

## **Genèse de la rancœur** **Sur trois oeuvres dramatiques récentes**

François Paré

---

Number 77, May 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/42253ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Les Éditions l'Interligne

ISSN

0227-227X (print)

1923-2381 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Paré, F. (1994). Genèse de la rancœur : sur trois oeuvres dramatiques récentes. *Liaison*, (77), 32–34.

# GENÈSE DE LA RANCŒUR

*Sur trois œuvres dramatiques récentes*

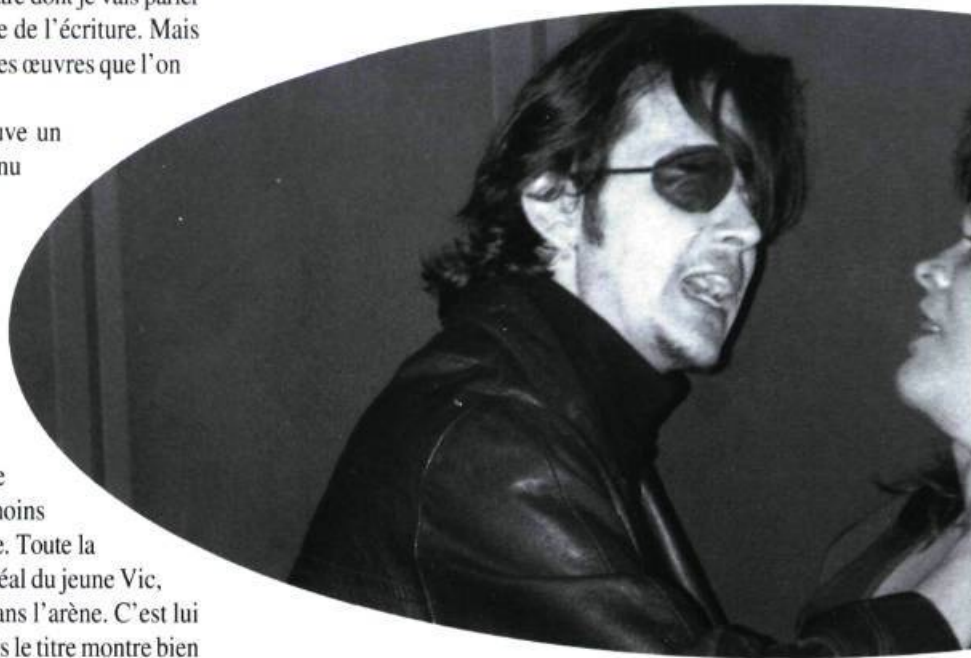
**Le printemps est beau, et Théâtre Action m'a donné à lire trois pièces de théâtre en version manuscrite dont on m'avait dit qu'elles partageaient une certaine vision de la violence. Je me suis donc mis à la tâche, spectateur imaginaire et imaginé, de lire en les juxtaposant ces trois œuvres du théâtre franco-ontarien récent : *Eddy* de Jean Marc Dalpé, *Duos pour voix humaines* de Pier Rodier et Marie-Thé Morin et enfin *French Town* de Michel Ouellette, dans cet ordre.**

par

**FRANÇOIS PARÉ**

**T**l y avait, me semblait-il, un danger évident à ainsi mettre en rapport, comme si la littérature s'organisait toujours d'une manière cohérente et logique, des textes qui, somme toute, ont été écrits et interprétés dans des circonstances bien particulières. J'insiste sur le mot «écrit» dans la mesure où le théâtre dont je vais parler ici a toujours profondément résisté à l'expérience de l'écriture. Mais c'est bel et bien comme textes que j'ai considéré les œuvres que l'on m'avait proposé de lire et d'analyser.

*Eddy* de Jean Marc Dalpé, dont on retrouve un extrait en avant-première à la page 36, a déjà connu une lecture publique au Centre national des Arts, mais ne sera montée que l'été prochain au Festival de Stratford. Dans cette œuvre, il s'agit de la mise en rapport, dans un milieu montréalais assez sordide, de deux générations de boxeurs professionnels. Eddy est dans la cinquantaine; il est aujourd'hui entraîneur et propriétaire d'un snack bar où travaille d'ailleurs sa femme Mado, une ex-chanteuse. L'un et l'autre rêvent des jours meilleurs où ils dominaient, du moins dans leur imagination, la scène sportive et artistique. Toute la pièce de Dalpé gravite autour de l'arrivée à Montréal du jeune Vic, désireux de suivre les traces de son oncle Eddy dans l'arène. C'est lui curieusement le véritable héros de cette pièce, mais le titre montre bien cependant que toute l'attention du dramaturge se porte plutôt sur l'impuissance qui marque désespérément le monde d'Eddy et de Mado, une impuissance qui les conduira, comme ils l'ont toujours fait, à «administrer» la violence et la terrible rancœur qui les animent.



*Pier Rodier et Marie-Thé Morin dans  
Duos pour voix humaines  
de Vox Théâtre*

Dans *Duos pour voix humaines*, sans doute à cause du morcellement discret du texte en petits tableaux, la violence se fait beaucoup plus diffuse. Ce n'est pas qu'elle soit absente, loin de là. Mais, comme le titre de cette pièce l'indique clairement, le théâtre est pour Morin et Rodier un lieu de langage avant tout, et beaucoup moins une gestuelle. Sur toile de fond biblique, *Duos pour voix humaines* raconte une étrange histoire d'amour et de haine familiale entre Jacob le fou et Sam le maudit (les deux fils), Anna la matriarche et Géraldine la chantrée ratée (les deux mères). Obsédé par la pureté d'un monde originel, Jacob finira, comme le personnage du roman qu'il écrit, par immoler les causes de sa souffrance.

*French Town* de Michel Ouellette est encore une fois la représentation de la fermeture catastrophique de l'univers familial : un univers oppressif dont chacun des personnages tente de sortir à sa manière en faisant appel au langage et à la violence pure. Ici le personnage de la matriarche, culturelle sans doute, prend la forme d'une existence spectrale, où interviennent les souvenirs et les grands espoirs collectifs. La mère est morte et les enfants, Pierre-Paul, Sophie (Cindy) et Martin sont abandonnés à leurs sournoises différences individuelles. Pierre-Paul, l'enfant autrefois vio-

lenté, le bon élève qui, pour colmater les brèches de sa vulnérabilité,



sait réciter la grammaire de Grévisse par cœur, est l'héritier du bien maternel. Et il entend s'acquitter de ses devoirs familiaux en liquidant la maison où se réfugient toujours son frère et sa sœur. Les querelles de la succession, terme éminemment ironique dans cette œuvre, font

place à l'épuisement dans un monde où personne ne dispose d'un avenir individuel et collectif. Il n'y a donc pas de succession à proprement parler. Seuls, sans la cohérence matricielle de la culture de French Town, toujours ratée d'avance, les personnages sont incapables de langage cohérent et finissent par sombrer dans une espèce de mort injurieuse, qui affecte même le puriste Pierre-Paul.

Sur le plan formel, les trois pièces font usage des mêmes stratégies de dislocation très fréquentes dans le théâtre contemporain. Les personnages ne communiquent jamais entre eux, leur participation au langage n'étant qu'une suite d'interruptions. Ils tentent bien souvent de fracasser ces cloisons qui les emprisonnent dans un soliloque sans issue, en alignant des quantités assez vertigineuses de sacres de toutes sortes. Mais s'il y a une leçon à tirer de ces crises d'injures, c'est qu'elles sont inefficaces et infantilissantes.

Pourtant, la violence passe par l'expérience du langage. C'est ainsi qu'elle devrait normalement se résoudre à tout coup dans la vie, par la médiation des mots qui viendraient ainsi se poser comme de doux mensonges sur une insoutenable réalité. Mais dans *Eddy* comme dans les deux autres œuvres, le monde est un «huis clos», tout à fait sartrien, une arène, un théâtre de la méchanceté, dans lequel les personnages sont forcés, par des contraintes qui ne semblent plus émaner des autres, mais d'eux-mêmes, à obtempérer, à remettre toujours à plus tard le grand geste de rejet, la grande «claque dans face» qui assurerait leur liberté. De ce lieu clos, les portes sont ouvertes; le vent pénètre par toutes les fenêtres. Mais la prison atavique se referme sur eux comme un voile pudique. Cette prison a beau les rendre fous, véhéments, illogiques, impuissants : elle reste le seul monde possible.

Dans une très grande partie du théâtre franco-ontarien actuel, l'exercice de la parole reste ainsi une forme d'intervention très ambiguë. C'est sans doute que le langage est d'abord lui-même une porte béante qui pourrait bien ouvrir sur notre libération, si seulement nous osions prendre notre courage à deux mains (à deux voix ?) et sortir enfin de l'enfermement, si seulement cette langue dont se servent à outrance les personnages était un langage au sens fort de ce terme. C'est le langage qui effraie donc très profondément tous les personnages. Car ce langage les lie

indissociablement, mais dans un axe de dégénérescence, à la culture matricielle.

Mais il y a plus que cela. Car le théâtre franco-ontarien est le plus souvent habité, non pas seulement par la peur de parler, de trop parler, mais par la peur de **trop bien** parler. La langue, dans ses multiples niveaux, a tendance à dissimuler la vérité des personnages, à éloigner en quelque sorte les individus de leur propre vérité dans la parole. Il y a donc une supercherie chez tous ceux qui s'appliquent à bien parler, comme le fait par défense le personnage de Pierre-Paul dans *French Town*. Héritier de l'autorité paternelle, Pierre-Paul sert de contrepoids aux suites vertigineuses d'obscénités proférées par sa sœur Cindy. Cette langue châtiée est un écran qui empêche de voir les structures de l'autorité et de la domination qui se cachent dans sa syntaxe, dans son lexique, dans son accent. Dans les dernières scènes de *French Town*, ayant accepté la violence de son passé et ses appartenances à son milieu familial déchu, Pierre-Paul se met à parler par jurons et sacres comme sa sœur. Il semble alors avoir dit oui curieusement à la culture matricielle.

Toutes ces œuvres sont liées profondément par le sentiment d'impuissance qui découle de la langue. Chez Dalpé, et encore plus chez Morin et Rodier, la langue populaire est exacerbée, mise en spectacle, comme si les personnages, incapables de s'affirmer autrement dans un monde où le moi est un langage, faisaient un effort concerté pour «mal parler». On ne peut s'empêcher de penser qu'il y a, dans cet usage du français populaire, et des sacres notamment (extrêmement nombreux dans ces trois pièces), un compte à régler avec l'institution littéraire et avec le Québec notamment. En ce sens, les personnages ne sont pas sauvés, mais plutôt marqués définitivement par leur incapacité de sortir du cercle désespérant du non-sens. Car sacrer comme un charretier (ou une charretière, dans le cas de Cindy dans *French Town*), c'est bel et bien vivre à perte, s'éventer. Le langage n'est-il pas une arme libératrice que dans l'infinie précision de ses capacités de représentation ?

Mais les personnages parlent, jurent, sacrent, s'insultent, les uns à côté des autres, parce qu'ils ont peur. C'est Maurice, l'aspirant boxeur toujours défait, qui, dans la pièce de Dalpé, exprime le plus clairement la force de ce constat. Mais cette clarté n'est pas élo-

quente et c'est ainsi que l'impossibilité de dire la lumière de la pensée par les mots conduit à la violence. «Sans les mots, le monde est plein d' trous. Y'a comme des places où comme tu peux pas aller comme fait que tu t'ramasses que c'est d'là à là où tu peux aller comme ... pis pas ailleurs sauf que desfois tu t'ramasses ailleurs pareil mais comme t'as yenque ça d'mots... Ouain ... ouain c'est là que tu t'mets à fesser» (*Eddy*). Chez Dalpé comme chez Ouellette, il est certain que les mots pourraient empêcher la violence, si seulement les personnages ne souffraient pas tous de cette incapacité primitive à coller à leur langage. À bout de souffle, sans plus aucun mot pour évacuer leur terrible rejet du malheur, ils sombrent tous – même Jacob, le romancier, dans *Duos pour voix humaines*, dans la destruction de soi et des autres. «Ses yeux ressemblaient à deux grands trous noirs et vides. [...] La nuit, laissé seul, il pleurait. Il revoyait sa mère qui marchait contre le vent. Elle avait un beau visage douloureux. Elle était si magnifique avec son fardeau...» Il ne reste plus rien que la béance infinie qui marque l'origine et la fin de tous ces personnages. Venus du «trou», ils iront vers le grand trou noir de la démence.

Il n'est pas dit que tout ce désespoir soit

lié chez ces trois dramaturges à une critique de la société franco-ontarienne, bien que la langue soit pour eux une question très problématique et très souffrante. Ce qui est certain, c'est que les trois œuvres, celle de Michel Ouellette en premier lieu, pointent vers l'espace matriciel de la culture natale. C'est la ville franco-ontarienne, Timber Falls dans ce cas-ci, avec son avatar la famille dégénérée et enfermante, qui est la cause de **tout** le malheur, sans exception. Nous sommes donc toujours, vingt ans plus tard, dans le même cycle infernal de *Lavalléville*, et le spectre d'André Paiement habite toujours très profondément notre dramaturgie. C'est le «trou à mardo», le lieu de la violence fraternelle qui jette les ouvriers d'usine les uns contre les autres, le lieu natal que l'on cache comme une partie honteuse : c'est tout cela qui conduit les uns au suicide, les autres au meurtre et à la démence. La plupart passent leur vie à taper inutilement sur les murs et à sacrer tout aussi inutilement. C'est Pierre-Paul dans *French Town* qui me semble désigner le plus douloureusement cette impuissance : «Je suis dans les ténèbres de mon âme. Il n'y a personne pour me tendre la main, ... Maman ? Martin... Allons, secoue-toi ! Sors. T'es comme un ani-

mal en cage, tourmenté par la faim. Sors. Sinon tu vas faire comme Gilbert, donner des coups contre le mur.» C'est le sort pourtant qui attend chacun dans un monde où la faiblesse est congénitale. Si Vic dans *Eddy* finit par remporter un combat digne de Sylvester Stallone dans *Rocky*, c'est parce qu'il sait que ce combat n'a pas d'incidence sur la vraie vie et n'a pas de valeur libératrice. Il aime se battre, c'est tout. Il ne veut pas être une «moviette».

On ne peut que s'émerveiller, somme toute, de la continuité thématique qui habite toute cette dramaturgie; continuité formelle aussi, marquée par l'incommunication et le morcellement. Ce qui paraît aujourd'hui le plus problématique, ce n'est pas tant que le théâtre et la vie d'André Paiement soient encore si présents en nous, c'est plutôt que notre théâtre témoigne d'une si grande impuissance à évoluer dans le langage. Ainsi, le personnage qui nous représente tous ici reste toujours empêtré dans ses mots. Il n'arrive pas à s'en sortir. Cela se tourne contre lui. Il est l'agent de sa propre détresse. «C'est lui qui s'est mis là. Le vieux canadien-français bucké tout craché» (*Eddy*). Et du drame de l'impuissance à une dramaturgie de l'impuissance il n'y a qu'un pas facilement franchi.

## L'aventure se poursuit !

Le Théâtre français du CNA vous invite à une autre saison d'aventures théâtrales au goût d'audace et d'avant-garde.

Après le succès de **Cabaret Neiges noires** et du **Point aveugle**, **Les 400 Coups** vous proposent de nouvelles découvertes et de grandes passions.

Et si vous préférez faire **coup double**, notre saison principale vous présente de grands textes, des comédiens de renom, des compagnies réputées.

Le 16 mai, le Théâtre français du CNA dévoile son menu 1994-1995. Abonnez-vous à cette grande saison !

**Demandez une brochure d'abonnement en composant le 947-7000, poste 357.**



CENTRE NATIONAL DES ARTS  
NATIONAL ARTS CENTRE

