

## Dire ce que l'on sait : la « docte ignorance » dans le théâtre de Marie Laberge

Dominique Perron

Volume 21, Number 3 (63), Spring 1996

Le bavardage dans la littérature québécoise

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201260ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201260ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

### ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Perron, D. (1996). Dire ce que l'on sait : la « docte ignorance » dans le théâtre de Marie Laberge. *Voix et Images*, 21(3), 490–506. <https://doi.org/10.7202/201260ar>

### Article abstract

#### Abstract

The present study aims at gaining a clearer understanding of chatter as it appears in several plays written by Marie Laberge : C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles, Deux Tangos pour toute une vie, Oublier, Le Banc, Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes, and L'Homme gris. Adopting a perspective based on Bourdieu's thinking, we can see chatter as a thoughtless form of social discourse, the form through " which discursive power is expressed in absentia either by denunciations pronounced in the name of reigning practices or by a paradoxical confirmation achieved through vacuous content. In other words, since Laberge's theatre is replete with many different social discourses,, and indeed because it seems to contain too much talking, it expresses the fact that any attempt to liberate the individual is doomed to failure. This is because social discourses absorb every bit of subjectivity and transform it into the passive object of a type of tautological speech that has been reified, totally emprisoned by what Angenot calls discursive allegoresis.

# Dire ce que l'on sait : la « docte ignorance » dans le théâtre de Marie Laberge

Dominique Perron, Université de Calgary

---

*Cette étude analyse le bavardage dans certaines pièces de Marie Laberge (C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles, Deux Tangos pour toute une vie, Oublier, Le Banc, Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes, L'Homme gris) dans la perspective de l'approche bourdieusienne. On peut considérer le bavardage comme une forme impensée du discours social, forme par laquelle l'hégémonie discursive s'exprime in absentia soit par la dénonciation doxique, soit par sa confirmation paradoxale qu'implique le vide du contenu. En d'autres termes, le théâtre de Laberge, rempli d'une socialité discursive, exprimerait, par le trop-plein du discours, l'échec de toute tentative de libération individuelle; ce même discours social absorberait toute subjectivité, transformant le sujet en objet de sa parole réifiée, tautologique, et capturée par l'allégorèse discursive (Angenot).*

---

On s'entendra d'abord pour brièvement associer le bavardage théâtral à une forme de discours représenté sur scène, discours qui, bien entendu, peut être rapproché de ce qui se parle, se narre et « s'argumente » dans le quotidien contemporain : on reconnaîtra ici la définition du discours social selon Marc Angenot<sup>1</sup>. C'est en effet à partir de la conception du bavardage comme discours social — laquelle bien sûr demandera à être raffinée — que je compte tirer parti de quelques réflexions (fort critiques) faites par Michel de Certeau au sujet de Pierre Bourdieu<sup>2</sup>. Les remarques de Certeau devraient permettre d'appréhender certaines œuvres théâtrales de Marie Laberge en termes de bavardage social, avec tout ce que cela représente du point de vue de leur signification.

Dès que l'on mentionne Bourdieu et ses théories sociales, le concept d'habitus vient immédiatement à l'esprit. On sait par ailleurs les difficultés

- 
1. Marc Angenot, 1989: *Un état du discours social*, Montréal, Éditions du Préambule, coll. «L'Univers des discours», 1989, p. 13.
  2. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, coll. «Folio Essais», 1990, p. 90. Je partirai de ces réflexions, mais ne saurais, pour l'instant, en tirer toutes les conséquences qui s'imposent.

qu'éprouve de Certeau devant ce concept, pourtant fondamental à la théorie bourdieusienne ; pour l'historien, cette théorie n'est pas opératoire, car elle ramène plutôt à une «réalité mystique, l'*habitus*, destinée à les [les pratiques] ranger sous la loi de la reproduction<sup>3</sup>». Plus encore pour de Certeau, l'*habitus*, de par le flou de sa définition, s'impose selon lui comme la métaphore indécise d'un «lieu théorique dogmatique<sup>4</sup>». Je me devrai d'abord d'endosser le reproche fait par de Certeau à Bourdieu : j'endosserai en effet les discours sociaux représentés par le théâtre de Laberge comme mon propre lieu théorique dogmatique, faisant ainsi du bavardage la métaphore de ces discours, ou plutôt leur exacte mise en forme.

On ne saurait, sans péril théorique, rapprocher trop brusquement «*habitus*» et «discours social», le discours n'étant qu'une des très partielles manifestations de l'*habitus*. Cependant, on ne saurait non plus les dissocier puisqu'une des fonctions indirectes du discours social est d'exprimer l'*habitus*, dont il serait une pratique. Par ailleurs, on ne doit surtout pas nier le rôle que le discours social assume dans la reproduction, sinon pour celle des structures sociales dans l'univers bourdieusien, du moins pour celle qui donne des énoncés doxologiques se rabattant les uns sur les autres et assurant dans la tautologie le renforcement des modes de pensée, des façons de voir et de comprendre le monde. En fait, l'expression discursive de la *doxa*, puisque c'est de cela qu'il s'agit, illustre, en remplaçant un terme par un autre, cette réflexion de Pierre Bourdieu selon laquelle «c'est parce que les sujets ne savent pas, à proprement parler, ce qu'ils font, que ce qu'ils font a plus de sens qu'ils ne le savent<sup>5</sup>». En nous maintenant, sur le terrain du bavardage, un véhicule parmi d'autres de la *doxa*, ne pourrions-nous pas percevoir la parole représentée dans le théâtre de Laberge comme une manifestation de ce même principe? Pour les besoins d'une analyse du texte théâtral, la phrase de Bourdieu pourrait se reformuler ainsi : «En fait, c'est parce que les sujets ne savent pas à proprement parler ce qu'ils *disent*, que ce qu'ils *disent* a plus de sens qu'ils ne le savent.» Autrement dit, une question se dégage à propos de l'intentionnalité propre à chaque réplique théâtrale, c'est-à-dire à la perspective du personnage : elle se trouve dotée d'une autre dimension sémiotique, susceptible selon nous de faire voir la représentation théâtrale d'un œil différent.

Rien n'est plus probant à cet égard que le cas de *L'Homme gris* dont Cara Gargano a bien montré que c'est par la bouche du héros seul que le bavardage régurgite toute l'institution patriarcale<sup>6</sup>. De fait, quelle que soit

3. *Ibid.*, p. 90.

4. *Ibid.*, p. 94. Critique circulaire, puisque justement Bourdieu définit l'*habitus* comme ayant un rapport avec le flou et le vague.

5. Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Genève, Droz, 1972, p. 182.

6. Cara Gargano, «Silent Rage in Marie Laberge's *L'Homme gris*», *Modern Drama*, n° 36, 1993, p. 383-395.

l'intrigue ou l'action théâtrale, que cette dernière prenne la forme du dialogue ou du monologue comme dans *L'Homme gris*<sup>7</sup>, il demeure en fin de compte, comme nous le rappelle Catherine Kerbrat-Orecchioni, qu'au théâtre, «on ne peut pas ne pas parler<sup>8</sup>». Au théâtre, il y a inévitablement quelqu'un, quelque part, qui doit parler, quel que soit l'intérêt de sa parole. Et c'est justement cette question de l'intérêt des propos que le principe, tant décrié par de Certeau, de la «docte ignorance» des personnes sociales est remis en question de façon absolue. Ainsi, par exemple, on ne saurait plus disputer à cet homme gris, expressément qualifié de bavard d'ailleurs par Gargano, l'intérêt fondamental de sa glose d'ouverture sur les frites qui accompagnent le fameux poulet B.B.Q. : on voit bien que les frites ont pour fonction de mettre en relief le silence anorexique de Christine. Tout «parle», et même Christine, ainsi qu'il est indiqué dans la didascalie : «Sa seule présence doit nous aider à décoder les paroles du père.» (HG, p. 12) La question expresse du décodage des frites, comme celle, du reste, de tout l'immense bavardage du personnage principal, va ouvrir la voie à plusieurs possibilités heuristiques : grâce aux réactions successives de Christine aux paroles de son père, on pourra déplacer leur manque d'intérêt essentiel vers un sens primordial. Ce dernier, on le verra, concourra à produire la signification de la pièce telle qu'elle s'articule dans son intentionnalité. Voilà donc une première occurrence, où, *a priori*, on saisit bien que ce qu'«ils disent a plus de sens qu'ils ne le savent». Les frites elles-mêmes, ainsi que le long commentaire qu'elles suscitent de la part de l'homme gris — pourtant décrit par la didascalie comme le portrait même de «l'homme de bonne volonté» —, devront être assimilées à la faille, à la non-pertinence et à l'inadéquation par rapport à l'enjeu véritable de la pièce, sauver Christine. Ce premier regard sur la pièce la plus commentée de Laberge attire notre attention sur le fait que les performances les plus «bavardes» du théâtre labergien sont d'ailleurs souvent celles qui sont le plus clairement disqualifiées *a priori* par les didascalies, premières instances de la responsabilité auctoriale. Néanmoins, dans le but d'évaluer la portée du bavardage dans la majeure partie de cette œuvre théâtrale, il nous faut considérer d'abord les didascalies premières<sup>9</sup> que sont les titres : c'est en effet avec cette indication fondamentale qu'est mis particulièrement de l'avant, dans le théâtre de Laberge, le potentiel de tout le bavardage de la pièce. Il s'agit en tout cas d'une indication fiable de la valeur réelle que l'on devra accorder au discours représenté.

7. Marie Laberge, *L'Homme gris*, Montréal, VLB éditeur, 1986, p. 12. Désormais, les citations tirées de ce texte seront suivies, entre parenthèses, du sigle HG et de la page.

8. Catherine Kerbrat-Orecchioni, «Le dialogue théâtral», Jean-Pierre Séguin (dir.), *Mélanges de langue et de littérature françaises offerts à Pierre Larthomas*, Paris, coll. de l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles, n° 26, 1985, p. 246.

9. Selon Louise Vigeant dans *La Lecture du spectacle théâtral*, Montréal, Mondia, 1989, p. 150.

## Le bavardage des titres

En premier lieu, considérons *Le Banc*<sup>10</sup> qui se signale comme une pièce annihilant, dès le départ, la portée transformatrice des paroles des personnages : ce banc dans un parc, réification parfaite d'une permanence indifférente, n'oppose-t-il pas d'emblée sa durée silencieuse et supérieure à celle de tous les êtres du hasard qui viendront s'y asseoir le temps d'une conversation, laquelle ne changera rien à rien? *Le Banc* désigne les personnages comme des êtres essentiellement de passage, avec ce que cela implique quant à leur manque de prise sur l'action et à leur caractère éphémère, ce qui ne peut que contaminer la valeur de leur propre discours. Laberge a déjà spécifié que *Le Banc* constituait pour elle les adieux à une ville<sup>11</sup>, condensée métonymiquement dans ce siège urbain, lui-même représentation d'une pause dans l'errance. Dès l'ouverture, on voit bien que l'on est invité à se concentrer sur cette pause au milieu des existences plus ou moins naufragées. Car de telles existences ne peuvent perforent ce bref arrêt que par un langage qui est lui-même un arrêt, sinon une régression, comme le montre tout particulièrement la scène de la jeune mère exténuée, de plus en plus privée de langage, jusqu'à parler celui d'un nouveau-né.

*Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes*<sup>12</sup> projette dès le titre la même vacuité, la même négation, la même dévaluation globale, comme le montrent tous les dialogues qui commenteront le suicide de Jocelyne. L'action étant déjà commise — «trouvée» —, définitive — «morte» —, on nous interdit d'emblée d'entrevoir la possibilité d'un retour de Jocelyne à la vie, encore que, dans une certaine mesure, cette possibilité constitue, par elle seule, toute l'intrigue. De fait, à l'instar de *L'Homme gris*, toutes les conversations entre les différents personnages concernés par le drame sont encore marquées, dès le départ, par leur non-pertinence et leur inadéquation : elles ne peuvent rien changer au fait que Jocelyne ait été «trouvée morte». De plus, que Jocelyne, l'indiscutable héroïne de la pièce, soit continuellement présente sur scène, mais absolument muette, en dépit d'une gestuelle effrénée, cela en dit long sur la valeur accordée au langage<sup>13</sup>. Si l'on revient plus en détail sur le contenu de *Jocelyne Trudelle*, on doit garder à l'esprit que, aussi singulièrement que *Le Banc* et, plus spécifiquement, que les autres pièces de Laberge, *Jocelyne Trudelle*

10. Marie Laberge, *Le Banc*, Montréal, Boréal, 1994. Désormais, toutes les citations tirées de ce texte seront suivies, entre parenthèses, du sigle *B* et de la page.

11. Voir Martine R. Corriveau, «En attendant de jouer, Marie Laberge continue d'écrire et fait créer *Le Banc*», *Le Soleil*, 26 février 1983, p. D3.

12. Marie Laberge, *Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes*, Montréal, Boréal, 1993. Désormais, toutes les citations tirées de ce texte seront suivies, entre parenthèses, du sigle *JT* et de la page.

13. Les chansons sont préenregistrées, chantées par elle, et ne sont pas, de toute évidence, destinées à être entendues des autres personnages.

surcode de façon remarquable les échanges verbaux à venir comme étant un vain et tragique bavardage. Mentionnons aussi le titre d'*Oublier*<sup>14</sup>; en dépit de son caractère succinct, il n'en suggère pas moins à l'esprit les relations complexes entre mémoire et paroles. Une fois de plus, on ne saurait négliger que les deux personnages qui «oublient» le plus de choses, et qui, conséquemment à la cristallisation qu'impose le titre, pourraient être perçus comme les héroïnes logiques de la pièce, sont précisément ceux qui ne parlent pas du tout (la mère) ou très peu (Micheline). Ce ne sont pas les duels verbaux entre les trois sœurs, invariablement marqués d'une agressivité incontrôlable, qui changeront quoi que ce soit à l'inéluctable : la mère va mourir et Micheline va partir. Le reste peut se concevoir encore comme du bavardage sans pertinence.

Sans trop insister sur l'évidence du titre comme désignatif d'une certaine vacuité des échanges entre les personnages, l'on pourrait néanmoins souligner le même mécanisme de signification par condensation dans deux pièces de tonalités complètement opposées, soit *Aurélie, ma sœur*<sup>15</sup> et *Deux Tangos pour toute une vie*<sup>16</sup>. Les deux titres, qui proposent à la fois une opposition entre les thèmes en même temps que leur totalisation, concentrent en un point extrême la teneur des deux œuvres. L'on pourra avancer, bien sûr, que c'est là une des fonctions normales de tout titre, mais cette concentration nodale connote, une fois de plus, le contenu qui suit, en raison du type particulier de l'intrigue qui s'apparente à des tranches de vie entre lesquelles on aurait inséré une crise. Tous les échanges entre la Chatte et Aurélie, précédant et suivant la nuit au cours de laquelle nous est faite la révélation sur la nature véritable des relations entre les deux héroïnes, peuvent être reçus en fait comme de multiples variantes sur le thème de l'amour maternel et sororal, auquel chaque scène renvoie tautologiquement. Dès lors, la liaison avec Pierre-Louis et le retour manqué à la vraie mère ne sont plus que prétextes à la révélation centrale qui relègue le reste de la pièce au rang de bavardage secondaire. Le phénomène est comparable à ce qui se passe dans *Deux Tangos pour toute une vie*, là où le sens du mot «toute» condense clairement les deux seuls points valorisés, «vivants», de l'existence de Suzanne en deux extraits musicaux qui marquent les échanges amoureux entre elle et Pierre. Ce que le titre impose sans retour, c'est la comptabilité préétablie renfermant, dès le départ, la vie de Suzanne dans deux tangos qui la totalisent, sans issue possible. Le reste, avant et après les tangos, sera présenté comme dépourvu de tout intérêt, même et surtout, de bruit et de fureur.

14. Marie Laberge, *Oublier*, Montréal, VLB éditeur, 1987. Désormais, toutes les citations tirées de ce texte seront suivies, entre parenthèses, du sigle O et de la page.

15. *Id.*, *Aurélie, ma sœur*, Montréal, VLB éditeur, 1988.

16. *Id.*, *Deux tangos pour toute une vie*, Montréal, VLB éditeur, 1985. Désormais, toutes les citations tirées de ce texte seront suivies, entre parenthèses, du sigle DTV et de la page.

La première pièce de Laberge, *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles*<sup>17</sup>, présente un problème différent, mais non moins instructif quant à la signalisation du contenu bavard. C'est que, jouant sur l'alternance « e - a », le titre de cette pièce — remarquablement long par rapport à ceux des autres productions théâtrales de Laberge — présente d'abord un jeu phonique attirant notre attention sur l'aspect ludique du signifiant, qui renvoie au langage comme objet, littéralement comme bruit. Ce côté ludique se voit renforcé par le signifié du titre, référence claire à une période historique marquante pour le Québec, à laquelle s'est rattachée une vogue récente de productions culturelles populaires, comme en ont témoigné les émissions *Le Temps d'une paix*, *Cormoran* et *Blanche*. On sait que c'est là une période où toutes les idéologies traditionnelles encore dominantes vont se heurter, sinon dans les faits, du moins dans les discours, à celles du progrès et des grands bouleversements historiques contemporains. La précision adverbiale — « c'était "avant" » — évoque non seulement le passé, mais surtout le *récit* qu'on fera de ce passé, qui fonctionne comme un code de lecture disposant d'horizons d'attente clairs. C'est un code qui, à vrai dire, atténue curieusement la référence explicite à une représentation théâtrale. Ce titre déplace l'horizon d'attente de la théâtralité (*Deux Tangos* est ainsi plus suggestif d'une performance sur scène) vers celui de l'histoire à raconter, du récit proprement dit de l'épisode. Tout se passe comme si la représentation théâtrale était elle-même enchâssée par le désir d'en faire une histoire qui serait racontée plutôt que représentée. L'accent est mis sur ce que Jean Bellemin-Noël appelle le racontage<sup>18</sup>, désignation qui, pour un Québécois, se voit confirmer par la précision toponymique de l'Anse à Gilles, nom évocateur d'un Québec profond qui en rappelle d'autres comme Saint-Tite, Sainte-Adèle ou Baie d'Esprit. Or, une fois de plus, le lecteur québécois va évoquer, par association à ces productions culturelles reliées au thème du terroir, les idiolectes particuliers qui étaient leur marque maison : plus encore qu'un style de vie, qu'une époque, c'était un langage spécifique qui était représenté, sinon déployé, dans tous ses possibles. Qu'on songe ici aux *Belles Histoires des pays d'en haut* ou au *Temps d'une paix*. Cette primauté de l'idiolecte était telle que les intrigues de ces téléseries, marquées on le sait par la quotidienneté, se sont en effet dissoutes dans les souvenirs des spectateurs, alors que la langue chargée de les porter est toujours vivante dans la mémoire collective, confirmant que, en tant qu'objet, elle était en fait l'objet réel de la représentation<sup>19</sup>.

17. *Id.*, *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles*, Montréal, VLB éditeur, 1980. Désormais, toutes les citations tirées de ce texte seront suivies, entre parenthèses, du sigle *AG* et de la page.

18. Voir Jean Bellemin-Noël, « Le racontage ou récit de rien », *Études littéraires*, vol. XXII, n° 2, 1989, p. 87-97.

19. L'exploitation systématique du langage-objet dans les productions télévisées a peut-être atteint son point limite avec les deux téléromans de Victor-Lévy Beaulieu, *L'Héritage* et

Cela ne qualifie certes pas d'insignifiante l'intrigue de *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles*, mais on est plutôt disposé à accueillir une langue spécifique qui, quoi qu'elle puisse dire, a pour fonction principale d'assurer une représentation métonymique centrale de la période en cause. Dès lors, le langage n'a qu'à « parler » pour signifier, comme le montrent bien les propos de tante Minna sur « la rousse », sa bru absente et sans importance pour l'intrigue. Ce dernier personnage a pourtant le mérite de faire ressortir les régionalismes savoureux de la vieille femme, tout comme ses positions politiques qui, nous le verrons, ne sont que pure répétition des discours d'autrui. Néanmoins, il reste remarquable que cette première pièce de Laberge, la plus ouverte et la plus optimiste d'une œuvre à tonalité plutôt sombre, soit désignée par son paratexte comme étant celle qui aura le plus besoin de son bavardage pour fonctionner. En fait, on est ici en présence d'un phénomène inverse à celui de *Jocelyne Trudelle* et d'*Oublier*, deux titres qui disqualifient d'avance les dialogues à venir en les signalant comme bavardages ; *C'était avant la guerre* assume et revendique ses bavardes (et son bavard), leur donnant préséance, car ils sont partie prenante et avérée de ce qui est mis en représentation.

Toutefois, on pourra pertinemment nous objecter que le dialogue (ou le monologue) théâtral est précisément « ce qui est mis en représentation », ce qui est l'action : on ne saurait séparer l'un de l'autre. On pourra aussi s'opposer au fait que distinguer le bavardage de sa propre représentation, elle-même assurant la fonctionnalité de la pièce, c'est précisément le tirer de son contexte et, dès lors, lui faire perdre toute valeur opératoire. Cependant, s'il y a effectivement un risque à renoncer pour l'instant à « faire du sens » avec le bavardage théâtral, et par là à rendre le concept de bavardage fâcheusement inutilisable, même si l'on garde à l'esprit ce sens « autre » suggéré par Bourdieu, rien ne nous empêche, sur un autre plan, de le considérer du moins par rapport à l'intrigue dans son sens large, c'est-à-dire, selon Pavis, comme

la suite détaillée des rebondissements de la fable, l'enlacement et la série des conflits et des obstacles et des moyens mis en œuvre pour les surmonter. Elle décrit l'aspect extérieur, visible, de la projection dramatique et non les mouvements de fond de l'action intérieure<sup>20</sup>.

Ainsi, la didascalie du titre peut, sans conteste, se percevoir comme indicatrice de l'intrigue, ou d'un certain rapport à l'intrigue, selon qu'elle signale son accomplissement ou non, comme c'est le cas pour *Jocelyne Trudelle*. La distinction entre bavardage et intrigue s'articule donc sur une potentialité du titre qui cantonnera clairement le bavardage, ainsi décalé de la fable, moins dans l'action que dans la théâtralité proprement dite.

Montréal P.Q., dans lesquels on ne pourrait voir qu'un bavardage représenté, aisément pastichable et abondamment pastiché.

20. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1987, p. 208.

Dès lors, la seule valeur des innombrables passages bavards des pièces (ils n'ont pas toujours valeur d'information, comme on le verra) résidera dans leur représentation irrévocablement fermée sur elle-même, sans autre issue que leur propre étalement sur scène, condamnée d'avance à ne pas vraiment pouvoir modifier le cours des choses, à ne montrer que cette «docte ignorance» qui constitue peut-être l'intrigue réelle.

### L'anéantissement par la didascalie

Les didascalies concernant la description des personnages n'en sont pas moins éloquentes à cet égard, comme pour orienter la sensation d'inutilité des discours individuels par rapport aux mécanismes plus fondamentaux qui sous-tendent la signification globale de la pièce. Comme on l'a déjà remarqué avec «l'homme de bonne volonté», peu de personnages sont aussi radicalement condamnés d'avance par la description qu'en donne l'auteure, que Roland, *L'Homme gris*, malgré que son discours soit l'objet central de la représentation<sup>21</sup>.

*Oublier* est de loin plus explicite à l'égard de la valeur imposée par les didascalies désignant la vacuité des paroles. Jacqueline est qualifiée d'«incapable» (tant au sens littéral qu'immédiat du terme), «incapable de faire face à la maladie de sa mère, elle nie l'évidence [...] elle est incapable de composer avec ses sœurs [...]» (*O*, p. 12). Comme elle est dépeinte telle une personne littéralement coupée du réel, le lecteur-spectateur est conditionné à percevoir ses répliques comme vides de contenu, puisqu'elles ne coïncideront jamais avec les enjeux réels de la pièce. De Judith, il est spécifié en toutes lettres qu'elle «a cessé de discuter depuis longtemps» alors que Joanne «refuse de discuter». La dernière sœur, Micheline, amnésique, «ne discute donc pas». Roger, «le beau gars», ne fera que «vider le plat de sandwiches». On voit que la lecture de ces didascalies nous prépare à ne voir, dans la représentation à venir, qu'un échange bavard, parfois extrêmement tendu il est vrai, mais tout de même un échange où l'agressivité verbale est maximale, et d'où le véritable drame aura déjà été évacué. En réalité, le drame qui explique la détresse actuelle des quatre sœurs, leur impossibilité réelle de dialoguer, réside bien dans les circonstances particulières de leur enfance, dans le fait d'avoir été les «filles à Juliette», femme égoïste, indifférente, incapable d'aimer ses filles, ne leur laissant plus que des bribes d'un langage inadéquat pour exprimer ce manque originel. On voit, bien sûr, tout ce qu'une lecture psychanalytique tirerait de ce qui est exprimé par les personnages, mais, pour notre propos, il paraît plus pertinent de nous en tenir surtout à cette remarque : la tragédie a déjà eu lieu, et la représentation pourrait se voir comme une postface aux événements réellement marquants,

21. La part de Christine, on le sait, doit se saisir autrement.

événements traumatisants auxquels, de toute façon, personne ne peut rien, car tout est déjà advenu : «Ça a ça d'habitude d'avoir faite ses deuils de bonne heure.» (Judith, *O*, p. 126); «J'aurais-tu le droit d'avoir perdu quelque chose que j'ai jamais eu?» (Joanne, *O*, p. 129) En somme, *Oublier* met d'abord en scène le bavardage consécutif à ce drame de l'enfance brisée, brisée par Juliette, laquelle ne peut rien dire : tous les déchirements entre les sœurs ne changent rien au sort de la principale protagoniste qui n'en verra pas pour autant la fin de sa déchéance : «By, maman! Ostinez-vous pas trop à respirer. Ici, ça sert à rien.» (Joanne, *O*, p. 137)

L'appareil didascalique présente une plus grande complexité dans *Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes*, surtout en ce qui a trait aux indications de mise en scène. Cependant, le parallèle est aisé à établir avec *Oublier* pour ce qui est du mutisme du personnage principal qui, comme centre de l'action, incarne le noyau tragique, mais à qui la tragédie est, elle aussi, déjà advenue. «Jocelyne et le pianiste sont les personnages principaux de cette pièce» (*JT*, p. 19), mais ce sont précisément eux qui ne participeront pas au dialogue, s'exprimant par la musique, le chant, la gestuelle, et reléguant dès lors le langage à un mode de communication auxiliaire et inférieur qui ne saurait traduire l'essence des choses. Le texte est on ne peut plus explicite à ce sujet : «[...] faite d'émotions et de déchirements, il n'y a que la musique pour transmettre l'univers intérieur (et différent par sa nature des autres personnages) de Jocelyne.» (*JT*, p. 19) Cette prise de position ramène les dialogues à venir à un statut encore plus accessoire.

Si les indications concernant les personnages restent prédéterminantes, à des degrés cependant divers, celles se rapportant à la mère se démarquent plus nettement par la volonté de la montrer, dès le départ, comme en porte-à-faux par rapport aux événements :

On doit sentir chez cette femme le dépassement de tout état de choc. Peu de gestes; une fébrilité intérieure, une fatigue, une vieillesse prématurée. On doit la sentir *vaincue d'avance* par quelque malheur. (*JT*, p. 228. C'est nous qui soulignons.)

La mère est également en porte-à-faux par rapport au langage, incapable de communiquer ce qui serait fondamental pour sa fille, un authentique amour maternel :

Ma pauvre enfant... qué cé que j'pourrais ben t'dire? Je l'sais même pas si tu m'entends... J'sais pas parler moi... j'parle jamais... tu vas guérir, chus sûre de t'ça... qué cé que j'pourrais ben t'dire ma pauvre enfant? (*JT*, p. 36)

Les didascalies sont plus succinctes dans le cas du père : «C'est un bedonnant dans la quarantaine, court, trapu, fort. Il est visiblement dépassé par les événements et cherche à s'en sortir.» (*JT*, p. 53) On est ainsi prévenu de son incapacité à s'ajuster à la situation et à éprouver les réactions affectives que l'on attendrait normalement d'un père digne de ce nom. Ce

sont plutôt certains commentaires précédents de Carole qui commencent à disqualifier les répliques de cet homme, les montrant totalement inadéquates à la situation tragique, alors que leur violence même, ainsi que la haine et le mépris pervers qu'implique chaque mot prononcé par ce père, font évidemment partie de la tragédie de Jocelyne :

Carole (presque méprisante) : La mère ! Attends d'avoir son père ! tu vas voir c'est quoi une réaction ! Jamais vu un imbécile de même de toute ma vie. (*JT*, p. 40)

Lucie : Je l'sais pas. Peut-être y [le père] a pas l'air commode, han ?

Carole : C't'un hostie de fou, si tu veux mon idée.

Lucie : Me semblait ben qu'tu penserais ça... (*JT*, p. 49)

Si ce sont en effet les didascalies à propos de Carole et de Ric qui contiennent les commentaires les plus adaptés à la situation, on peut remarquer une neutralité qui déstabilise certes les attentes d'empathie réelle, mais qui n'incline pas à disqualifier d'emblée ce qui est dit. Ce n'est pas par hasard si Ric est le premier à voir Jocelyne et à s'adresser à elle, encore que ses paroles nous semblent de nouveau passer à côté du drame réel de la jeune fille. « Pis j'en connais en masse des gars qui diraient pas non... pis m'as t'en présenter sti ! » (*JT*, p. 117) Mais surtout, il revient à Carole de faire le bilan final et véridique de l'existence de Jocelyne, parce qu'il lui est donné d'établir la valeur exacte de la sienne, comme il lui est accordé, tout au long de la pièce, d'être le relais entre la parole vraie, la vérité de Jocelyne et de ses semblables, et la parole fausse, celle du silence tragique :

Si j'avais eu un père comme vous, c'est vous que j'aurais tiré, pas moi. Jocelyne s'est trompée : C'pas elle qui vaut rien, c'est sa crise de famille qu'a l'aurait dû tuer, pis ça fait un maudit bout de temps à part de t'ça. Du monde sans cœur, *pas capable de parler*, pas capable de rien comprendre. (*JT*, p. 59. Nous soulignons.)

Carole met le doigt ici sur la quintessence paradoxale de la représentation et se désigne manifestement comme quelqu'un qui en dit plus qu'il n'en sait : les personnages ne sont effectivement pas capables de parler et Jocelyne elle-même ne peut s'adresser à nous que parce qu'elle n'a plus à parler. Or, ce qu'ils donnent à voir, l'objet même de leur performance théâtrale, c'est cette incapacité à dire, qui est précisément le sens spectaculaire de *Jocelyne Trudelle*. Voilà, en fin de compte, un euphémisme de l'absence de tout échange affectif. Le symbole global se retrouverait sans contredit dans le monologue central — le plus long de la pièce — de l'infirmière de nuit, très justement qualifiée de « bavarde » par la didascalie. C'est un monologue dont la fonction est de véhiculer plus massivement encore la doxa commune, laquelle rejette évidemment l'intégrité de Jocelyne, mais, cette fois-ci, avec une douceur efficace qui contraste avec la brutalité révoltante du père :

J'sais pas c'qu'y ont toutes à déprimer d'même... comme si on n'avait pas d'misère nous aut' avec, comme si c'tait facile... C'est pas facile, c'est sûr, c'est pas facile de nos jours... qué cé qu'vous voulez? On n'est pas su a terre rien qu'pour not' plaisir personnel, y faut ben faire queques sacrifices... (JT, p. 84)

Ah, j'veux pas dire que la vôtre est pas correque dans tête, c't'une passe de même, a va se r'mettre pis ça va aller mieux. Si est trop tu-seule vous pouvez p'tête y acheter un chat ou ben un oiseau. (JT, p. 88-90)

On relève ici à quel point le bavardage se lie à l'expression de cette doxa commune : «Ça vous tanne pas, toujours, que j'parlé han? Ça m'tient réveillée. J'parle tout l'temps d'même» (JT, p. 87); on voit que la doxa est la «parleuse» par excellence des discours sociaux, dans la perspective où l'entend Angenot, encore une fois dans ce qu'ils ont de «narrable et d'argumentable<sup>22</sup>». En ce sens, le terme «bavardage» s'éloigne un peu de la gratuité qu'on lui prête d'habitude : s'il reste toujours performatif — «Ça m'tient réveillée» —, il n'est plus ici tout à fait le masque de l'incapacité de parler, comme le dénonçait Carole auparavant; il est plutôt l'entonnoir dans lequel s'engouffre tout cet «argumentable» qui veut toujours imposer une norme, signe de l'habitus. Vu sous cet angle, le bavardage de celle qui est qualifiée de «bavarde» est peut-être, en un sens, moins bavard que la supplication finale de Carole dans laquelle cette dernière ne répète pas autre chose que les «arguments» déjà donnés par l'infirmière :

Qué cé qu'tu penses, donc? Qu'est facile pour le resse du monde?... pis c'est d'même; pis on vit pareil. En tu cas, on est supposé d'vivre pareil. Pis t'as rien qu'à t'enligner, Jocelyne Trudelle, pis à faire comme tout le monde. Si tu penses que t'es tu-seule dans ton cas, tu t'trompes!... Arrête de faire à ta tête pis d'en d'mander plus que les autres. (JT, p. 120)

Faudrait-il dire que Carole est finalement happée par les discours sociaux du conformisme, de la soumission, de l'acceptation d'une existence vide et sans issue, tous des éléments qu'elle a pourtant essayé de rejeter avec énergie? Faudrait-il dire que sa dénonciation des bavards vides — «Pas capable de parler» — est ramenée<sup>23</sup>, à son tour, à cette catégorie du bavardage, aussi désespéré soit-il, parce qu'elle aussi verra sa parole échouer à sauver Jocelyne? Le suicide de Carole, à la toute fin de la pièce, le montre bien : il annihile rétrospectivement la valeur de ses discours à elle, comme si, hors de la doxa, brutale ou insidieuse, hors du bavardage de la conformité, le seul salut possible était celui de l'anéantissement et du refus total. Si on nous accorde de considérer le suicide comme le refus dernier du sens, peut-être devons-nous ici renverser (momentanément) la formule que propose Anthony Wall pour lire Blanchot quand il affirme : «Le bavardage serait le refus insensé du sens

22. Marc Angenot, *op. cit.*, p. 13.

23. Comme le disait Angenot au sujet de l'allégorèse, *op. cit.*, p. 17.

24. Anthony Wall, «Au-delà du langage, c'est la mort d'un *Bavard*», *Études littéraires*, vol. XXII, n° 2, 1989, p. 145.

sans le refus du langage<sup>24</sup>»; cela, afin de suggérer que, dans *Jocelyne Trudelle*, celui qui parle voudrait frénétiquement engager son langage dans un sens, ou qu'il lui cherche ardemment un sens, même si celui-ci est pris dans le collimateur d'un discours social qui ne laisse pas de place à l'individualité, parce que ce sens est talonné par la mort collective. Or, cette dernière reste l'ultime réponse à «tant de bruit et de fureur», résolvant toute la représentation dans ce bruit de paroles qui la ramène à une performance inutile. Rien n'aura empêché que l'on retrouve Carole morte, elle aussi, faute de pouvoir échapper au sens imposé par les discours sociaux, par l'habitus qui se révèle un véritable bavardage assassin. Ainsi est-il montré que ce qu'elle a dit a plus de sens que ce qu'elle pouvait savoir.

### Le bavardage pur : *Le Banc*

*Le Banc*, on l'a vu, est le signe ouvert à toutes les nappes de bavardage, performance pure du langage dans sa propre densité. Chacun des quinze tableaux de la pièce est, à deux exceptions près, une mise en scène d'un épisode bavard expressément désigné comme tel, épisode que tout invite à lire comme le bavardage-prétexte qui ne ferait qu'étoffer cette représentation de l'urbanité moderne qu'est le banc, comme symbole essentiel de passage. Or ce bavardage, en dépit de la volonté claire que l'on a de le présenter d'abord et avant tout dans sa gratuité dépourvue d'intérêt, se voit à la fois marqué par son rapport ambigu avec le sens blanchottien, mais aussi par son attachement passionné à un sens social qu'il exprime à chaque mot, équation vertigineuse entre le vide et le social. Dans *Le Banc*, l'anonymat des personnages (certains ont un nom, d'autres un prénom, d'autres sont à peine désignés par une fonction), l'esquisse vague qui est faite de leur situation et le caractère très éphémère de leur passage sur scène confèrent vraiment aux acteurs le statut, lui aussi métonymique — et stéréotypé — d'êtres finalement privés de leur individualité, aspirés par la plénitude anonyme — devrait-on dire vide? — du collectif. Claudette et Roger sont tous les Claudette et les Roger de ce monde, et avant même qu'ils n'ouvrent la bouche, le spectateur sait que leur sort est décidé, qu'aucune de leurs paroles ne changera quoi que ce soit à leur situation. Dans *Le Banc*, la parole ne saurait être transformatrice.

Mais c'est précisément à cause de cette autodésignation du bavardage, de son importance qu'il faut se méfier de cette apparente densité vide, comme dans le tableau X où Yvette et Raymonde commencent par se scandaliser des mœurs sexuelles des jeunes pour ensuite prendre plaisir à s'effrayer de leurs propres maladies, comme de celles d'autrui. Si le spectateur constate d'abord l'insignifiance du propos — «J'y avais dit qu'a s'rait mieux d'faire attention : ça vient qu'à faire des boules din seins, ça, la pilule» (*B*, p. 90) —, il ne saurait méconnaître la profonde angoisse de celui qui se sent, à tort ou à raison, menacé dans tout ce qui lui reste,

et par tout ce qui lui assure son état, ce qui donne une fois de plus un statut probant à la «docte ignorance».

De fait, la seule identité qui reste à Yvette et à Raymonde, ce qui assure leur être intégral, c'est le corps :

Mon Dieu, ça (la pilule) m'aurait grugé dix ans de ma vie, çartain! (B, p. 90)

Prends rien qu'un affaire comme les hémorroïdes, ça d'air fou à dire, mais ça, s'supporte de moins en moins. (B, p. 91)

Moi j't'le dis; mange du pain brun pis des bran flake el matin, t'u vas t'en r'sentir ben moins. (B, p. 92)

Quand j'ai faite ma crise d'apprendicite aiguë. (B, p. 93)

Ici encore, ce qui se présente comme bavardage est quelque peu perverti dans sa manifestation fondamentale : ce bavardage donné comme vide se rapproche aussi de la manifestation d'un discours éminemment rempli de sa «corporalité», caractéristique d'un habitus de classe qui s'ancre d'abord dans l'existence du corps autour duquel l'individu condense son être. À tel point que la mention même du mot «cancer» ne peut pas être envisagée dans les paroles, comme si le seul fait de prononcer ce terme était mortel en soi : «Je l'sais, mais moi, c'pas pareil, chus pas capable. J'aime autant rien savoir de toute ça. Même si je l'avais, j'veux pas l'savoir.» (B, p. 93) Bavarder ici n'est pas encore exactement le refus du sens, mais plutôt — justement à cause des redondances et de l'aspect tautologique des propos — la manifestation obsessionnelle d'un discours concentrique qui tourne autour de son trou noir innommable, c'est-à-dire la présence de la mort, trou noir auquel seule la mort donne un sens.

La mort, de même que la menace de silence qu'elle impose, est encore plus articulée dans le tableau XII, avec l'entreprise qu'a formée Marc Soucy de se souvenir de tous les morts dont il voit passer le cortège funéraire. Pour ce personnage, le simple fait de prononcer un nom sauve de l'anéantissement : la parole, quel que soit son contenu — donc le bavardage — est garante de l'existence. Marc, obsédé par sa propre disparition, voit à vrai dire la conversation, plus que la communication réelle, comme la seule barrière pouvant le retenir un tant soit peu de cette aspiration du trou noir :

C't'effrayant à dire, han, mais les gens meurent sans avoir parlé à parsonne, pis y se rendent compte jusse à fin qu'y est grand temps *de parler* si y veulent survivre à leur mort un deux, trois ans. Pis ta mort, han, tu y échappes pas. (B, p. 116. C'est nous qui soulignons.)

Il est intéressant de noter que, la seconde fois que Marc utilise le verbe «parler», c'est de façon intransitive : dans la condensation même de la parole, sans le moindre besoin de vérifier sa fonction phatique, le contact réel avec l'autre n'étant plus ce qui importe, alors qu'il aurait peut-être importé avant. Marc Soucy, comme les sœurs d'*Oublier* et les personnages de *Jocelyne Trudelle*, se met à parler alors qu'il est déjà trop tard ;

les personnages se mettent à parler alors que leurs paroles ne peuvent plus rien à rien : « Chus né mort, moé. Chus v'nu au monde comme un disparu. » (*B*, p. 115) Ainsi, le bavardage, s'il retarde l'anéantissement, s'avère aussi un signe double qui marque cet anéantissement, en en faisant l'anéantissement même. Comme conception des personnages de Marie Laberge, cet anéantissement ne peut trouver sa paradoxale manifestation que dans la parole à tout prix, dans le *Parler pour parler*<sup>25</sup> d'un théâtre qui reflète bien le paradigme de la redite « petite-viesque » où, pour avoir le choix de parler, peut-être faut-il déjà ne plus exister. Tel que l'exprime Roger, l'un des derniers personnages du *Banc*, énonciateur d'un des plus longs monologues de la pièce, il faut être devenu « rien » pour venir à la parole : « J'ai toute perdu d'un coup, moé : la terre, la maison, é s'animaux, ma femme : toute. » (*B*, p. 127)

### Anéantissement et bavardage

Cette relation instable et polymorphe entre bavardage et anéantissement, faut-il le préciser, est particulièrement mise en relief dans *Deux Tangos pour toute une vie*, pièce où justement la vie, en termes de plénitude, d'expérience ou d'accomplissement (« d'qualité de vie », dira Gilles [*DTV*, p. 114]) est l'enjeu risqué par Suzanne : « T'as pas peur que toute not'vie, toute c'qu'on fait, ça soye du fake? Que dans l'fond, on n'est pas en train d'vivre, on est en train d'mourir? » (*DTV*, p. 23) L'objet de la représentation peut encore être perçu comme le bavardage-alibi retardant la prise de décision de Suzanne qui veut laisser sa vie de couple et rompre avec son existence étriquée — littéralement « changer la vie » —, sauf que la décision ne sera pas prise : le projet restera inscrit dans la parole sans jamais connaître de réalisation, comme s'il y avait eu « beaucoup de bruit pour rien ». Les grandes remises en question doivent ainsi se traduire par des échecs, encore que, en examinant l'avant-dernier tableau de la pièce, on ne saisisse pas clairement quel serait le point tournant à partir duquel Suzanne renonce à rompre ses chaînes, à demeurer dans sa maison de poupée. Dans la scène où elle essaie d'expliquer à sa mère son désir d'autre chose, celle-ci ne peut répondre — comme elle ne comprend pas d'ailleurs pleinement ce qui lui est dit — qu'en répétant de façon automatique les maximes courantes de son milieu, verbalisation de l'habitus fondé sur la position particulière d'une épouse qui a toujours été vaguement frustrée dans un mariage sécurisant et sans histoires :

Suzanne, j'vas t'dire une chose : dans la vie d'couple, là, t'es t'aussi bien de te taire pis d'endurer que d'commencer la chicane. Complique pas trop les affaires pis d'mandes en pas trop à la vie. (*DTV*, p. 62)

25. D'ailleurs, la référence en est faite dans *Deux Tangos pour toute une vie* : « C'est quoi tu dis là, câline. On penserait entendre Janette Bertrand. » (*DTV*, p. 75)

Ces paroles sont l'énoncé emblématique de la doxa maternelle qui trouve son plein et tautologique déploiement dans cette dernière scène : « Si tu penses qu'un mariage, c't'un long voyage de noces, détrompe-toi pis vite » (DTV, p. 151) ; « La vie c'est d'même, pis moins y a d'émotions, mieux c'est, parce que moins y a d'problèmes » (DTV, p. 152) ; « On s'habitue à tout » (DTV, p. 154) ; « C'est ça, encore les affaires dangereuses. » (DTV, p. 156) Ce discours social, particulier à l'univers contre lequel Suzanne n'ose pas s'insurger, reste quand même celui qui l'a toujours imprégnée et qui enlève finalement tout sens à sa propre individualité et au discours cherchant à l'affirmer :

Non, j'veux rien dire... Parce que *vous avez gagné*, maman, parce que chus raisonnable, parce que *vous m'avez élevée correque pis que c'est allé plus creux qu'vous pensiez, pis plus loin, pis plus profond.* (DTV, p. 160. Nous soulignons.)

Dès lors, Suzanne reconnaît qu'elle ne pourra plus jamais prendre la parole à son compte, ce qui aurait été pour elle lutter contre l'anéantissement. Elle rentrera désormais dans le rang en adoptant, elle aussi, ce discours du raisonnable et de l'insignifiant : « J'le sais maman, vous m'trouvez bien compliquée. » (DTV, p. 162) Ce qui justifiera que, dans cette scène, la mère puisse avoir le dernier mot, au sens propre, comme au sens figuré, en nous livrant son bavardage pur, victoire totale de la doxa sur l'individualité, indication de ce que sera dorénavant le langage même de Suzanne :

Ça fait un bel effet avec les olives tranchées, trouves-tu? J'pense qu'y a assez d'fromage, là. On va mettre des anchois. Moi, j'aime pas ça... c'est trop salé. (DTV, p. 164)

### Victoire du bavardage ou bavardage vaincu ?

L'examen des formes de bavardage présentées dans *Deux Tangos pour toute une vie* et *Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes* permet d'accoler au bavardage, comme objet de la représentation théâtrale, une dimension tragique en ce que le langage doxique et ses manifestations tautologiques semblent avoir vaincu, dès le départ, tous les personnages. Jocelyne en est morte et Suzanne a bien vu qu'elle a toujours été « habitée » par ce langage : « [C]'est allé plus creux [...] » (DTV, p. 160) Les jeux étaient faits dès le début de la représentation, alors que ce qui est représenté est la source du conflit, d'aucune manière sa solution.

Le cas reste cependant remarquablement différent pour *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles* où, au-delà de la représentation quasi ludique du langage nostalgique, on assiste plutôt à la libération réussie d'une femme qui non seulement discerne lucidement les contraintes que lui impose son milieu, mais perçoit tout aussi lucidement la valeur d'usage du discours (lui aussi tautologique) véhiculé par ce même milieu : « Parce qu'icitte c'est le silence qui mène. » (AG, p. 114) Rétrospectivement, ce

qu'elle qualifie de silence, ce seront les propos particulièrement insignifiants de Tante Minna (quoique tributaires de l'idéologie de cette dernière), les propos naïfs de Rosalie qui ne lui sont d'aucun secours contre la violence symbolique et réelle qu'on lui fait subir, ou les siens propres qui n'expriment pour elle que le vide de son existence :

J'pense que nous aut'les femmes, on meurt dans le silence pis l'ordinaire...  
J'veux pas continuer l'règne du temps égrené entre la misère pis nos marées,  
pis les lavages, pis les silences pis les chapelets. (AG, p. 116)

Chez Laberge, c'est donc au début de sa démarche théâtrale que le bavardage attire le plus l'attention sur son propre signifiant, sur sa propre pratique, c'est là aussi qu'il est le plus aisément dénoncé par le personnage. Pourtant, ce personnage prisonnier du discours doxologique cherche à s'en dégager, alors que, dans le reste de l'œuvre de Laberge, les personnages éprouvent de plus en plus de difficulté à se déprendre d'un bavardage qui, paradoxalement, se rapproche davantage des formes discursives les plus près de celles assumées par la majorité des spectateurs-lecteurs. Ainsi est tendu à son destinataire un inquiétant miroir qui dévoile la désindividualisation, conséquence de l'insertion dans le discours social, se montre d'ailleurs incapable de changer le réel en en prenant plutôt la place, en le vidant puisqu'il le reconstruit par son vide. Pourtant, la validité de ce discours est reconduite puisqu'il semble être le seul qu'il soit possible d'utiliser, et pour les personnages et pour les spectateurs. De cette façon, en remplaçant un terme par un autre, cette réflexion de Bourdieu, si critiquée par de Certeau, «C'est parce que les sujets ne savent pas, à proprement parler, ce qu'ils font, que ce qu'ils font a plus de sens qu'ils ne le savent», devient donc, comme nous l'avions dit, le principe même de la fonction du bavardage dans le théâtre de Laberge : «En fait, c'est parce que les sujets ne savent pas à proprement parler ce qu'ils *disent*, que ce qu'ils disent a plus de sens qu'ils ne le *savent*.» Rien n'est plus clair, pour illustrer en définitive ce principe, que le cas de Tante Minna où la nostalgie d'un monde qui se transforme trop rapidement est aussi le regret d'autre chose, regret prophétique pour le spectateur contemporain qui, lui, *sait* avec quelle facilité se reproduit le discours totalitaire :

Pis? Qué cé qu'vous avez contre lui, Hitler? Au moins y fait d'quoi, lui? Y aide l'Espagne contr'les communisses, y s'est faite aussi ami avec Mussolini, y fait pas rien qu'parler comme d'aut' qu'on nommera pas. (AG, p. 92)

Ainsi, le concept de «docte ignorance» assure paradoxalement la victoire d'un bavardage omniprésent et le remplit d'un sens différent, qui le déplace de son terrain de signification habituel et en fait autre chose que du bavardage tout simple. Chez Laberge, la victoire du bavardage est aussi sa défaite au profit du sens.

Nous pouvons revenir une dernière fois à la pièce *Oublier* où, dès ses premières répliques, Jacqueline se montre bien le porte-parole qui doit

assurer la consolidation de la cellule familiale («C'est pas facile, Judith, d'être toute seule pour prendre des décisions. C'est pas facile à prendre.» [O, p. 22]), alors que le noyau qu'elle cherche à protéger s'est désintégré depuis longtemps en raison des mensonges originels de celle qui devait pourtant être perçue comme la mère parfaite. Ce que dit Jacqueline — «Qué cé qu'y a d'fou à aller embrasser sa mère avant qu'a meure?» (O, p. 100) — est toujours/déjà inadéquat. Ce qu'elle exprime n'est plus que bavardage, auquel seuls les autres peuvent donner un sens, mais un sens qui replace ce qu'elle dit comme étant à côté de la pertinence tout en n'étant que trop pertinent :

Jacqueline: T'es packetée, toi!

Joanne: Crisse de découverte que t'as faite là! (O, p. 128)

Mais beaucoup plus explicite est ce dernier exemple de «docte ignorance» sublime qui oscille aussi entre pertinence et non-adéquation, entre ce qui est dit «à côté» et ce qui vise juste. Nous pensons à cette remarque du père de Jocelyne Trudelle, perçue certes comme idiote par Carole, mais qui dépasse infiniment l'intentionnalité de Georges: «Ben moé, c'est de t'ça que j'parle! Quand une fille a pas son compte, a file mal pis a trouve la vie plate!» (JT, p. 57) Ainsi ne pourra-t-on nier, à propos de cette dernière exclamation — pourtant révoltante par sa grossièreté —, au sein de son ignorance absolument «crasse», un noyau indéniable de vérité: effectivement, si Jocelyne Trudelle a été trouvée morte dans ses larmes, c'est que, vraiment, elle n'a pas «eu son compte» et c'est de cela qu'on aurait dû plutôt parler. Nous avons encore affaire ici à un personnage qui dit plus qu'il ne sait car, comme la plupart des créatures du théâtre labergien, il ne se situe plus exactement sur le terrain propre du bavardage. Il est dans la sphère de la «docte ignorance», là où le bavardage est vaincu par sa propre évidence.