

Nouveaux espaces ludiques Quelques réflexions sur le théâtre franco-ontarien depuis 1992

Mariel O'Neill-Karch

Numéro 132, été 2006

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/40798ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions l'Interligne

ISSN

0227-227X (imprimé)

1923-2381 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

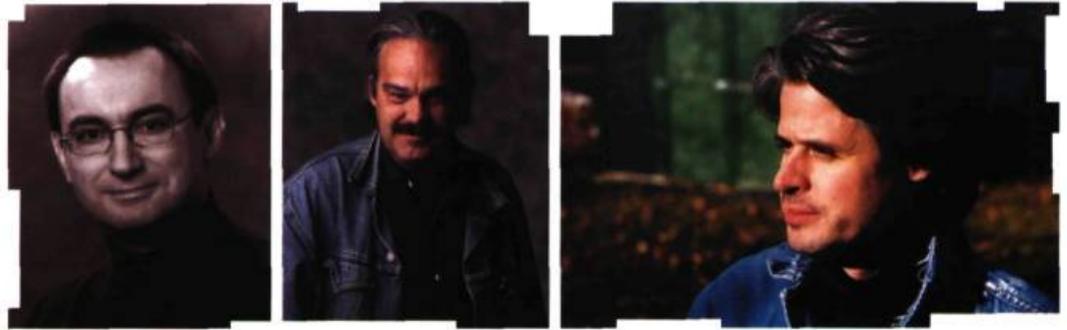
Citer cet article

O'Neill-Karch, M. (2006). Nouveaux espaces ludiques : quelques réflexions sur le théâtre franco-ontarien depuis 1992. *Liaison*, (132), 5-8.

Nouveaux espaces ludiques

Quelques réflexions sur le théâtre franco-ontarien depuis 1992

MARIEL O'NEILL-KARCH



LE SOCIOLOGUE AMÉRICAIN Erving Goffman affirme que nous sommes tous des acteurs dans des pièces inventées à partir de la réalité sur l'écran de laquelle nous projetons des scénarios imaginaires dont certains sont plus développés que d'autres. Depuis 1992, il est évident que l'imagination a fait du temps supplémentaire, car il s'est publié un nombre record de pièces d'auteurs franco-ontariens, qui ont aussi participé à des ouvrages collectifs. J'ai choisi de grouper ces pièces en neuf catégories, représentant les nouveaux (et moins nouveaux) espaces ludiques où se joue notre conscience collective.

Espaces domestiques

Le pont entre mon livre *Espaces ludiques* (L'Interligne, 1992) et les nouveaux « espaces ludiques » qu'habitent les personnages dramatiques franco-ontariens récents est assuré par des pièces comme *French Town* (Le Nordir, 1994) de Michel Ouellette, qui continue à exploiter la veine domestique et sociale. Trois rejetons d'une famille ouvrière du nord de l'Ontario se retrouvent, après la mort de leur mère, dans la maison où ils ont été élevés. Pierre-Paul, l'aîné, s'est réfugié dans les pages du dictionnaire *Larousse* dont les définitions, l'abrégé des règles de grammaire et les pages roses lui ont servi de refuge contre ce qu'il considérait être la grossièreté de son entourage, surtout de son père qui aurait préféré un compagnon de chasse plutôt qu'un traqueur de fautes de français. L'incorrection langagière et la vulgarité verbale sont l'apanage de Cindy, la cadette garçonnière, incapable de se tailler une place entre un père qui ne la considère pas tout à fait comme un garçon et

une mère qui aurait voulu une « vraie » fille. Enfin Martin, le benjamin, rejette l'avenir dans la fonction publique que Pierre-Paul lui prépare, préférant travailler à French Town avec les siens pour sauver la communauté menacée par la fermeture du moulin.

Il y a de l'amour, un peu de folie et un certain espoir dans une autre pièce de Michel Ouellette, qui voit la famille d'un tout autre angle. *L'Homme effacé* (Prise de parole, 1997), c'est Thomas, retrouvé sans papiers sur un trottoir torontois, qui croupit dans un hôpital psychiatrique, les yeux vides, enfermé dans son silence. Une photo, parue dans un quotidien, permet à son ancienne maîtresse, Annie, de le reconnaître, malgré le passage des années. Annie tente de ranimer Thomas, de le faire sortir de sa léthargie, en revivant devant lui, pour lui, les moments intenses de leur relation, soit la mort de Marthe, la mère de Thomas et la grossesse d'Annie qui avait quitté Sudbury contre le gré de Thomas, avec l'intention expresse de se faire avorter à Toronto. Le troisième jour, Annie arrive avec sa fille, l'enfant de Thomas qu'elle avait finalement décidé de garder, dans une ultime tentative de rejoindre l'homme effacé. Resté seul devant la photo de sa fille dont il ne soupçonnait pas l'existence, Thomas sort enfin de son mutisme pour prononcer son nom : Ève. Le présent l'emporte donc sur le passé et la famille connaît un nouveau départ.

L'action, dans *À la gauche de Dieu* (Prise de parole, 1998) de Robert Marinier, se passe d'une chambre à coucher à une autre dans divers domiciles alors qu'une agente d'immeubles et son amant profitent de l'absence des propriétaires pour faire acte de présence dans leur lit. Ce qui

commence dans le plaisir d'un lit défait se termine, au dixième épisode, devant un lit nu, sans draps, alors que les amants, résignés, attendent que montent les rejoindre leurs conjoints et enfants qui soupçonnent un peu que quelque chose de pas très catholique vient de se produire. Beaucoup de passion dans ces rencontres, beaucoup d'humour aussi car Robert Marinier sait manier des dialogues où le quotidien fait écho au cinéma. Par exemple, « Elle » rêve depuis des années à Betty Davis tandis que « Lui » fantasme au sujet d'un film de Preston Sturges, imaginant que leurs conjoints se retrouveraient, deviendraient amants eux aussi, et, une fois l'affaire connue, tous se mettraient à rire. Si les personnages, à la fin, ne trouvent pas drôle d'être obligés de renoncer à leur passion, les spectateurs conservent leur sourire devant cette pièce mettant en scène deux grands enfants qui jouent au Monsieur et à la Madame dans des lits empruntés.

Pour sa part, Claude Guilmain, dans *L'Égoïste* (Prise de parole, 1999), réunit une famille de mal-aimés dont les deux fils, Yves et Marc, incapables d'entrer en compétition avec les femmes que séduit leur père, doivent décider si ce vieux satyre, dans le coma après un accident de la route, doit vivre ou mourir. Ce qui complique drôlement les choses, c'est qu'il y a un autre accidenté, le jeune Stéphane, demi-frère d'Yves et de Marc, condamné à une mort certaine et dont les organes vitaux pourraient servir à d'autres, notamment à son père. Mais cet homme vaut-il la peine d'être sauvé ? Chaque chose dans le petit appartement du père, rempli de meubles, de livres et surtout de vidéocassettes qui témoignent de moments marquants du passé, est une pièce à conviction dans le procès que font subir les fils à leur père. Par contre, la mère, forcée de divorcer vingt et un ans plus tôt, n'a jamais cessé d'aimer l'homme qui l'a trompée, puis abandonnée et fait tout son possible pour que ses fils gardent un bon souvenir de leur père. Chose certaine, les spectateurs, entraînés dans le flot de révélations et maintenus habilement dans l'ignorance de ce qui va suivre, vont rire devant certaines situations cocasses mais hélas trop vraies, comme lorsque la mère, unilingue francophone, essaie de se faire comprendre dans un hôpital anglais. Mais la pièce porte surtout à réfléchir devant la complexité des relations familiales qui se nouent et se dénouent.

L'image du métier à tisser est explicite dans la pièce de Michel Ouellette, *La Dernière Fugue* (Le Nordir, 1999), où les fils de chaîne — les ancêtres — soutiennent les fils de trame — la famille. Que se passe-t-il quand un fil se brise ? C'est ce que l'on découvre lorsque trois personnages se confrontent dans un décor onirique, beckettien, alors que Charles, dont la moitié inférieure du corps est passée à travers le plancher pourri de la maison de Fred, son grand-père, attend qu'on vienne le secourir. Sa copine Mimi, en bikini, sort d'un immense gâteau de fête pour entreprendre la lecture d'un récit dont la chaîne est composée des confidences de Fred et la trame, de celles de Charles. Du récit de Mimi sortent de nouveaux personnages qui ressemblent aux anciens, puisqu'ils émanent des confidences des deux hommes, mais qui sont différents aussi, ayant passé par l'esprit créateur de la conteuse qu'on accuse, comme dans *Le vrai monde ?*, de Michel Tremblay, de dire beaucoup plus que la vérité, de trahir les souvenirs des autres.

Que se passe-t-il donc quand un fil du récit se brise ? Il y a des trous : des trous de mémoire, des trous dans le bras du grand-père toxicomane, des trous dans le plancher, des trous de balles, des trous dans le cœur de tous les personnages dont le fil identitaire est rompu. Le grand-père propose : « Pour cacher l'erreur dans le tissu, on pourrait peut-être attacher un autre fil après ton fil cassé. Si c'est bien fait, ça paraîtra pas. » C'est là le but du récit de Mimi qui espère, en donnant ses mots à elle aux souvenirs des deux hommes, réparer le tissu de leur vie. En même temps, Mimi, née Micheline, va, elle aussi, grâce au récit qu'elle fait en français, retrouver le fil de son enfance et surtout sa langue maternelle avec laquelle elle renoue.

La mort et la vie se livrent un duel dans l'esprit d'une femme enceinte dans *Requiem* (Le Nordir, 2001) de Michel Ouellette, qui suit les destinées de certains personnages de sa pièce la mieux connue, *French Town*, et semble, par la nouvelle tonalité qu'il adopte, vouloir répondre à une critique plutôt sévère sur l'œuvre couronnée par un prix du Gouverneur général. Bobotte (Gilbert), le père, qui s'était affranchi de son propre géniteur en le battant presque à mort, a succombé à un cancer avant d'avoir provoqué son propre fils-fille, Pierre-Paul, à le battre à son tour. Incapable de plaire à son père qui n'acceptait pas ses goûts raffinés, Pierre-Paul part à la découverte de l'Europe où la beauté de *La naissance de Vénus* de Botticelli n'est pas suffisante pour lui faire oublier « la misérable misère [et] la crasse qui vient avec ». De retour au pays après la mort de son père, Pierre-Paul revêt les salopettes paternelles, emprunte les gros mots de Bobotte et surtout son fusil pour se tirer une balle dans la gorge. Comme héritage, il laisse à sa sœur Cindy sa collection de disques : quatorze versions différentes du *Requiem* de Mozart. C'est la liturgie de la messe (surtout le « Dies irae ») qui structure la pièce. Deux morts déversent leur colère dans l'esprit de Cindy, qui a peur de transmettre à son propre enfant un héritage si lourd. Comme dans *French Town*, les personnages sont fortement caractérisés par leur langage. Pierre-Paul exprime son désarroi à travers une langue imagée. Par contre, Bobotte utilise une langue fruste, hachurée, à l'image de sa vie. Enfin Cindy, prise entre ses deux morts et la nouvelle vie qui germe en elle, suit des cours d'alphabétisation, se plonge dans le dictionnaire *Larousse* et projette de donner à son fils le nom de Gilbert Pierre-Paul Simon [forme masculine du nom de sa mère], « pour que ceux qui sont morts dorment du repos des morts, éternel. Pis pour que la vie continue avec les vivants dedans. »

Le dernier texte du recueil de Jean Marc Dalpé, *Il n'y a que l'amour* (Prise de parole, 1999), « L'âme est une fiction nécessaire », est le monologue d'un fils qui assiste, impuissant, à l'agonie de son père. Il entend l'infirmière lui demander si tout va bien et voit le mourant faire oui de la tête : « NON ÇA VA PAS, ÇA VA PAS PANTOUTE CALVAIRE. J'T'EN TRAIN DE CREVER POURQUOI TU M'FAIS ÇA POURQUOI. » Cette « conversation », la dernière, fait écho au titre du recueil qui affirme la primauté de l'amour. Au père qu'il imagine marchant « parmi les lions de la savane africaine d'une émission de National Geographic », Dalpé fait dire au fils : « *Hasta luego, Papa.* »

Espaces urbains

Le premier de trois « contes urbains », dans *Il n'y a que l'amour* (Prise de parole, 1999), s'intitule « *Give the lady a break* ». Le public est invité à monter dans le « char » d'Hélène Beaupré, 48 ans, qui cherche à garer sa voiture un 23 décembre, près d'un centre commercial. On apprend alors que Gilles Vigneault chante Natashquan à la radio, que son mari l'a laissée pour une de ses étudiantes et que ses parents arrivent pour les fêtes, des va-et-vient peu réjouissants. Tout à coup, elle voit une place, s'y précipite, mais trop tard : « D'un geste rapide et brutal, Hélène change le poste à la radio en pensant : 1. Qu'y se l'fourre dans l'cul son ostie de Natashquan. 2. Mon Dieu que j'parle mal. 3. C'tait quand même beau c'qu'y racontait. et 4. Qu'y se l'fourre dans l'cul, pareil!!! » Dalpé fait découvrir, dans la langue crue du peuple, un rythme vital et, paradoxalement, une poésie pleine d'émotions. C'est qu'Hélène Beaupré est née Ellen McMurtry à Hamilton, Ontario, et qu'elle a tout fait pendant les trente années passées au Québec pour s'assimiler à la majorité. Mais, en changeant de poste, elle tombe sur une chanson des Beatles et retrouve en elle une énergie qu'elle croyait avoir perdue. Elle fracasse alors les phares de la Lincoln qui avait pris sa place et se promet de faire la même chose à la nouvelle Subaru de son mari : « Fuck, une fille faut qu'a' fasse c'qu'une fille faut qu'a'fasse. »

Presque tout le recueil de Dalpé est consacré à une suite de cinq pièces dont le cadre est Montréal, réunies sous le titre « *Trick or Treat* », une histoire où amour et violence se côtoient et que sous-tend un intertexte biblique, appuyé par des poèmes dramatiques « Babel », « Jonas et la baleine », « Caïn », « L'épreuve sur la montagne [Isaac & Jacob] » et « Le Déluge », qui s'intercalent entre les pièces pour souligner la longue filiation des thèmes dont traite Dalpé : le manque de communication, la peur d'être avalé, la violence fratricide, le père castrateur et le cataclysme. Il y a une escalade de la violence, alors que la ville offre, à des personnages faibles, instables, la tentation d'une réussite facile et rapide. C'est ne pas tenir compte de « l'histoire de la malédiction. L'histoire de la punition. Celle de la colère de Jahvé. ». Dalpé, en exploitant le phénomène des jeux de places, l'instabilité des catégories de dominant et de dominé, rend son théâtre dynamique et provocateur.

Chaque ville, semble-t-il, doit avoir ses contes, depuis que la troupe montréalaise Urbi et Orbi en a lancé la mode. Comme les autres recueils du genre (par exemple, *Contes urbains*, Ottawa, Le Nordir, 1999), les *Contes sudburois* (Prise de parole, 2001) renferment des histoires drôles, étonnantes, touchantes, fermement ancrées dans le roc local, à

l'ombre d'une cheminée géante dont la poussière n'arrive pas à étouffer l'esprit des habitants. Robert Dickson, par exemple, qui habite Sudbury depuis environ trente-cinq ans, célèbre sa ville d'adoption dans « L'illuminé », où on reconnaît la voix du poète d'*Or-é-alité*. D'autres, comme Jean Marc Dalpé et Brigitte Haentjens, s'ils n'habitent plus la ville du nickel, en connaissent tous les contours et leurs contes passionnels se nouent et se dénouent dans l'air sulfureux.

Espaces sportifs

Donner aux faibles un rythme qui leur tient lieu de parole est l'une des constantes de l'œuvre de Jean Marc Dalpé. Dans *Eddy* (Boréal/Prise de parole, 1994), le personnage éponyme, déçu de n'avoir pas réussi une carrière de pugiliste, entraîne, sans espoir de succès, Maurice, un ex-boxeur narcomane, qui a fait de la prison pour avoir battu une femme. Son explication ? Il ne trouvait pas ses mots, alors il a frappé. Le rythme d'Eddy est celui de la boxe, tant verbale que physique, et les coups donnés par Maurice au *speedbag* puis au *bodybag* sont ponctués par ce qui s'avèrent être presque des grognements : « Hook! Hook! Hook! Hook! » Lorsque son neveu Vic arrive de Sudbury, l'espoir d'Eddy renaît. Pourtant, les coups bas de Vic vont mettre définitivement fin aux espoirs d'Eddy, qui se retrouve knock-out dans son ring personnel.

Avec *Lucky Lady* (Boréal/Prise de parole, 1995), Jean Marc Dalpé montre son habileté à créer un suspense axé sur une course de chevaux. Cinq personnages, dont chacun a un besoin pressant d'argent, misent sur une course frauduleuse. Bernie est un voleur de voitures qui se retrouve doublement incarcéré, en prison d'abord, après un vol qui a mal tourné, puis dans un fauteuil roulant. Claire est la mère d'une fille qu'elle n'a pas les moyens d'élever. Mireille, chauffeur de taxi, rêve de s'installer en Arizona. Shirley, chanteuse country avec une permanente à la Dolly Parton, attend toujours d'être « découverte ». Enfin, le plus intéressant, Zach, le *chum* de Shirley, est une sorte de matamore, hâbleur, fanfaron, mais à sa manière : « J'suis small time. Small time. J'ai toujours été small time. J'ai toujours voulu rester small time. [...] C'est ça l'concept. » Ce genre de discours franglais, prononcé en piaffant par le comédien Robert Bellefeuille, filiforme, tout de cuir vêtu, petit *pusher* aux grandes idées, ponctue la pièce et donne le ton. *Lucky Lady*, le cheval gagnant, un animal symbolique des ténèbres, va leur permettre, la nuit des Perséides où le ciel est traversé d'étoiles filantes, de voir enfin un peu de lumière. Je dis bien un peu, car il est entendu que les per-

« Il y a une escalade de la violence, alors que la ville offre, à des personnages faibles, instables, la tentation d'une réussite facile et rapide. C'est ne pas tenir compte de " l'histoire de la malédiction. L'histoire de la punition. Celle de la colère de Jahvé. " »

sonnages ne pourront pas, avec 3 000 \$ à 9 pour 2, divisé en cinq parts (mais il n'est pas du tout sûr que le partage sera égal), aller bien loin. C'est d'ailleurs pourquoi la pièce se termine avec l'annonce de la victoire. Mais cette fin est étonnante en soi — l'exclamation de Bernie le confirme : «J'ai pas fucké. Hey... j'ai pas fucké.» — car elle laisse entendre, ce qui est rare au théâtre, que les défavorisés ne le sont pas toujours.

Michel Ouellette m'a dédié comme suit *Le Bateleur* (Le Nordir, 1995) : «C'est la première carte du Tarot... c'est le début, le potentiel.» Pourtant Éliza, depuis quinze ans serveuse dans un bar et diseuse de bonne aventure à ses heures, se sent très loin de ses débuts : «J'ai pus vingt ans. J'ai pus le monde devant moé.» Bateleur a cependant un autre sens, lié à l'espace sportif, celui d'artiste forain se livrant à des acrobaties, amusant le public par ses bouffonneries. Car Jack, propriétaire du bar, se mesure depuis des années à ses clients, dans des combats où le plus fort remporte les gageures des badauds. Dempsey, son alter ego au nom à forte résonance pugiliste, le nargue pourtant constamment, le traitant de lavette, car si Jack est fort comme un bœuf dans le ring, il est faible devant Éliza, incapable de déclarer son amour à celle qu'il espionne, depuis quinze ans, pendant qu'elle prend son bain quotidien, après la fermeture du bar. Michel Ouellette a créé un univers complexe où les personnages se promènent sur les tréteaux, luttant contre des ombres qui apparaissent et disparaissent dans la tempête qui sévit. Cette pièce, plus dense, mieux structurée que les pièces précédentes du même auteur, révèle une maîtrise grandissante de l'écriture dramatique.

Espaces historiques

Patrick Leroux, dans *Le Beau Prince d'Orange* (Le Nordir, 1994), délaisse le terroir franco-ontarien pour se plonger au centre des conflits opposant la France et l'Angleterre, les catholiques et les protestants par le biais du prince Guillaume d'Orange, né en Hollande, roi d'Angleterre à partir de 1689. Vaste fresque où une quarantaine de personnages passent d'un niveau à l'autre de ce spectacle complexe et ambitieux. Chacun des personnages s'exprime dans la langue qui lui convient le mieux, souvent l'anglais, au grand dam des producteurs. Drôle de pays que le nôtre où une pièce, produite dans la capitale nationale, choque par son bilinguisme !

Monique Maury Léon et Pierre Léon ont écrit une histoire de guerre, *La Nuit la plus courte* (GREF, 1999), où les souvenirs de la nuit du 5 au 6 juin 1944 dans le village normand de Sainte-Mère-Église se bousculent, se précèdent et se nouent autour d'une cinquantaine de personnages, français, allemands, américains et canadiens. Très bien documentée (photos, fausse carte d'identité, tickets de pain, ordre de réquisition et de nombreux articles de journaux tirés de la collection personnelle des auteurs), la pièce est un montage savant qui révèle l'intimité de ceux qui ont vécu les heures émouvantes du retrait des forces allemandes et l'arrivée des soldats alliés. Les personnages sont des types : les prostituées parisiennes, le bon Allemand, le soldat américain qui en a marre des fusillades, le sympathique résistant, le curé qui œuvre à côté des communistes et la

jeune fille amoureuse d'un Allemand, qui finit pendue. Le côté amusant — et le mieux réussi —, ce sont les accents. On voit bien que les auteurs sont des phonéticiens.

Le théâtre de Michel Ouellette est traversé par une série de crises d'identité. C'est ce qu'on retrouve dans *King Edward* (Le Nordir, 1999), au titre résolument anglophone et royaliste. Pourtant, Édouard est choisi par Jean-Baptiste, un ami de son père, comme porte-étendard des Franco-Ontariens dans leur lutte contre l'establishment anglophone, rôle qu'il refuse de jouer. Édouard tombe amoureux de Wallis, une divorcée (écho explicite du scandale de l'abdication du roi Édouard VIII d'Angleterre). Jean-Baptiste fait tout pour empêcher ce mariage, arrivant même à convaincre Wallis du tort immense qu'une telle liaison ferait à la « cause ». Édouard, croyant avoir perdu la femme aimée, erre dans les rues d'Ottawa où il rencontre un vagabond appelé King, véritable encyclopédie vivante qui lui raconte, par bribes, l'histoire de la ville depuis ses débuts, rue par rue, quartier par quartier, jusqu'au viol de la Basse-Ville, traversée par nulle autre que la rue King Edward. Le drame personnel d'Édouard se joue donc contre cette trame historique qui permet à tous les fils de sa vie de se renouer, résolvant ainsi sa crise d'identité et laissant la place libre à l'amour.

Remontant encore plus dans le temps, tant par son sujet — la Rébellion de 1837-1838 — que par la date de son unique production — 1973, sur les ondes de Radio-Canada — *La Rumeur du fleuve* (GREF, 2000) de Marcelle McGibbon renoue avec la tradition des reconstructions historiques. Cette pièce transpose dans le village de Saint-Denis, alors que le docteur Nelson et ses compagnons entrent en conflit armé avec les troupes britanniques, un incident survenu à Lyon pendant la Seconde Guerre.

Dans une atmosphère futuriste, l'humain est évacué au profit de la technologie. Les personnages du *Testament du couturier* (Le Nordir, 2002) de Michel Ouellette cherchent à se rattacher, tant bien que mal, au passé. Dans un présent gris où la pulsion sexuelle n'a plus de place, les habitants de la banlieue tentent de tromper leur libido en consultant un médecin spécialisé en « dé » érotologie. La privation mène à des maux de tête qui gâchent l'existence d'un urbaniste dont la plus grande réussite est d'avoir créé pour les malades un service appelé Lazarette vers lequel les conduisent les SS (Services sanitaires). Poursuivi par Miranda, sa femme frustrée et par un « malade » réchappé du ghetto, Royal, l'urbaniste, finira attaché à un lit à Lazarette, alors que le couturier Mouton, héritier du testament du titre, se promène revêtu d'une robe du dix-septième siècle, fabriquée par lui d'après un patron d'époque, légué par un couturier dont le village presque entier aurait succombé à la peste. Cette robe, comme celles que l'on doit à l'artiste québécois Jacques Paquette, rattache le présent au passé historique par le tissu de l'art. ■

Marisel O'Neill-Karch est professeure à l'Université de Toronto, auteure de Théâtre franco-ontarien, espaces ludiques, ainsi que d'édicions critiques et d'articles portant sur la littérature franco-ontarienne.