

Paprašarovski, Marija

Pour en finir avec : lecture des pièces *Le vrai monde?* de Michel Tremblay et *Le Chien de Jean Marc Dalpé*

The Central European journal of Canadian studies. 2012, vol. 8, iss. [1], pp. 103-112

ISBN 978-80-210-5970-2

ISSN 1213-7715 (print); ISSN 2336-4556 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/125688>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Marija Paprašarovski

Faculté des Lettres de Zagreb, Croatie

Pour en finir avec Lecture des pièces *Le vrai monde?* de Michel Tremblay et *Le Chien* de Jean Marc Dalpé

Résumé

Le présent article traite tout particulièrement du lien entre père et fils présenté dans les pièces *Le vrai monde?* (1987) de Michel Tremblay et *Le Chien* (1988) de Jean Marc Dalpé. Bien que traitant tous deux le thème de l'incommunicabilité et du conflit des générations au sein d'une famille francophone canadienne, chacun des auteurs a créé une réalité à part en introduisant la figure de l'artiste ou du rêveur, qui impose une autre façon de communiquer à travers le langage de l'art. Ainsi ces deux textes se distinguent-ils également par leur refus du théâtre réaliste et psychologique.

Abstract

This paper will focus upon analyzing the father-son relationship in two plays: *The Real World?* (1987) by Michel Tremblay and *The Dog* (1988) by Jean Marc Dalpé. In spite of the psychological profile of the incommunicability and the generation gap in a typical middle-class Francophone Canadian family, both dramatists, by introducing the figure of an artist or a dreamer, create in fact a separate reality and impose another kind of communication through the language of art. In this way, both playwrights reject the dominant realistic and psychological theatre.

L'objectif de cet article est de pousser plus loin la réflexion sur le thème privilégié des dramaturges québécois à partir des années 1980 et largement discuté par la critique, celui de l'absence du père. En s'appuyant sur deux textes dramatiques écrits et mis en scène presque à la même époque (*Le vrai monde?* de Michel Tremblay à Ottawa, au Théâtre français du Centre national des arts, et à Montréal, au Théâtre du Rideau-Vert, en avril 1987; *Le Chien* de Jean Marc Dalpé en février 1988 au Théâtre du Nouvel-Ontario et au Théâtre français du Centre national des arts, joué à Toronto, Ottawa et Montréal), notre lecture traite des transformations des modalités d'expression et de communication des personnages dans ce théâtre intime d'hommes. Tout en appartenant à deux générations différentes, Tremblay (1942) et Dalpé (1957) s'intéressent non seulement dans ces deux pièces au conflit qui divise le père et le fils (niveau psychologique), mais encore s'inscrivent tous deux dans la tendance plus générale des années 1980, qui met le théâtre même en scène (niveau métathéâtral). Or, ce besoin de laisser la parole aux créateurs et aux rêveurs qui inventent d'autres réalités (le théâtre dans le théâtre chez Tremblay et la dimension onirique chez Dalpé) souligne l'attention que ces

auteurs prêtent à la figure de l'artiste ou du rêveur, ce qui pourrait correspondre au besoin de la société québécoise de l'époque de se « faire conter des histoires de rêveurs, pour que l'on se rappelle que les rêves sont encore possibles » (Lefebvre 1994, 48). Pourtant, au lieu de sombrer dans l'incommunicabilité, grâce à la présence de ces personnages, les frontières entre le réel et l'imaginaire s'estompent et les dramaturges peuvent expérimenter de nouveaux rapports au monde, avec pour résultat une écriture scénique dynamique annonçant de nouvelles formes de communication et d'expression.

Les territoires intimes

Les deux pièces relèvent de ce qu'il est convenu d'appeler « un théâtre d'auteur », caractérisé par un retour vers le texte dramatique. Après le bouleversement provoqué par le théâtre engagé et expérimental des années 1970, imposant la création collective ou l'improvisation, la dramaturgie québécoise post-référendaire se voit envahie par le désir de raconter des histoires plus individuelles, ce qui est d'ailleurs l'une des caractéristiques de la dramaturgie occidentale de l'époque. Ainsi peut-on dire que le théâtre, qui ne cesse de mettre en scène la réalité québécoise et canadienne-française, a tracé un portrait de cette société en voie de mondialisation, tout à fait ouverte aux mêmes phénomènes qu'une communauté plus globale. Par ailleurs, c'est une période de transition où l'on sent le besoin de déplacer l'accent vers le rapport à soi, faute de dissolution des idéologies dans les années 1980, au Québec aussi bien qu'en Europe: « peu de textes se réfèrent à l'Histoire ou au politique, beaucoup de textes explorent les territoires intimes, comme pour compenser un déficit en émotions en manifestant un franc retour au pathétique » (Ryngaert 1993, 45). En comparant la situation politique au Québec et en France, on voit clairement que le discours de la protestation politique s'est affaibli avec l'échec référendaire de 1980 au Québec et avec le triomphe de la gauche en mai 1981 en France.

Sans doute le regard des dramaturges s'est-il tourné vers les relations qui se tissent dans la famille, comme le montrent bien les pièces ici à l'étude, illustratives d'un théâtre de la parole qui laisse plus de place au dialogue, au détriment de l'action. Tout se passe à l'intérieur d'un espace subjectif où évoluent des personnages désireux de se reconstruire, de se mettre en contact avec eux-mêmes, mais en même temps, ce retrait du monde et les paroles qui peuplent leur univers clos traduisent aussi le mal à se dire. Il en ressort que ces textes, fondés sur la pratique conversationnelle et les dialogues dynamiques troués de monologues plus ou moins longs, ne parlent que d'êtres en mal de vivre. Faut-il ou ne faut-il pas y voir une métaphore de la société au sens plus large, cela dépend certes de l'interprétation que l'on veut en donner.

Il y a une tendance à considérer l'œuvre de Tremblay comme une « œuvre 'miroir' dans laquelle se reconnaît un peuple, en même temps qu'une œuvre 'modèle' qui a entraîné derrière elle des dizaines d'auteurs » (Fréchette 1988, 93). Bien que l'auteur franco-onatrien Jean Marc Dalpé se sente plutôt rapproché de la dramaturgie américaine (Vais 2005, 136) et qu'il ne soit pas directement influencé par le théâtre de Tremblay, comme l'est certainement Michel-Marc Bouchard, on peut établir des parallèles entre sa première pièce et celle de Michel Tremblay tant au niveau thématique (manque de communication, fardeau du passé qui pèse lourd, tension sexuelle, imaginaire qui l'emporte sur le réel), qu'au niveau du récit (un fils qui veut régler



ses comptes avec sa famille, surtout avec son père) et des personnages (un père égocentrique, insensible; une mère désillusionnée, victime de son mari grossier, mais aussi désireuse d'osmose; une sœur violée par son père; un fils qui se voit en sauveur de sa famille). De même, on retrouve dans les deux textes une construction dramatique qui superpose, comme on l'a déjà vu, deux plans de réalité et met en valeur l'écriture, à la recherche de formes nouvelles.

Par ailleurs, les critiques se sont souvent interrogés sur le degré autobiographique (Tremblay) ou la dimension mythique (Dalpé) de ces textes. On a ainsi vu dans *Le vrai monde* une auto-analyse ou « le microcosme de l'univers dramatique de Tremblay » (Godin; Lafon 1999, 57) où - à l'image de son personnage, le jeune auteur Claude, qui a choisi le récit à clef pour sa pièce afin de dire la vérité sur sa famille - « Tremblay passe par les personnages féminins pour dire son propre mépris d'un certain type d'hommes, son rejet d'un modèle machiste » (Fréchette 1988, 93). Par contre, Jean Marc Dalpé semble beaucoup plus détaché par rapport à la vérité biographique. Bien qu'il décrive une famille franco-ontarienne et le milieu qu'il a certainement connu dans son enfance, « on peut transposer à sa dramaturgie la pluralité d'appartenance qu'il se reconnaît » (L'Hérault 2003, 174). Né d'une mère anglophone de Nouvelle-Écosse et d'un père franco-ontarien d'Ottawa, il possède « d'un côté une culture anglo-protestante rurale de l'Est canadien, et de l'autre côté, un monde urbain, catholique et francophone » (Vais 2005, 134), ce qui donne à sa pièce un caractère hybride qui se manifeste tant au niveau d'une parole mi-française, mi-anglaise qu'au niveau de la caractérisation des personnages, surtout le père entre chien et homme (cf. O'Neill-Karch 1988, 10). S'il évite d'expliquer la vie de la famille décrite, se bornant à en témoigner, c'est que le commentaire se trouve caché, nous semble-t-il, dans une riche symbolique des chiffres, au niveau symbolique, voire mythique de cette pièce.

Pourtant, ce qui rapproche ces deux textes c'est certainement le thème de l'incommunicabilité entre un fils et son père sous l'angle d'une confrontation verbale violente (Tremblay) ou de bouleversements sauvages (Dalpé) ainsi que d'une tension insoutenable qui rend étouffant l'espace clos des deux textes. Dans *Le vrai monde?* c'est le salon d'une famille petite-bourgeoise, dans *Le Chien* c'est une maison mobile au bout d'un chemin de terre. Dans *Le vrai monde?* c'est le père, vendeur d'assurance-vie, qui revient de voyage, dans *Le Chien*, c'est le fils errant, de retour après avoir voyagé aux États-Unis. Dans les deux pièces il existe entre les personnages un immense mur qu'ils ont dressé, et contre lequel ils se jettent comme des bêtes sauvages. Cette bestialité se manifeste chez Dalpé par le chien fou qui n'arrête pas d'aboyer, et chez Tremblay par le personnage fictif d'un père fantasmé, Alex II, qui met bas les masques clownesques d'Alex I. La violence et la brutalité des pères dans les deux textes ne peuvent pas s'expliquer simplement par l'idée du fameux « manque d'amour », ce motif omniprésent qui hante la littérature contemporaine. Ce dont leur comportement témoigne, c'est de haine, ce sentiment ravageur qui non seulement sépare les êtres mais veut les anéantir complètement. Rennie Yotova a remarqué, à juste titre, qu'à la différence de l'incompréhension, qui « peut être due à une affection trop forte d'ordre positif », l'incommunicabilité est comme « un mur que l'on construit avec la force et l'énergie du ressentiment, de la haine et de toute une gamme de sentiment négatifs » (Yotova 2010, 453).

On a vu là, bien sûr, une métaphore des relations familiales, ce qui, il faut l'admettre, s'impose d'une manière trop simpliste. Mais une autre interrogation est soulevée par la vision du monde que proposent ces textes, car au-delà de la simple difficulté de se comprendre, il

y a l'impossibilité de communiquer qui, comme on vient de le constater, génère des sentiments destructifs. Quelle information peut-on en tirer sur l'image du peuple québécois et des franco-ontariens, si cette représentation est vraiment à leur image? Cette logique de la fabrication d'une identité collective à travers l'art n'est-elle pas justement mise en doute par l'effet de brouillage causé par une optique de vrai et de faux qui déstabilise tout mimétisme? La question qui surgit également est celle du théâtre lui-même. Car la scène est toujours un lieu de lutte, là où prennent corps les désirs et les besoins de communiquer sans jamais aboutir. Vaudrait-il donc mieux interpréter la problématique de la communication humaine, traitée dans ces textes comme l'ouverture vers une nouvelle forme d'expression dramatique et théâtrale qui semble s'annoncer? Autrement dit, cette exhibition de l'incompétence à communiquer avec l'autre qui s'inscrit dans un contexte plus global ne remet-elle pas en question le théâtre comme lieu d'échange? Un rapide retour aux changements qui ont bouleversé le théâtre en Europe dès les premières décennies du XX^e siècle montrera à quel point ces textes sont révélateurs d'un tournant capital dans l'histoire de la dramaturgie québécoise. La pensée révolutionnaire d'Antonin Artaud et de Bertold Brecht, qui a incité l'art dramatique à rompre avec l'illusion et le phénomène d'identification, n'a pas pour autant influencé en même temps le théâtre au Québec où « le contexte est différent: la société et les institutions restent très traditionnelles », et c'est pourquoi

« l'abandon des conventions se fait peu à peu au cours des années 1950 sous l'impulsion d'intellectuels et d'artistes qui dénoncent de plus en plus la situation étouffante de la société québécoise. La modernité prend le pas sur la tradition. Naît alors une dramaturgie marquée de réalisme, mettant en scène des histoires et des personnages auxquels le public s'identifie » (Desjardins; Ploudre 2008, 17).

C'est justement ce réalisme que les pièces de Tremblay et Dalpé rejettent, tout en jouant avec des modes d'expression psychologiques.

Le père comme modèle-obstacle

Si, comme le remarque Carole Fréchette, « les années 1970 ont été les années 'femmes' [...], les années 1980 [...] sont les années hommes » (Fréchette 1987,17). Elle souligne que les hommes en tant qu'auteurs n'ont en fait jamais quitté la scène, mais alors qu'ils avaient fait parler les femmes dans leur théâtre à l'époque de l'affirmation de la « québécitude » (la féminité étant liée avec les idées de nation, culture et langue maternelle), sous l'effet de la déception et de la détresse suscitées chez plusieurs auteurs par le Référendum de 1980, face à un sentiment de vide et à leurs rêves brisés, ils se tournent vers eux-mêmes et s'occupent de leurs angoisses et de leur identité menacée à cause de l'image fragile d'un père souvent absent et faible. Pourtant, ce retour du père est associé à l'idée de manque. Si l'on parle tant de lui, c'est qu'il est absent. Il vaudrait donc mieux dire qu'il s'agit d'un désir de père selon l'idée lacanienne du désir perçu comme manque ou fantasme. Une impossibilité totale de contact, le père comme une figure imprévisible et toujours à distance:

CLAUDE: Y faut dire que tu t'es jamais tellement annoncé non plus, hein? Faut teprendre quand t'arrives. (Tremblay, 50)

JAY: C'est toujours pareil, pareil. Comme figé dans le roc. Toé d'un bord, moé de l'autre. (Dalpé, 85)

Dans la dramaturgie québécoise, comme le remarque Lucie Robert, « le père est une figure chargée, si chargée de fait qu'elle a fini par éclater au tournant des années 1960. » Il s'agit surtout de « la fonction profondément répressive qu'a exercé le père fictif, en tant que figure porteuse d'autorité, d'histoire et de devoir, et les modalités de sa mise à l'écart au moment de la Révolution tranquille » (Robert 2004, 75). Il en résulte deux façons différentes de traiter ce sujet selon que les auteurs sont des femmes ou des hommes. Dans les textes de femmes étudiés par Lucie Robert (textes de Marie Laberge, Jocelyne Trudelle, Chantal Boileau notamment), le père devient le héros d'un mélodrame, physiquement absent et ce qui surgit, c'est la mémoire d'un père peu présentable. Par contre, chez Tremblay et Dalpé, le père occupe non seulement l'espace de la scène en tant que maître de la maison, grossier et haïssable, mais il est également dédoublé par l'image que le fils s'est créé de lui (personnage fictif dans la pièce écrite par le fils, chez Tremblay; père possible et rêvé qui puisse finalement serrer son fils dans ses bras, chez Dalpé). En même temps, le père pendant son absence de la scène envahit l'espace du discours, car dans les deux textes les autres personnages (les mères et les sœurs) ne parlent que de lui. Il est pourtant intéressant de noter que l'on retrouve toujours le même type de personnage, aussi bien dans les textes de femmes que d'hommes: «un père brutal, absent, ivrogne, vaguement incestueux». Ce sont «des hommes autoritaires et insensibles, alors que les mères restent muettes et impuissantes devant la tragédie des filles» (Robert 2004, 75).

CLAUDE: Te rends-tu compte, des fois, qu'y'a quelqu'un devant toi quand tu parles? Ça t'arrive-tu de répondre à une question ou d'attendre la réponse à une des tiennes? C'est pas des conversations que t'as, c'est des monologues. (Tremblay, 92-93)

JAY: J'pensais pas que ça m'ferait ça, revenir. Ç'a-tu une âme, Pa? Penses-tu? [...] T'aimerais-tu ça si j'te disais que je reviendrai pus? [...] Demande-moé don' au moins pourquoi j'suis venu. (Dalpé, 61-62)

Quant aux deux mères, elles sont enfermées dans leur solitude, déçues, mais impuissantes. Elles s'expriment indirectement. Dans *Le vrai monde?* Madeleine I refuse d'accepter la réalité, ou plutôt « une version de la réalité » (p. 43) révélée par le personnage fictif Madeleine II, qui est la création et la porte-parole de son fils, car ce dernier n'a pas le courage d'avoir une confrontation directe avec son père: « Sais-tu ça fait combien de temps que je prépare ça? Combien d'années? » (p. 93). Ou parce qu'il hésite en cherchant un point de vue objectif: « J'devenais chacun de vous autres, j'me glissais dans chacun de vous autres, pis j'essayais de comprendre... comment c'était fait, à l'intérieur des autres » (p. 46). Claude en tant qu'artiste se sent, d'un côté, chargé de faire parler les femmes opprimées (sa mère Madeleine, sa sœur Mariette), mais de l'autre côté, c'est lui qui a besoin d'elles pour pouvoir s'exprimer à travers leur voix: « C'est tes problèmes à toi avec lui que tu t'as réglés dans c'te pièce-là, pas les miens! »

(p. 38). Ainsi deviennent-elles ce que Carole Frechette appelle « les véhicules d'une autre parole » (Fréchette 1988, 90). Dans *Le Chien*, la mère prend la parole pour dire son angoisse, sa haine, ses rêves brisés, pour soulager son fardeau: « Je l'haïs. Comprends-moé, je l'haïs. » (p. 36), mais aussitôt elle se trouve également responsable de sa situation: « Mais on dirait que je l'haïs pas comme y faut. Comme peut-être je l'ai pas aimé comme y'aurait fallu. » (p. 36). De même que chez Tremblay, son discours n'est pas adressé directement à son mari, mais à son fils, qui est poussé en quelque sorte à agir:

MÈRE: J'avais des rêves pour c't'enfant-là. [...] Pis j'y disais: « Regarde... regarde tout c'que tu peux faire, tout c'qui t'attend! Faut viser haut! Jouer ses cartes comme y faut!» Des rêves pis des guts... « Pis tu vas en tuer des dragons toé-tou. » (p. 25)

Les deux mères, riches en frustrations d'amour, dirigent leurs espoir vers leur fils aimé:

MADELEINE: J'étais tellement fière de toi quand tu m'as appris que t'avais écrits une pièce de théâtre! J'ai tellement toujours été contente que tu veules devenir écrivain... J't'ai encouragé autant que j'ai pu, même quand les autres te taquinaient là-dessus... (Tremblay, 40).

MÈRE: J'avais des rêves... j'avais des rêves pour le « fruit de mes entrailles »! Quant y'était petit, j'y contais les histoires pis j'y disais: « Tu vois ce prince-là? C'est toé, ça. C'est toé mon petit prince en or. (Dalpé, 25).

Est-ce pour cela que les fils sont devenus différents de leurs pères, sensibles et émotifs comme Claude: « J'ai toujours eu une grande facilité... à me glisser à l'intérieur des autres. À les sentir » (p. 46); ou aventurier solitaire comme Jay: « *Free Spirit* ostie! James Dean. *Easy Rider* sacrement! C'est ça que j'suis moé! » (p. 84)? Et si on s'arrêtait à ce niveau-là de l'analyse, on pourrait conclure que cette impossible rencontre entre les êtres est aussi une des caractéristiques de la société québécoise de l'époque. Si le père québécois présenté sur scène est un égocentrique, un alcoolique, totalement irresponsable, comme le décrit Claude (p. 97-99), insensible et brutal comme le chien enragé dans *Le Chien*, « un ours blessé », comme le décrit Céline, la sœur de Jay, « une boule de nerfs qui souffre » (p. 86), on peut également conclure que l'homme dans l'imaginaire québécois est plutôt un caractère négatif ou « loser » comme le décrit dans son analyse le journaliste et auteur Mathieu-Robert Sauvé (2005). En analysant la façon dont les personnages masculins sont joués dans les pièces de théâtre et les téléromans, dont ils sont filmés et décrits dans l'histoire, il constate que l'identité masculine au Québec laisse à désirer. Malgré l'image réductrice des stéréotypes représentés, on a le sentiment que la figure de perdants perpétuels est tellement ancrée dans l'inconscient collectif québécois que la condition masculine s'y trouve sérieusement bouleversée. Sans vouloir développer une analyse sociologique de ce phénomène, ni chercher à trouver une solution satisfaisante aux souffrances d'une nation en panne d'hommes positifs et solides, dont parle l'essai de Mathieu-Robert Sauvé, on proposera de lire ces textes selon la théorie mimétique girardienne.

La thèse centrale de René Girard est celle du désir mimétique qui est toujours le désir selon l'autre. Le mimétisme, bien que n'étant pas mauvais en soi, engendre ainsi une rivalité avec



l'autre et dégénère en violence réciproque. A la différence de l'approche psychanalytique au sens freudien du terme, la famille ne joue pas chez Girard « le rôle nécessaire qu'elle joue chez Freud dans la pathologie du désir. Cette pathologie n'est pas familiale dans son principe. Elle est mimétique » (Girard 1978, 376). Autrement dit, le fonctionnement mimétique est un principe global qu'on peut reconnaître dans tous les domaines de la vie, et la famille en tant que telle n'est pas le seul champ de bataille où se manifeste ce conflit que le désir provoque en imposant le modèle-obstacle comme rival. Le sujet imite le désir d'un autre à tel point qu'il devient pour lui modèle-obstacle, le vrai objet de désir, dont il veut finalement s'emparer, auquel il veut s'identifier. Comme le désir mimétique est pour Girard toujours ressemblance, identité, perte de différence, la crise mimétique en tant que rivalité est donc toujours une crise de différence. Et c'est pour cela justement que Claude a dû inventer un père fictif, Alex II, qui tout en ayant l'air de ressembler à son modèle de la vie réelle, Alex I, n'a en fait rien à voir avec lui. Tout au début de la pièce, interrogé sur « sa nouvelle job », Claude répond que « c'est correct [...] un des métiers les plus plates au monde » (p. 13). En vérité, il se sent minable, et s'imagine un autre destin en essayant de devenir écrivain. Sa famille voit en lui quelqu'un de prétentieux et snob, qui se croit intellectuellement supérieur – on entend du Mendelssohn dans sa pièce, tandis que la musique qu'on écoute chez lui « c'est de la musique simple, facile à retenir » (p. 18) – et c'est pourquoi sa mère lui dit qu'il se moque d'eux et qu'il est lâche: « C'est tes problèmes à toi avec lui que t'as réglés » (p. 38). Évidemment, c'est la voix de l'auteur qui mène la réflexion vers la constatation que Claude a créé une image faussée de son père, ce dont sa mère, Madeleine I, se rend tout de suite compte: « T'en as faite un monstre alors que c'est juste un pauvre homme sans envergure [...] Y'est même pas méchant! » (p. 39). Pourquoi Alex II est-il « le fantasme du fils » (Fréchette 1987, 26)? Pourquoi Claude n'a-t-il pas de courage pour lutter contre son père? Parce que la rivalité mimétique se déclenche lorsque le modèle-obstacle est celui à qui on peut s'identifier. Un père brutal n'a rien d'un modèle qu'il faut imiter pour se procurer aussitôt l'indispensable rival, ce qui rend le conflit impossible. Une fois que Claude a compris ce qu'il avait fabriqué – « j'te décrivais comme j'aurais voulu que tu sois » (p. 94) – et entrevu qu'il était aussi lâche et égoïste que son père – « Maintenant, j'ai peur de devenir aussi manipulateur que toi » (p. 99) – il peut finalement faire face à son rival à la fin de la pièce.

Dans *Le Chien*, Jay se trouve envahi par des sentiments contradictoires dans une situation sans issue: « Si tu savais... si tu savais comment j'aurais aimé ça pas t'haïr. Si tu savais comment je t'haïs pas. Pis comment j't'haïs! » (p. 88). Ce n'est ici qu'un exemple du *double bind* mimétique. Jay est dans la position d'un « sujet incapable d'interpréter correctement le double impératif qui vient de l'autre en tant que modèle – imite-moi – et en tant que rival – ne m'imites pas » (Girard 1978, 315-316). Tuer son père, cet Autre qui suscite la confusion, ce serait établir la paix, ce serait le triomphe de Jay qui est venu pour rétablir les choses et sauver sa famille. Le problème, c'est que Jay tire sur son père mais celui-ci ne tombe pas, comme si tout se passait à un autre niveau de réalité, dans un rêve ou plutôt au stade de la psychose où « il n'y a plus que le double bind mimétique, l'obsession du modèle-obstacle » (Girard 1978, 335).

La fin d'un certain monde

110

Évidemment il s'agit de deux dramaturges qui partagent la même fascination à l'égard d'un certain effet de brouillage. C'est d'ailleurs ce que les critiques ont surtout remarqué en soulignant les qualités d'équilibre de cette structuration où se mêlent le vrai et le faux (chez Tremblay) ou les époques, l'espace physique et l'espace psychique (chez Dalpé). C'est ainsi, dans la fusion harmonieuse des récits dédoublés, que se réalise un rapport au réel et au réalisme. D'un côté, la vraie vie face à sa transposition fictive (Tremblay), de l'autre côté, le déroulement linéaire des événements face à l'imprévisibilité des bouffées délirantes (Dalpé) laissent sans réponse l'interrogation sur la vérité du réel. Malgré la discussion orageuse entre Madeleine I et Claude sur l'art et la vie (Tremblay), malgré l'opposition constante entre l'imaginaire (les hallucinations de Jay et les rêves de sa mère) et la banalité de la vie (Dalpé), ce n'est pas ce qui semble être l'intérêt prédominant de ces pièces. On a même l'impression que les auteurs s'en servent pour souligner leur écart envers un certain type d'écriture qu'ils récuse. Mais, pour rendre leur œuvre plus énigmatique, ils ne cessent de jouer avec le spectateur/lecteur et les niveaux de signification qui s'ouvrent à la lecture, surtout à celle qui y voit deux structures opposées. Il semble que les personnages de Claude et de Jay sont construits comme médiateurs entre les mondes intérieur et extérieur. Leur position serait alors celle qu'occupe le moi confronté à une réalité menaçante et hostile dont la fonction, selon la théorie psychanalytique, est de défense. Claude et Jay s'inventent un monde imaginaire pour lutter contre une force extérieure, typiquement représentée pour Freud par la figure paternelle. En dépit d'analyses mettant l'accent sur le caractère hostile de l'imaginaire paternelle à laquelle le moi doit faire face par la soumission ou la rébellion, Hans W. Loewald insiste sur une autre « stature positive du père avec lequel s'opère une identification active plutôt que passive [] bien avant et au-delà de la soumission aussi bien que de la rébellion » (W. Loewald 2011, 360). Il en résulte un rapport ambivalent entre moi et réalité car à une relation contradictoire avec le père, représentant à la fois l'identification masculine et la menace de castration, s'ajoute aussi la peur d'une mère engloutissante. Madeleine I et la mère de Jay ont inventé à leur tour une vie imaginaire pour se protéger; celle de Madeleine se fait dans le silence (p. 37) et celle de la mère de Jay dans les rêves (p. 25). Toutes deux ont remplacé leur amour conjugal par l'amour pour leur fils. Dans sa forteresse de silence Madeleine se sent toute-puissante, mais elle est dévoilée et le mensonge sa vie s'écroule devant elle; c'est pourquoi elle réagit si violemment contre le manuscrit de Claude. Pour elle, c'est « comme une brûlure dans le ventre » et « la trahison » (p. 42) d'autant plus qu'elle était tellement enchantée par l'idée d'avoir « un artiste dans la famille » (p. 40). Il y a cependant un autre motif qui la rend si fière de son fils: c'est qu'il est le garant de son bonheur envisagé, car « Un artiste dans' famille, un écrivain, surtout, ça va faire changement de ce qu'on a toujours connu » (p. 40). La mère de Jay a beau prétendre qu'elle n'a « jamais été mère poule » (p. 94), il est évident qu'elle le dit hypocritement, après avoir proposé à Jay de l'aider à partir ailleurs alors qu'en fait c'est elle qui veut s'évader avec lui et arranger la vie de son fils en s'arrangeant la sienne: « Ça fait que ça serait juste pour commencer qu'on s'prendrait un logement ensemble, tu vois. Juste pour commencer » (p. 94).

Si le questionnement sur les rapports avec la réalité dans le contexte des relations familiales et intimes se trouve au centre des préoccupations dans ces deux pièces, il faut admettre aussi



que c'est le paravent derrière lequel se cache, sans se dévoiler pleinement, le vrai monde. Lequel? Comme on l'a déjà suggéré, cette référence constante à l'imaginaire est l'indicateur d'une réflexion sur l'acte de création même (explicite chez Tremblay, implicite chez Dalpé). En effet, les deux textes se focalisent sur la figure de l'artiste. Claude est écrivain *in statu nascendi* et Jay incarne l'image de l'artiste américain qui voyage pour accumuler de l'expérience, un musicien potentiel: « As-tu gardé ma guitare? T' sais, j'ai rencontré un gars en Californie qui en avait une pareille » (p. 32). Ce n'est pas tant l'interrogation sur le vrai et le faux, le réel et l'imaginaire, qui intéresse Tremblay et Dalpé, mais plutôt une réflexion sur le principe structurant de l'écriture scénique du théâtre. Ce qu'ils proposent, c'est d'en finir une fois pour toutes avec le théâtre réaliste et un certain psychologisme qui le caractérise. Lorsque Alex I brûle le manuscrit de Claude et que Jay tire sans pouvoir tuer son père, il ne saurait être question de dire que la loi du père triomphe. Ce geste annonce qu'il ne s'agit plus d'utiliser le théâtre pour mettre en scène, de manière réaliste ou métaphorique, « les bobos du passé », comme le dit Mariette dans *Le vrai monde?* (p.66), ni de sauver la famille représentant l'agonie du vieux monde, comme le veulent Claude et Jay. Autrement dit, la stricte *mimêsis* théâtrale cède du terrain à une nouvelle écriture scénique de recherche. Peu importe qu'elle soit critique et autoréférentielle, comme chez Tremblay, ou encore rythmique – « J'aime bien atteindre un rythme musical, jazzé » dit Jean Marc Dalpé (Vaïs 2005, 136); l'essentiel est qu'elle reflète autant une société multiculturelle qu'un univers sans frontières en mutation.

Bibliographie

- Dalpé, Jean Marc. *Le chien*, Prise de parole, Subury 2003.
- Desjardins, Nancy; Ploudre, Mélanie. *400 ans de théâtre au Québec*, Beauchemin, Montréal, 2008.
- Fréchette, Carole. « Grandeur et misère. Le retour du père sur la scène québécoise », *Cahiers de théâtre Jeu* 45 (1987): 16-35. Presse.
- . « Les femmes de Tremblay et l'amour des hommes », *Cahiers de théâtre Jeu* 47 (1988): 90-94. Presse.
- Girard, René. *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Grasset, Paris, 1978. Presse.
- Godin, Jean Cléo; Lafon, Dominique. *Dramaturgie québécoise des années quatre-vingt*, Leméac, Ottawa, 1999.
- Lefebvre, Paul. « La dramaturgie québécoise depuis 1980 », *Théâtre/Public* 117 (1994): 46-48). Presse.
- L'Hérault, Pierre. « L'américanité dans la dramaturgie québécoise. Constantes et variations » dans Beauchamp, Hélène; David, Gilbert (éds.). *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 155-179. Presse.
- O'Neill-Karch, Mariel. « Préface » dans Dalpé, Jean Marc. *Le chien*, Prise de parole, Subury 2003, 7-19.
- Robert, Lucie. « Le grand récit féminin ou de quelques usages de la narrativité dans les textes dramatiques de femmes » dans Hébert, Chantal; Perelli-Contos, Irène (éds.). *La narrativité contemporaine au Québec. Le Théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Les Presses de l'Université Laval, 2004, 61-85. Presse.
- Ryngaert, Jean-Pierre. *Lire le théâtre contemporain*, Dunod, Paris, 1993. Presse.
- Sauvé, Mathieu-Robert. *Échecs et Mâles*, Les Intouchables, Montréal, 2005.
- Tremblay, Michel. *Le vrai monde?*, Leméac, Ottawa, 1989. Presse.

Vaïs, Michel. « Un territoire de travail. Entretien avec Jean Marc Dalpé », *Cahiers de théâtre Jeu* 114 (2005): 134-135. Presse.

W. Loewald, M.D. Hans. « Moi et réalité », *Revue française de psychanalyse*, Vol. 75 (2011/2): 349-365. Presse.

Yotova, Rennie. «Incommunicabilité, violence et dislocation sociale dans l'œuvre de Michel Tremblay», dans *Diversité culturelle et cohésion sociale: l'expérience canadienne. 5^e Colloque International des Canadianistes de l'Europe Centrale*, Université Masaryk, Brno, 2010, 451-458. Presse.

