pars donc tout simplement d'une théorie de Carl G. Jung, portant sur les trois âges de la vie, que j'applique à un texte, *French Town*[1], prix du Gouverneur général (1994). Ce que je me propose de faire, c'est une lecture possible de cette pièce. Je dis bien « possible », car il y en a d'autres, comme nous le verrons plus loin. Cette lecture tient également compte de l'espace, un espace que chacun choisit et qui le définit.

L'espace onirique

Personnage onirique, Simone, la mère, récemment décédée [« Je suis morte quelques jours avant l'Action de grâce » (p. 22)], représente le passé révolu, mais toujours obsédant. Tout ce qui sort de sa bouche, ses enfants l'ont déjà entendu, puisque ce sont eux qui lui donnent forme et parole. Mais comme ce qu'elle a à leur dire n'est pas ce qu'ils veulent entendre, Pierre-Paul lui dit : « Tais-toi » (p. 13) et Cindy : « Farme-toé » (p. 13). Dès ces premières répliques, le spectateur-lecteur sent le conflit entre le Conscient et l'Inconscient refoulé, ou, si l'on préfère, « la dialectique du Moi et de l'Inconscient[2] », pour reprendre la formule heureuse de Jung, phénomène psychique identique chez le frère et la sœur. S'il y a eu refoulement, c'est qu'il y a eu traumatisme. Par l'abréaction, chacun retracera ses pas jusqu'au moment de la crise, jusqu'au trauma, pour sa perte ou pour son salut.

Le rôle de Simone est donc très important. C'est cette partie du psychisme de ses enfants qui est tapi dans l'ombre et qui cogne des poings contre les

murs pour se faire entendre et pour sortir au grand jour. C'est une personnification du mal que chacun porte en soi. Lui répondre ou même l'écouter, c'est se confesser ou faire un aveu. Des trois enfants, un seul semble vouloir aller au fond des choses, un seul semble vouloir rallier le Conscient et l'Inconscient : « Je vais t'aider, dit Martin. Recommence au début » (p. 13).

L'espace mnémonique

« La mère, récemment décédée, est [...] la mémoire de French Town [...] » (Robert, 1994, p. 671) et French Town, « c'était un village dans le village de Timber Falls » (p. 13), précise Simone. Dans le programme de la première production de la pièce, on cite M^me^ Anita Désilets qui, avec le personnel de la bibliothèque municipale de Smooth Rock Falls, a « produit un vidéo et un album de photos retraçant l'histoire de leur ville[3] ». Voici ce qu'elle dit : « Une autre petite colonie appelée French Town s'érigea au sud du moulin. On l'appela ainsi parce que la majorité des travailleurs venait du Québec. [...] Au début, on érigeait seulement de simples camps de construction. [...] Vers la fin des années trente, quand la situation du logement s'améliora, la compagnie incendia les maisons de French Town[4] ». Sur la page couverture des deux premières éditions de *French Town*, on a reproduit une photo du village incendié. Dans le texte, Simone donne une date : 1936 (p. 43-44), situant ainsi la fiction dans un temps historique. L'auteur, l'éditeur, le Théâtre du Nouvel Ontario, Simone, tout le monde donc pousse le lecteur à faire le rapprochement entre un village fictif, Timber Falls, et un village réel, Smooth Rock Falls. De l'espace ainsi défini, on passe à l'incident fictif, l'incendie du French Town de Timber Falls, à celui, historique, de l'incendie du French Town de Smooth Rock Falls. Ces écrans de fumée qu'on met devant les yeux du lecteur-spectateur naïf peuvent brouiller sa perception des choses ; il pourrait même croire que le drame qui se joue dans French Town renvoie également à la réalité.

C'est la mère qui, dans son rôle de mémoire de French Town, raconte les Noëls d'antan (p. 22), la fabrication de la crèche (p. 57) puis le rituel annuel, le jour de Noël, qui consistait à brûler la crèche en papier (p. 81). C'est aussi elle qui raconte la difficulté de vivre aux débuts de la colonisation du Nord (p. 32, 34) et qui nous apprend que c'est son « frère Urbain qui a tué l'homme » (p. 100) qu'on a trouvé assassiné la veille de l'incendie. C'est son drame ; elle est morte en en emportant le secret, mais, une fois morte, elle le révèle. À qui ? Au spectateur-lecteur pour qui cette révélation est pourtant sans conséquence.

Le passé peut servir à expliquer ou à mieux comprendre le présent, comme le dit Simone : « Comment tu veux te retrouver si ton passé est tout croche ? » (p. 87). Il a donc son importance pour les personnages, mais les conflits sont au présent. Une fois morts, les parents sont hors combat. Les enfants peuvent toujours se mesurer à l'un ou l'autre de leurs parents, mais ils ne peuvent plus lutter contre eux ou avec eux.

Cela étant, les personnages en état conflictuel dans French Town ne peuvent être que les trois enfants : Cindy, Pierre-Paul et Martin.

Espace / temps

Pour les besoins de cette étude et pour lui donner un plan qui se tienne, j'ai eu recours à ce que dit Charles Baudouin qui traduit ainsi la pensée de Gerhard Adler (*Études de psychologie jungienne*, Genève, Georg, 1957) : « chaque âge de la vie a ses problèmes propres. [...] La tradition hindoue a, depuis longtemps, formulé les tâches et les devoirs différents qui conviennent au jeune homme, à l'homme mûr, au vieillard – la famille, la cité, la méditation... » (Baudoin, 1963, p. 147).

Voilà donc trois âges, trois tâches ou devoirs à accomplir et trois personnages. La tentation était trop grande pour que je n'essaie pas d'appliquer cette grille à *French Town*. J'admets, dès le départ, que les personnages de Michel Ouellette résistent parfois à entrer dans la grille que je leur destine, mais je poursuis quand même l'expérience, car elle me paraît fructueuse.

Cindy / la jeune femme / la famille

« Cindy, autrefois Sophie ["Oui, c'était ça son nom de baptême..." (p. 20)], nom que le personnage a jeté aux orties parce qu'il rimait avec "Softie" (p. 37) est une dure qui porte des jeans, joue dans les moteurs de voiture à ses heures et sacre tout le temps comme un diable entre deux sacrements. Cindy, c'est le diminutif de Cendrillon » (Karch, 1995, p. 91), la petite fille qui vit près du feu, dans les cendres et qui est recouverte de poussière.

Ce qui frappe d'abord le spectateur-lecteur, c'est l'« incorrection langagière et la vulgarité verbale [...] de Cindy » (O'Neill-Karch, 1995-1996, p. 120). « Câlice de tabarnak de chrisse » (p. 16), lance-t-elle, en parlant à son bazou qui ne démarre pas, qui ne bouge pas, qui ne va nulle part, comme elle. Et c'est là son drame : Cindy ne sort pas de sa crise, d'où l'espace qu'elle a choisi, parce qu'il lui ressemble : une vieille voiture incapable d'avancer. Cet espace renvoie au passé (vieille voiture), à son apparence physique (saleté), au fonctionnement de sa pensée (moteur en panne) et à son état d'esprit (statisme). Cette voiture-là n'est pas une décoration ; elle n'est même pas utile. Est-elle réparable ? Cindy semble le croire et y travaille. Ce qu'elle fait pour la voiture (son espace de prédilection), elle le fait également pour elle-même.

Cet espace physique et mental est également un espace affectif puisque le bazou, c'est le « pick-up » (p. 20) du père de Cindy, Gilbert, dont sa fille suit les traces : « Pris sa place quand y est mort du cancer » (p. 21). Elle l'imite en tout, selon Simone : « A parle comme son père Gilbert. A va finir comme lui... » (p. 17). Pierre-Paul fait le même rapprochement : « Elle est l'incarnation de Gilbert. La même violence stupide » (p. 73), précise-t-il après avoir dit qu'elle était « une femme qui se prend pour un homme. Même pas un homme. Pour une bête » (p. 73). Simone et Pierre-Paul présentent ainsi leur vision des choses. Nous pouvons, à notre tour, nous demander pourquoi

Cindy tient à être l'« ombre » (p. 20) de son père. Cela vient, dirait Jung, de l'image que Cindy se crée de son père, une image qui ne colle pas nécessairement à la réalité : « les parents, nous prévient Raymond Hostie, [sont] dotés d'une plus-value psychique exagérée, soit dans le sens positif, soit dans le sens négatif » (1955, p. 38). Pour ce qui est de Cindy, l'image paternelle est aussi exagérée dans le sens positif [« Gilbert, c'était mon héros » (p. 46)] que l'image maternelle l'est dans le sens négatif [« maudite folle » (p. 47)]. Pour expliquer ce comportement, je rappelle l'étude de Marie-Louise Franz d'où j'ai puisé le passage suivant :

> Dans notre civilisation judéo-chrétienne, c'est-à-dire dans une tradition strictement patriarcale, l'image archétypique de la femme ne figure pas ; suivant la boutade de Jung, elle n'a pas de représentant au « Parlement d'En Haut ». Il en résulte que, d'une part, la femme est incertaine quant à sa propre essence ; elle ne sait ni ce qu'elle est, ni ce qu'elle pourrait être. Il ne lui reste que deux solutions : régresser jusqu'à un modèle de comportement instinctif primitif et s'y cramponner pour résister aux pressions exercées sur elle par la civilisation, ou tomber dans une attitude d'animus [i. e. chercher dans la mentalité masculine l'image archétypique de la femme] et s'identifier totalement à lui, tentant de construire une image masculine d'elle-même pour compenser l'incertitude qu'elle ressent à l'intérieur quant à sa nature. C'est ainsi que l'on rencontre « l'épouse dévouée », « la parfaite maîtresse de maison » et « la mère qui a tout sacrifié pour ses enfants [...] » Ou à l'inverse, elles essayeront de ressembler à des hommes, mettant tout d'elles-mêmes dans leur carrière, l'ambition, etc., y sacrifier toute vie sentimentale et individuelle (1993, p. 13).

Cindy qui, « [e]st allée à chasse avec [son père]. T'allée à pêche. T'allée boire de la biére à l'hôtel. T'allée travailler avec lui au moulin quand a l'a eu l'âge » (p. 20), appartient sans contredit au second groupe, puisqu'elle rejette tout son côté féminin pour n'être plus qu'un modèle réduit de son père : « Voulais être comme lui, moé » (p. 46). Je dis bien « réduit », car elle rejette sa nature pour n'être que ce qu'elle imagine être un homme. Elle va jusqu'à s'attribuer les parties génitales d'un homme au moment où elle reprend, à son intention, une expression qui n'a aucun sens dans la bouche d'une femme : « Ça me casse pas une gosse, moé » (p. 25).

Comme on peut le voir, Cindy ne recule pas même devant l'absurde pour rejeter tout ce qui pourrait la faire glisser dans la féminité, sans doute en réaction[5] à la première éducation qu'elle a reçue de sa mère qui a tenté en vain de faire d'elle une petite fille modèle, insistant pour qu'elle porte des « robes fleuries » (p. 34) et qu'elle joue avec des poupées pour l'habituer à son futur rôle présumé de mère, alors que l'enfant voulait jouer « dans le sable » (p. 34). Dans ces conditions, on comprend la colère de la petite fille rebelle : « Déchire toutes mes maudites robes fleuries. Prends mes catins. Arrache les bras, les jambes, les têtes. Câlice toute contre le mur [...]. Prends la maison de catins qu'a m'a donnée à Noël pis saute dessus, l'écrase avec mes pieds, la

défais en morceaux. [...] Descends dans la cave. Mets toute ça dans la fournaise à bois » (p. 41). On comprend aussi le ressentiment de la jeune femme pour qui une robe, c'est une camisole de force, un vêtement contraignant dont elle n'a que faire. « Chrisse de guénilles » (p. 22), dit-elle des robes de sa mère qu'elle a l'intention de donner « aux pauvres » (p. 22). Martin la retient et, chose bizarre, elle ne l'empêche pas. C'est la première faille dans son armure protectrice, car tant que les robes se trouveront soit dans la chambre maternelle soit dans des caisses entassées dans le garage où Martin a l'intention de les mettre, il y a possibilité de contagion.

Autre possibilité de contagion : le sentiment. Cindy s'en défend, en répondant à l'affection de Martin par une suite d'injures allant de l'adjectif dénigrant à l'interjection grossière, en passant par deux comparaisons péjoratives : « T'es don ben achalant. Dirait que t'es comme la mére. Poser des questions à tout bout de champ comme un innocent. Pas de tes affaires, fuck ! » (p. 27-28).

L'amour, toutefois, la prend par surprise et la désarme : « Un soir où senti que j'tais pas un homme manqué, ni une femme manquée. Sentie comme moé. Une ostie de femme. Même pensé que j'tais belle » (p. 88). Cette expérience l'a bouleversée : « À cause de c'te soir-là que je m'artrouve plus fuckée aujourd'hui » (p. 88). On comprend mal cette attitude si on ne voit pas en Cindy une femme qui refuse de répondre à l'image idéale qu'un type d'homme peut se faire d'elle. Elle n'arrive pas à exprimer pareille pensée, mais ce qu'elle veut, c'est être elle-même, personne d'autre. Pour le moment, elle domine la situation.

Cela n'a pas toujours été le cas. Ainsi, pour Pierre-Paul la chambre est, comme on le verra plus tard, un lieu de refuge ; mais, pour Cindy, c'est « une ostie de prison où a m'envoyait pour me garder tranquille parce que je m'excitais trop qu'a disait, trop pour une fille » (p. 34). Lieu d'enfermement, lieu de punition pour les filles, la chambre s'oppose à la voiture qui donne accès à la route, à la liberté sans fin, au voyage : « J'avais quinze ans pis une ostie d'envie de chauffer un char. Tais dans le garage. Assise dans le pick-up de p'pa. Jouais après le steering. M'imaginais sur le highway. Roulais à planche. La radio au boute » (p. 53-54). La voiture lui fait donc participer au monde qu'elle croit être celui des hommes, car aucune autorité venant s'imposer à son père, elle s'imagine que les hommes sont au-dessus de la loi, des obligations familiales ou autres : « Un homme, un ostie d'homme [...]. Parce y pouvait sacrer comme y voulait. Parce y pouvait s'enrager quand y voulait. Parce y avait des poings pis de la yeule » (p. 46).

La voiture abandonnée, inutilisable est l'espace qui définit le mieux Cindy, mais elle se voit aussi inséparable de la maison paternelle, ce qu'on apprend quand Pierre-Paul menace de la mettre à la porte : « Pas toé qui vas me mettre dehors de chez nous, mon sacrament ! T'a moé, c'te maison-là. Toujours vécu d'dans, moé » (p. 64). Elle est prête à tuer pour la conserver, montrant jusqu'à quel point tout ce qui a appartenu à son père est devenu lieu saint ou relique pour elle, alors que tout ce qui a appartenu à sa mère (par exemple ses robes)

peut disparaître, sans qu'elle s'en formalise. À ce moment du drame, Cindy rejette totalement l'influence de sa mère et accepte en bloc celle de son père.

Puis, dans la deuxième partie, quelques mois plus tard puisque nous sommes à Pâques et non plus à Noël, c'est à peine si on reconnaît Cindy qui voudrait « des fois ardevenir Sophie » (p. 98) et qui parle de partir : « Sophie, a peut pas vivre icitte » (p. 98). Le souvenir d'une nuit de bonheur l'obsède au point où elle est prête à tout abandonner de ses convictions et de son passé, pour retrouver l'homme de sa vie : « Je pourrais aller voir Henri. Peut-être que... Sacre ! Chus-tu folle de penser de même ?... Là-bas, avec Henri, peut-être que je vas être capable de trouver un milieu entre Sophie pis Cindy » (p. 98-99). En attendant de trouver un juste « milieu » entre l'image qu'Henri se fait d'elle et la conception qu'elle a d'elle-même, elle change de vocabulaire, abandonnant l'ecclésiastique, cessant donc de rendre l'Église responsable de sa condition. Elle cesse aussi de rendre sa mère responsable de ce qu'elle est. Elle se raccorde avec elle. Elle met une robe, pas n'importe laquelle, « une des robes de maman » (p. 103), reconnaît Pierre-Paul étonné.

En assumant sa féminité, Cindy se métamorphose, comme une chrysalide devient papillon. Elle ne ressent plus de vide en elle : « C'est pus vide » (p. 104). Elle accepte d'être ce qu'elle est : « Ai le droit d'être sentimentale. Droit de brailler en dehors quand des affaires belles m'arrivent ou quand ça fait mal. Droit maudit de penser que je peux être heureuse avec quecqu'un. Je veux pus refuser ça... Je sais qu'y a quecqu'un qui m'aime, pis asteur je vas l'aimer moé tou » (p. 104).

Pierre-Paul / le vieillard / la méditation

Le premier espace-refuge de Pierre-Paul a été sa chambre, « un véritable refuge contre Gilbert qui incarnait la barbarie de ce monde ignorant et brutal » (p. 32). Ce refuge est celui de l'ordre : « Tout devait rester à la même place » (p. 34), se rappelle Martin qui partageait cet espace qui ne lui appartenait pas. C'est dans cet espace que Pierre-Paul découvre le plaisir de la lecture, mais surtout celui d'un univers bien ordonné où les mots suivent l'ordre alphabétique, où tous les mots ont un sens, où il est facile de se retrouver : « Dans cette chambre, [...] je prenais mon *Petit Larousse illustré*, le seul livre dans cette maison d'illettrés. Et pendant des heures je tournais les pages. J'apprivoisais les mots. Je les découvrais. Quelle chaleur ! Quel réconfort ! » (p. 34). Plus loin, Pierre-Paul trouve l'accent poétique approprié pour dire ces moments privilégiés : « Je cherchais un vocabulaire pour dire ma peine. Je me sauvais dans les pages de ce dictionnaire. Je goûtais, enfin, à la liberté » (p. 35). Cette liberté, il la trouve paradoxalement dans « les règles de grammaire, les tableaux de conjugaison, le pluriel des noms, les préfixes et les suffixes » (p. 35), mais c'est une liberté illusoire, puisque son père lui impose sa volonté brutale (scène de chasse) et qu'il le bat sans merci : « Ça a commencé par un coup du revers de la main. [...] À demi conscient. Je m'imaginais dans ma chambre. Le dictionnaire contre la poitrine, je récitais par cœur

les accords du participe passé » (p. 77). On ne sait pas depuis quand il a pris l'habitude de recourir ainsi au dictionnaire quand les choses vont mal pour lui, comme s'il pouvait rectifier une situation en lui appliquant une règle de grammaire.

Les « règles de grammaire lui remontent [aussi] à la mémoire pour meubler le vide de la conversation » (Karch, 1995, p. 91), quand ce n'est pas pour détourner la conversation ou pour ne pas écouter ce que disent les autres : « Le participe passé conjugué avec être s'accorde en genre et en nombre avec le sujet du verbe » (p. 14). C'est la réplique déréelle d'un autiste entièrement occupé « par son monde intérieur[6] ». On voit ici jusqu'à quel point Pierre-Paul refuse de faire face à la réalité, refuse de retourner à la racine de son mal. Cette réplique est tellement stupéfiante que sa sœur, qui le connaît pourtant assez bien, s'en étonne, comme si la situation de Pierre-Paul, sa santé mentale, avait empiré depuis leur dernière rencontre : « Qu'est-cé t'as, toé, stie ? » (p. 14).

À ce moment-ci du drame, l'espace qu'occupe Pierre-Paul est celui de la grammaire, d'un livre de règles, de lois formulées par d'autres et qu'il faut suivre pour ne pas faire de fautes, d'erreurs, de péchés, de crimes. Car dans son univers intérieur tout se tient, la correction grammaticale assurant la rectitude morale. Connaître la loi épargne de connaître la vie ; c'est un refuge et un salut. Cet espace est aussi celui du dictionnaire, autre source de certitudes. Simone, par exemple, dit de Pierre-Paul que c'est un « vrai dictionnaire » (p. 16), identifiant par le fait même le personnage à son espace. Cette remarque, suivie de celle-ci : « aujourd'hui, y est quelqu'un » (p. 20), ferait plaisir à Pierre-Paul qui croirait partager ainsi la principale qualité de ces deux œuvres : la perfection. Or celui qui se croit parfait n'a aucune raison de vouloir changer. C'est pourquoi Pierre-Paul résiste tant à retrouver son passé et à regarder le présent en face.

Le passé qu'il reconnaît, parce qu'il l'a appris, c'est celui de la culture. Car Pierre-Paul a fait des lectures qu'il a retenues, ce qui lui permet de citer les grands auteurs, ceux qui font autorité, ceux donc des pages roses du *Petit Larousse illustré* : « *Nihil sine labore* » – Rien sans travail –, dit-il à son frère qui ne comprend pas, mais qui fait semblant de comprendre pour sauver la face (p. 30).

Culture et savoir ne sont toutefois pas des secours assez puissants pour aider Pierre-Paul à éviter indéfiniment ce qu'il cherche à fuir. Au contraire même. Tout en se confinant aux règles de grammaire, Pierre-Paul entre progressivement dans son Inconscient par le truchement des exemples qu'il donne aux règles, des exemples personnels tirés de son propre drame familial. C'est ainsi que, pour illustrer la règle « L'adverbe est un mot invariable qui modifie le sens d'un adjectif, d'un verbe ou d'un autre adverbe » (p. 21), il ajoute : « Il est fort impatient. Il hurle trop. Il a frappé son fils très brutalement » (p. 21). Voici trois exemples qui illustrent trois fonctions de l'adverbe, mais qui donnent aussi trois raisons pour que le fils renvoie son père aux oubliettes. Le refuge commence ici à se lézarder sérieusement. On

aurait pu relever d'autres lézardes avant celle-là, mais le spectateur moyen ou le lecteur qui se contente d'une lecture rapide, superficielle, peut difficilement comprendre que les phrases « La route est bordée de conifères rachitiques. Bordée, participe passé conjugué avec être, e accent aigu e » (p. 16) et « Je roule vers la maison habitée par ma sœur. Habitée, participe passé sans auxiliaire, e accent aigu e » (p. 16) sont les premiers indices, le premier signifiant le lieu abandonné, soit le Nord, le second rappelant la sœur, source du conflit qu'il a créé en mettant la maison parentale à vendre.

> Si sa sœur représente le Nord, celui des mines et des usines, lui, c'est le Sud, celui de la culture et des grandes entreprises. Ils ne parlent pas la même langue ; ils ne sont donc pas de la même famille : « Achale-moé pas avec ça, toé. La famille ! Quoi ça veut dire, ça ? » (p. 27) C'est pourquoi, étant la première à le reconnaître, elle le traite de « moumoune » (p. 24) et de « tète » (p. 25), comme cela se dit encore dans un pays où bien parler est aussi mal vu que d'avoir des manières et de se tenir à table (Karch, 1995, p. 91).

L'antipathie de Cindy prolonge celle de Gilbert qui traite son aîné de « brasseu de marde », expression que répète Simone (p. 114). Les relations père-fils étant si peu chaudes, on comprend que pour Pierre-Paul l'autorité sera celle du dictionnaire qui lui sert de substitut de père. C'est donc le rejet du père comme figure d'autorité qu'il faut voir dans cet attachement au dictionnaire qu'il tente d'imiter, par sa rectitude, ses affirmations, ses citations.

De victime qu'il a été, par rapport à son père, Pierre-Paul est devenu un tyran par rapport à sa sœur et à son frère, après avoir été une brute par rapport à sa mère qui lui dit de quitter la maison : « Je t'ai giflée. Je t'ai poussée contre le mur. Je t'ai tiré les cheveux. Je t'ai jetée par terre. Je t'ai donné des coups de pied » (p. 114). Simone invite le lecteur-spectateur à faire le rapprochement entre, d'une part, Pierre-Paul, qui se donne des droits sur son père [« Maman, il faut le mettre en prison. Il faut l'enfermer » (p. 113)], puis, après sa mort, sur la maison de ses parents qu'il tente désespérément de vendre, et, d'autre part, les mauvais riches, les propriétaires de l'usine et de French Town qu'ils veulent détruire, comme s'ils voulaient purifier le passé par le feu : « Tout le village était à eux autres. Les maisons étaient à eux autres... rien que des taudis, ces cabanes-là. Rien que des taudis sales... Ma maison... Ça sent le feu. Y a le feu dans ma maison » (p. 105, 107). Comme eux, Pierre-Paul menace de mettre le feu à la maison : « Je vas l'incendier, c'te maison de malheur. Pus personne va y vivre. Personne » (p. 111). S'il mettait le feu à la maison, il purifierait son enfance, il l'effacerait comme si tout ce qui l'a rendu malheureux n'avait jamais existé. C'est à peu près ce que lui dit Martin : « T'as attendu la mort de m'man pour te venger. C'est pour ça que tu veux vendre la maison, pour effacer toutes les traces de p'pa » (p. 112). Agir ainsi, c'est pousser le refoulement à ses limites ; ce n'est pas guérir d'un traumatisme.

Martin lui dit le premier de se mêler de ses affaires et se libère de son emprise. Cindy le lui redit on ne peut plus clairement : « Tu *bosseras* pus le monde. Faut toujours que ça marche à ta façon. Ben, ça marche pus ça, stie ! On n'a pas besoin des *bullshitters* comme toé qui se cachent dans des offices pis qui décident comment y faut parler. Qui décident comment y faut penser. Qui décident qu'une place a pus d'avenir. Qui décident qu'une maison est à vendre, même si du monde vivent dedans encore, pis y sont heureux » (p. 103). Pierre-Paul, pour qui le *Petit Larousse illustré* est le début et la fin du monde, voit son univers menacé par sa sœur qui n'accepte pas son autorité, qui rejette toute valeur qu'il représente : correction grammaticale, autorité des cadres sur les ouvriers, autorité des aînés sur les plus jeunes, supériorité – donc autorité – de la culture sur la nature. C'est total. Il n'y a entre eux aucun point de rencontre, aucune possibilité d'entente. La situation s'envenime. On se précipite vers le moment tragique.

Ce que refoule Pierre-Paul, c'est son enfance malheureuse, bien sûr, mais c'est aussi son désir de vengeance qui revient, de façon obsessionnelle, dans une phrase qu'il répète : « J'aurais dû lui tirer dans le dos » (p. 44). Il a été tellement marqué par son père qu'il voudrait reprendre ces années de sa vie, vivre une nouvelle version du passé, alors que tout est fini puisque son père est mort et que rien ne l'empêche plus de vivre sa vie comme il l'entend : « Le conditionnel exprime une action qui dépend, dans sa réalisation, de certaines conditions... J'aurais dû lui tirer dans le dos... Conditionnel passé... Une action qui n'a pas pu se réaliser » (p. 46). La grammaire vient encore une fois à son secours, en l'aidant à voir plus clair. Mais le passé ne ressuscite complètement qu'à la fin de la pièce où l'on apprend qu'il a battu sa mère, qu'il a voulu faire enfermer son père, qu'il a fait une crise au cours de laquelle il a détruit son petit monde clos, studieux, religieux, le *Larousse* faisant partie d'un univers où les lois grammaticales sont en concordance avec les devoirs religieux : « j'ai tout lancé contre le mur... La lampe de chevet, le vieux *Larousse*, le prie-Dieu, le Ecce Homo ! » (p. 114) Cette scène pitoyable, qui s'est déroulée la veille de son départ, redéfinit Pierre-Paul qui abréagit, à ce moment du drame, qui retrouve le moment traumatique qu'il avait refoulé pendant de nombreuses années : « Je t'ai frappée parce que je voulais le tuer, lui. J'ai toujours voulu le tuer » (p. 115), avoue-t-il. Cet aveu, qui fait qu'il se voit enfin tel qu'il est, ne le guérit pas. La violence qu'il a tenue en règle toutes ces années, il la tourne contre lui-même : « Mets le canon dans la bouche. [...] Feu ! » (p. 119).

Par sa mort, Pierre-Paul rejoint son père auquel il s'identifie : « J'étais lui pis y était moé » (p. 117). Ce qu'ont en commun Gilbert et Pierre-Paul, ainsi que Cindy et Martin, c'est la violence : tabassage, menace de meurtre, suicide. Dans cette pièce, le seul à mourir est Pierre-Paul, et sa mort est symbolique. Son univers était celui de la langue, des mots qu'on prononce et qu'on utilise correctement. Cet amour s'est tourné contre lui et c'est pourquoi il se met le canon dans la bouche. Ce qui saute, c'est son cerveau, sa supériorité sur les autres.

Martin / l'homme mûr / la cité

Au début du drame, Martin semble partager le goût prononcé de son grand frère pour les formules apprises, pour les règles, puisqu'il récite à son tour non pas une grammaire, mais une recette : « Du bœuf haché, du porc haché, de l'ail, un oignon moyen... » (p. 17). Mais l'autorité citée ne lui est pas étrangère ; elle est de fait parentale, puisque c'est la recette de sa mère. Martin n'a donc pas coupé les ponts. Au contraire, c'est le souvenir de sa mère qu'il tente d'évoquer et de partager avec sa sœur et son frère puisqu'il leur prépare une tourtière : « Ça sera pas comme les tourtières de m'man, mais ça va être des tourtières pareil » (p. 18). On le trouve donc dans le lieu privilégié de sa mère, la cuisine. Ce n'est pas, pour lui, un lieu identitaire ; c'est un lieu cependant qui facilite le passage entre le présent et le passé, ce qui lui donne une porte d'entrée dans son inconscient.

La mère regarde Martin avec plus de sympathie que ses deux autres enfants : « Y va peut-être mettre de l'espoir dans la famille... » (p. 21). Le dramaturge lui fait prononcer cette prédiction qui n'est pas dans l'ordre des choses, puisque le regard du disparu peut se tourner vers le passé qu'il connaît, mais non pas vers l'avenir qu'il ignore, tout comme les vivants. Mais cette prophétie n'est qu'une possibilité parmi tant d'autres. On sent, par exemple, que ce que Simone prédit de l'avenir de Cindy ne se réalisera pas, comme le confirme la suite de *French Town*, soit *Requiem* (Ouellette, 2001).

Lui, c'est un homme : il aurait aimé « aller à la chasse avec [son père] » (p. 44). Mais c'est un homme capable de sympathiser avec la souffrance des autres – de sa sœur, par exemple : « Ça t'inquiète, le lock-out du moulin, hein ? » (p. 27). Il exprime une sympathie qui va au-delà des mots, puisqu'il va agir le moment venu.

Martin, qui a quinze ans de moins que sa sœur, décide de vivre sa vie, de se défaire des liens doux que lui impose son grand frère : « Je veux vivre ma vie. Je veux pas que tu m'achètes des vêtements. Je veux pus que tu paies mon appartement, mes études » (p. 79). Il fait preuve alors de maturité, ce qui ne se fait pas sans déchirement, sans parole dure, puisqu'il en vient à reprocher à Pierre-Paul tout le bien qu'il lui a fait, dit-il, par intérêt. Il pousse la cruauté jusqu'à mettre le doigt sur la plaie de Pierre-Paul qu'il connaît bien : « Enferme-toi dans ton bureau, dans ton métro, dans ta chambre. Enferme-toi sur toi-même » (p. 110). C'est plus ou moins une sentence de mort, le suicide étant le repliement ultime sur soi.

Puis vient la libération de ses parents. C'est sa mère qui l'en exhorte : « Va te coucher, mon beau. Mets un oreiller [dans le creux du lit, à la place de ton pére]. Comme ça tu penseras pas à [lui]. Toute façon, y est mort. Pis pense pas à moé non plus. Chus morte itou » (p. 101-102). Une fois libéré, une fois adulte, pourquoi, peut-on se demander, tient-il tant à continuer de vivre dans la maison de ses parents : « Je vais racheter la maison » (p. 110), dit-il à Pierre-Paul. De fait, Martin ne se libère pas tout à fait. S'il tient à garder la maison, c'est qu'elle fait partie de son héritage qu'il revendique : « [...] je suis fier de

mon père. Depuis que je travaille avec les gars du moulin, je comprends mieux qui il était » (p. 112).

Libéré personnellement de son frère, de son père et de sa mère, Martin peut maintenant passer à l'action sociale, préparer une « proposition pour racheter le moulin » (p. 93). Son engagement lui apporte le bonheur : « Je suis enfin heureux. Pour la première fois de ma vie, vraiment heureux. Je travaille pour le syndicat. J'aide les travailleurs à s'organiser pour racheter leur moulin, reprendre en main leur avenir » (p. 110). Ce qu'il est en train de réussir dans sa propre vie, il le tente aussi pour les autres.

Mais libre, que devient-il ? Une brute, comme son père : « Dehors. Sors d'ici. Je veux pus te revoir. Pis si t'essayes quoi que ce soit pour m'enlever la maison, moi, j'aurai pas peur de me servir du fusil » (p. 112). Martin devient méconnaissable. Lui qui à Noël avait empêché Cindy de tirer sur Pierre-Paul, le voici qu'il menace son frère du même sort. Cette seconde menace, venant du petit frère qu'il aime plus que tout au monde, achève Pierre-Paul qui n'a plus de raison de vivre.

Conclusion

On peut donc réduire *French Town* à un conflit de générations, même si les trois personnages qui s'opposent appartiennent à la même génération, les différences d'âge n'étant pas aussi importante que l'ordre dans lequel ils sont nés.

Pierre-Paul, Cindy et Martin arrivent à un tournant décisif de leur vie. Ils doivent faire le passage d'une étape à l'autre ; ils ne sont pas libres de remettre leur décision à plus tard. Si tous semblent avoir été pris par surprise, c'est que la mort de la mère a précipité les choses. Personne n'a tellement réfléchi à son avenir avant ce moment de crise.

La pièce met en action ce rite de passage, chacun choisissant une route différente des autres. Pierre-Paul se réfugie dans des valeurs plus sûres que celles de la famille ou du groupe social réduit que forme le village. Il choisit la culture qu'il retrouve symboliquement dans le dictionnaire, livre qui établit la norme, livre qui renferme des lois. Le lieu de prédilection de Cindy est symboliquement une voiture abandonnée, ce qui la rapproche de l'époque où elle tournait autour de son père qui était le pilier de son enfance. Martin choisit de s'engager socialement, en tentant de sauver le village.

C'est ce qui me fait dire que Cindy régresse, que Martin atteint la maturité et que Pierre-Paul saute une étape pour se retrouver en pleine vieillesse. C'est ainsi qu'on peut affirmer que le véritable héros de la pièce, s'il faut à tout prix en trouver un, c'est Martin, puisqu'il agit comme un homme de son âge.

Mais cela n'est vrai que si l'on considère la première partie de la pièce. Bien des choses changent entre Noël et Pâques alors que Cindy atteint la maturité, celle d'une femme qui s'ouvre à l'amour et que Pierre-Paul régresse à l'enfance (il se tue en se mettant un objet trouvé dans la bouche). Martin oscille entre la maturité et la vieillesse : il prend en main son destin ainsi que

celui de tout un groupe social, mais il se fait vieux en adoptant la culture de ses ancêtres qu'il met au-dessus de tout.

Au début de cet article, j'ai dit que cette pièce se prête à plusieurs lectures. En voici une autre, sociale et morale, mais d'une moralité mondaine. Chacun des trois personnages représente un type : le Vulgaire (Cindy), le Raffiné (Pierre-Paul) et l'Honnête Homme (Martin). Michel Ouellette rejoint ainsi l'idéal classique, énoncé par Ovide : « *In medio stat virtus* ». La vertu ne se trouve pas dans les extrêmes (ici la vulgarité et le raffinement), mais dans le juste milieu.

Voici une troisième lecture possible, sociale et morale elle aussi, mais engagée. On pourrait voir chez les trois protagonistes l'incarnation de trois types : L'Ignorant (Cindy), le Pédant (Pierre-Paul) et celui qui possède assez de connaissances empiriques pour faire sa vie et aider les autres (Martin, dont le saint patron avait tranché son manteau en deux pour se garantir du froid et protéger aussi un démuni contre les intempéries. On voit comme Martin mérite bien son nom).

André Girouard propose une quatrième lecture possible, plus près de la mienne, mais assez différente pour que je la mentionne. C'est une lecture freudienne :

> [...] les trois acteurs [représentent] à leur façon les trois niveaux du psychisme humain. **Cindy**, c'est le **id** (ou le ça), le domaine de la passion, brute, de la révolte incandescente ; sa révolte s'exprime dans le sacre : si l'Église catholique n'eût pas existé, cette enfant eût été muette. **Pierre-Paul**, c'est le **sur-moi**, le bien en bouche, Proust parmi les Franco-Ontariens, c'est le refus de toutes ses appartenances, au nom d'un univers propre, propre, propre [...] dominé par les bonnes manières. **Martin**, le frère cadet, c'est le **MOI**, celui qui tente de réconcilier **Cindy-id** et **Pierre-Paul-sur-moi**. Il ne hait pas son milieu (id), il ne le fuit pas (sur-moi) il s'y réconcilie : c'est le fils de Lavalléville, revisité par Michel Ouellette, qui veut dresser sur son domaine des barrières de fierté. Pierre-Paul, trop dominé par un idéal impossible et désincarné, s'enfouira dans le suicide. Cindy, l'écorchée vive, ouvrira son cœur à l'amour et Martin deviendra chef d'entreprise (Girouard, 1993).

Si je mentionne ces autres lectures possibles, ce n'est pas pour mêler les choses davantage, mais, au contraire, pour clarifier ce que j'ai dit à ce sujet au début de cet article et pour justifier, sans doute, l'appellation de « héros[7] » accolée à Martin qui l'est encore dans ces autres lectures possibles.

BIBLIOGRAPHIE

Anonyme (1994), « *French Town* : un aperçu historique », Programme de *French Town*.
Baudouin, Charles (1963), *L'œuvre de Jung et la psychologie complexe*, Paris, Payot.
Bérard, Sylvie (1994), « Héritage double », *Lettres québécoises*, nº 75, p. 55.
Le disque vert [numéro spécial à l'occasion du 80e anniversaire], C. G. Jung, Bruxelles, Le Disque vert.
Franz, Marie-Louise von (1993), *La femme dans les contes de fées*, Paris, Albin Michel.
Girouard, André (1993), « Fallait-il vraiment une machine à laver ? », *Le Voyageur*, mercredi 31 mars.
Hostie, Raymond (1955), *Du mythe à la religion : la psychologie analytique de C. G. Jung*, Paris, Desclée de Brouwer.
Jung, Carl G. (1964), *Dialectique du moi et de l'inconscient*, présenté et annoté par Roland Cahen, Paris, Gallimard, « Idées ».
Karch, Pierre (1995), « *French Town* de Michel Ouellette », *Francophonies d'Amérique*, nº 5, p. 91-92.
Lafon, Dominique (2001), « Michel Ouellette : les pièges de la communalité », dans Hélène Beauchamp et Joël Beddows (dir.), *Les théâtres professionnels du Canada francophone. Entre mémoire et rupture*, Ottawa, Le Nordir, p. 257-276.
O'Neill-Karch, Mariel (1995/96), « Théâtre », *University of Toronto Quarterly*, vol. 65, nº 1 (hiver), p. 120-121.
Ouellette, Michel (1996), *French Town*, Ottawa, Le Nordir, 2e édition.
Ouellette, Michel (2001), *Requiem* suivi de *Fausse route*, Ottawa, Le Nordir.
Paré, François (1997), « Dramaturgies et refus de l'écrivain en Ontario français », *Tangence*, nº 56 (décembre), p. 66-79.
Robert, Lucie (1994), « De l'inutilité du théâtre au théâtre », *Voix et images. Littérature québécoise*, nº 57 (printemps), p. 670-672.
Yergeau, Robert (1997), « Postures scripturaires, impostures identitaires », *Tangence*, nº 56 (décembre), p. 9-25.

NOTES

1. Michel Ouellette, *French Town*, Ottawa, Le Nordir, 2e édition, 1996, 126 p. Toutes les citations tirées de cette pièce seront suivies du numéro de la page, entre parenthèses, sur laquelle se trouve cette citation.
2. Carl G. Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, présenté et annoté par Roland Cahen, Paris, Gallimard, « Idées », 1964. C'est ce livre qui, plus que tous les autres mentionnés dans la bibliographie, sert de base théorique à mon étude.
3. Anonyme, Programme de *French Town*, 1994, p. 3.
4. Anita Désilets, telle que citée dans « *French Town* : un aperçu historique », Programme de *French Town*, 1994, p. 3.
5. « [...] l'adolescent, dans son processus d'émancipation, se posera en s'opposant... » (C. G. Jung, *loc. cit.*, p. 137).
6. *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2e édition, 1986, t. I, p. 716.
7. Par « héros », j'entends ici celui qui a trouvé l'unité de son être, ce que Jung exprime de la façon suivante : « Lorsqu'on peut dire des circonstances où l'on s'est mis, des états d'âme où l'on est plongé et de ses actions : Me voilà bien tel que je suis et telle est la façon dont il importe que j'agisse », on peut réellement se sentir à l'unisson avec soi-même, même si la coupe est amère, et on peut assumer la responsabilité de ses actes même si les difficultés ne manquent pas, et même si une minorité active au fond de soi-même expose ses motifs de résistance ». (C. G. Jung, *loc. cit.*, p. 221)