

Matroni et nous
Matroni et moi

Patricia Belzil

Numéro 93 (4), 1999

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25806ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

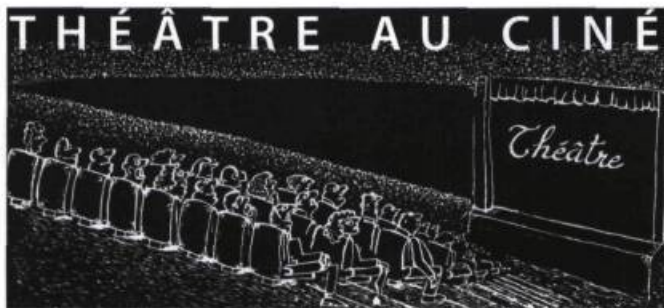
ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Belzil, P. (1999). Compte rendu de [Matroni et nous : *Matroni et moi*]. *Jeu*, (93), 174-176.



PATRICIA BELZIL

Matroni et nous

Pour l'amateur de théâtre, il était étrange, mais sympathique, de voir des comédiens qu'il applaudit sur les planches se retrouver au cœur d'une campagne publicitaire à grand déploiement : bien en vue sur les portes d'entrée des cinémas, Pierre Lebeau, Guylaine Tremblay et Alexis Martin s'étaient étalés sur des *posters*, grandeur nature. Les couleurs bonbon des affiches annonçaient l'esthétique cartoonesque du film, tandis que la recommandation « 13 ans et plus » avait tôt fait de distinguer ce film des grosses comédies qui, d'habitude, connaissent un tel marketing et visent le public des préadolescents.

Fort heureusement (mais aurait-il pu en être autrement avec l'auteur étroitement lié à l'aventure ?), Jean-Philippe Duval a tiré de la pièce d'Alexis Martin un premier long métrage de fiction fidèle à son modèle, détonnant dans le paysage culturel (cinématographique cette fois), zigzaguant entre les genres sans se soumettre aux lois

1. Voir mon article, « *Matroni et moi*. Philosophia pegrennis », dans *Jeu* 76, 1995.3, p. 193-194. J'avais vu la reprise au Monument-National. La création avait eu lieu l'année précédente à l'Espace Libre.

Matroni et moi

FILM DE JEAN-PHILIPPE DUVAL. SCÉNARIO : JEAN-PHILIPPE DUVAL ET ALEXIS MARTIN ; DIALOGUES : ALEXIS MARTIN ; PRODUCTEURS : ROGER FRAPPIER ET LUC VANDAL. PRODUCTION : MAX FILM, QUÉBEC, 1999, 102 MINUTES.

d'aucun, exactement comme le spectacle du Groupement Forestier du Théâtre¹. Conte philosophique, comédie, drame d'espionnage, un peu ceci et cela, avec une désinvolture bien assumée.

Ce jeune cinéaste n'en est pas à sa première complicité avec le milieu théâtral. Pour son documentaire sur Réjean Ducharme (*La vie a du charme*, 1992), Duval avait largement sollicité ses artistes : comédiens et metteurs en scène y étaient interviewés ou invités à lire des extraits. On ne peut qu'admirer, dans *Matroni et moi*, le bonheur avec lequel il s'est emparé de cette matière théâtrale, et saluer un cinéaste plein de moyens.

Dès le générique du début, l'esprit ludique de l'entreprise amuse le cinéphile : les lettres des noms des comédiens sont mêlées de façon à créer d'extravagants pseudonymes, clin d'œil au jeu de l'anagramme



Alexis Martin, Guylaine Tremblay et Pierre Lebeau sur l'affiche du film *Matroni et moi*, de Jean-Philippe Duval, d'après la pièce d'Alexis Martin. Photo : Max Films.

auquel se livrera l'intello Gilles Larochelle (Alexis Martin) avec les noms des traîtres (appelés ici, de façon plus prosaïque, les « crosseurs ») qu'il devra transmettre au mafioso Matroni (Pierre Lebeau). Petite mise en abyme de ce qui tend le fil dramatique du film comme de la pièce, c'est-à-dire la guerre de nerfs entre Matroni, qui veut les noms, et Gilles, qui refuse de livrer la marchandise et de porter l'odieux de la mort de deux hommes, fussent-ils ou non des « crosseurs ». Tout au long de cette nuit chaude, les noms si détestés et si désirés sont donc subtilement cachés sous ceux de Heidegger et de Spinoza (des gars que personne ne connaît en ville, rugit Matroni) – comme *Martin*, de son côté, se cache sous *Matroni*. Par là, l'auteur ne déclare-t-il pas tout bonnement, à l'instar de Flaubert, « Matroni, c'est moi » ?

Cette ambiguïté du titre, qui suggère aussi bien la dualité que l'union, demeure l'enjeu de l'œuvre, compliqué encore par l'arrivée du père de Gilles, qui vient à son tour opposer à celui de son fils son propre système de valeurs. Que se passe-t-il, de-

mande Gilles à Matroni, si chacun adopte sa propre éthique, en réponse à la disparition d'une éthique universelle ? Bien que le film affirme sans conteste son autonomie, à des lieues de la captation, le sens de l'œuvre originale ne s'est pas perdu. Encore ici, on est désarçonné devant l'absence de parti pris de l'auteur (et du cinéaste) pour l'un ou l'autre des trois personnages principaux. La naïveté de Guylaine (« Dieu est mort... Mais quand exactement ? ») n'est pas plus risible, en effet, que la gaucherie amoureuse de Gilles. Et l'idéalisme de celui-ci n'est pas si glorieux qu'il y paraît ; Guylaine le lui rappelle à point nommé, alors que Matroni lui braque le revolver sur la tempe : « Si en voulant sauver ces deux gars-là tu nous fais tuer toute la gang, qu'est-ce que tu vas avoir gagné pour l'amour ? » De son côté, Matroni est certes une brute aux neurones ralentis par le gin, mais le gros bon sens auquel il obéit a le mérite d'être efficace. Lorsque, resté seul avec Gilles qu'il tient en otage, il envoie Guylaine chercher des sandwiches et qu'elle refuse, il lui explique gentiment qu'elle est la seule à pouvoir y aller, utilisant son revolver comme argument supplémentaire : « Guylaine, ma pitoune, y a des moments dans journée pour les affaires féminisses, pis y a d'autres moments, i' faut les affaires roulent. »

Pour dynamiser le scénario, le cinéaste a fait éclater le huis clos, tout en respectant l'unité de temps, l'action se déroulant du soir au matin. On a ainsi ajouté des scènes extérieures, absentes de la pièce (la rencontre des amoureux sur la plage, d'un *qué-taine* consommé ; le « truck de bumper » avec les deux vilains joués par Daniel Brière et Tony Conte ; poursuites en auto ; empoignades, etc.), avec pour conséquence que les discussions sur la responsabilité, valeur qui oppose Gilles et Matroni, sont moins centrales que dans le spectacle, sans pour autant donner l'impression qu'on a

voulu étirer la sauce (comme cela a été le cas, par exemple, pour *les Sept Branches de la rivière Ota* de Robert Lepage). Ces extérieurs ne sont pas là pour renforcer le réalisme, bien au contraire : ils nous situent dans une sorte de Gotham City, où ne traîne nulle âme qui vive... De temps en temps, un plan nous montre la croix du Mont-Royal éclairant cette sombre nuit, clin d'œil ironique au sujet de la thèse que Gilles vient de terminer sur la mort de Dieu. Ironiquement aussi, c'est sur les marches de l'oratoire Saint-Joseph que Gilles et son père seront rattrapés par Matroni, à l'issue d'une tentative d'évasion. En outre, une panoplie d'effets visuels comiques sont mis à contribution, rappelant les films d'espionnage des années 1970 ou encore évoquant la bande dessinée.

Deux scènes, selon moi, éclairent le film : au cœur de la nuit, lorsque Gilles va remettre l'enveloppe (avec les faux noms) au garage de Matroni et, au matin, lorsque le père de Gilles meurt dans la rue. Dans la première, bien sûr, est concentrée toute la tension que provoque la rencontre des deux univers : on ne sait jamais à quel moment le géant va se lasser et écraser le moustique qui lui bourdonne inlassablement aux oreilles. Tandis que Gilles, dégénéré par l'alcool, discute et glose à qui mieux mieux (« Vous êtes une sorte de prêtre officiant un rite cruel, c'est ça ? »), l'exaspération de Matroni grandit et finit par exploser. Il se trouve que, oui, il a une éthique personnelle. La famille, il n'y touche pas. En guise d'exemple, il lui fait le récit d'un homme qui avait tenté de les tromper et qui a été lesté, mais dont le fils a été épargné. « Lesté » ? Cette fois, c'est Matroni qui en apprendra à Gilles... La scène du « lestage », qui consiste à couler les pieds du condamné dans le ciment avant de le jeter à l'eau, reçoit un traitement théâtral : elle est « jouée » en même

temps que Matroni la raconte, comme si elle avait lieu *hic et nunc*. Dès lors, la dureté est comme mise à distance, et on a l'impression d'une parodie de la mafia, aux règlements de comptes grandiloquents et, si l'on peut dire, passés de mode. Et le bel air italien qui monte bientôt, couvrant les cris du pauvre « lesté », achève d'en faire une scène de contrastes baroques. Gilles ressortira de cette cour à *scrap*, de ce petit enfer bleuté et embrumé, saoul et grisé par ses fructueux « échanges » avec Matroni.

Contrastes et émotions ambivalentes font aussi la beauté de la dernière scène du film, celle de la mort du père. Pierre Curzi a endossé avec panache le personnage créé par Robert Gravel, à qui d'ailleurs le film est dédié. L'avocat Robert Larochelle (remarquez la parenté avec le nom du créateur du rôle), usé par l'alcool et la vie, est venu annoncer à son fils qu'il est condamné par un cancer. On devine, en quelques répliques, qu'ils ne s'estiment guère plus que nécessaire. Le père se moque de ce fils idéaliste qui écrivait au ministre des Finances à l'âge où il aurait dû découvrir les joies des plaisirs solitaires, et le fils méprise le peu de scrupules de ce père qui compte parmi ses clients des criminels de la pègre. Lorsqu'il meurt, étendu au milieu de la rue, les bras en croix (ultime clin d'œil), tué par une balle destinée à Matroni (et qu'il a attiré sur lui, pour hâter sa fin), son testament moral laisse Gilles perplexe. C'est la recette d'un bon gin qu'il lui lègue, en même temps qu'une exhortation à jouir de la vie. Quand il sera mort, Guylaine et Gilles tenteront en vain de lui fermer les yeux, qu'il gardera ouverts jusqu'au bout. Et la caméra s'éloignera de cette scène, de cette rue, pour porter son regard loin sur la ville... nous laissant avec nos idéaux et nos contradictions. **J**