

## « La terre paternelle »

Solange Lévesque

---

Numéro 58, 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27349ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

### Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

### Citer cet article

Lévesque, S. (1991). « La terre paternelle ». *Jeu*, (58), 107–110.

# «la terre paternelle»

## **l'espace et le jeu**

Les textes dramatiques tissés sur les souvenirs d'enfance et dont l'imaginaire s'alimente au conte et au merveilleux cachent un piège : ils séduisent le metteur en scène et le scénographe, les invitant à succomber à la tentation d'illustrer, c'est-à-dire de rendre concret et visible un élément qui demeure opérant et fort, précisément dans la mesure où il exige un travail créateur de la part de chaque spectateur. Le pari est risqué, difficile à tenir. L'élément en question ici est une maison ancestrale, suspendue au ciel par la fantaisie d'un grand-père qui accommode le conte folklorique de la chasse-galerie. Est-ce la pièce qui a souffert de la scénographie, ou la scénographie qui a été victime du conte qui constitue l'un des filons d'inspiration de la pièce? Peut-être les deux. Cet îlot circulaire perdu au centre de la large scène du Port-Royal, avec sa maisonnette aux couleurs naïves et sa petite véranda frontale, sorte de représentation de la maison de Duhamel telle-que-les-personnages-se-la-représentent, embellie par le temps, compromettrait le déclenchement d'un certain imaginaire, empêchant le spectateur de vagabonder, par exemple, du côté de ce qu'a pu être sa propre maison d'enfance, ou de composer, selon son besoin, sa propre image de la maison de Duhamel et, par conséquent, d'être aussi ému qu'il aurait pu l'être. Telle quelle, à cause de son format, la maison du décor ne permet pas au réalisme de s'installer : ce n'est pas une vraie maison, même si on peut y pénétrer par des portes de taille à peu près normale; on ne peut certainement pas monter à l'étage ou même y vivre à plusieurs, elle est trop petite. Par contre, elle est trop grande pour n'avoir que la fonction d'un symbole. Qu'on y ait fixé une chaîne qui relie son faite aux cintres n'ajoute pas grand-chose au pouvoir évocateur de la maison et n'en fait pas pour autant une «maison suspendue», bien au contraire. Si tout cela avait été suggéré, la maison aurait pu vraiment «décholler».

Soumise aux contingences d'un pareil dispositif scénique, la mise en scène ne pouvait guère exploiter d'autres avenues que celles qu'elle a exploitées, en termes de circulation des personnages, d'apparitions-disparitions, de présence-absence. Quant au jeu, la direction en a sans doute été effectuée avec l'intuition habituelle de Brassard; mais ce dernier était l'otage des grands écarts présents dans certains dialogues.

## **les pièges du folklore**

Par rapport aux autres groupes, le couple Josaphat-Victoire est, à mon avis, porteur du plus grand potentiel dramatique, tragique même, dans la pièce; j'y reviendrai en parlant de la thématique. Mais sa force dramatique a la patte prise au piège du folklore. La paysannerie de la province profonde, avec ses grands-pères truculents conteurs d'histoires à faire peur aux enfants, ses joyeuses maisonnées, ses violons et ses ruine-babines, a existé. Josaphat a existé, existe encore, sans doute, mais mon Dieu! que tout cela, si authentique dans les documentaires de Pierre Perrault, est devenu difficile à représenter au théâtre! À cause, peut-être, d'une folklorisation de notre folklore : chaque

fois qu'on veut représenter un Québécois de manière humoristico-typique ou l'opposer à d'autres ethnies, ou parler du passé, voilà le violon et les contes d'habitants qui débarquent! Cet usage finit par sonner faux, devient «du folklore» et perd sa saveur de vérité. On ne peut évidemment pas en imputer la responsabilité à Tremblay; il faut peut-être chercher les causes de ce phénomène dans notre difficulté à nous représenter nous-mêmes tels que nous avons été; Tremblay est en quelque sorte victime de ce phénomène. Un certain cinéma (celui de Claude Jutra, de Pierre Perrault entre autres) et une certaine chanson québécoise (celle des Félix Leclerc et Gilles Vigneault...) semblent seuls demeurer convaincants dans la manière de traiter cette tradition.

### la thématique de la pièce

Le thème de l'abandon du bien familial rural pour un départ vers la ville est sous-jacent à toute notre littérature. Il explique certainement en grande partie le destin de ces familles désœuvrées de la rue Fabre, où des pères sans instruction qui auraient gagné honorablement leur vie à la campagne sont devenus chômeurs et prolétaires en ville, où des mères chez qui des valeurs rurales persistent mais qui sont confrontées aux exigences de la vie citadine étouffent et s'ennuient dans des appartements trop exigus, et où des enfants grouillants et curieux de tout ce qui vit investissent ruelles, parcs, hangars et dessous de galeries, à défaut de boisés, de lacs et d'espace. Chaque famille qui a vécu de près ou de loin cette transplantation, le plus souvent douloureuse, en porte des cicatrices, en garde des séquelles; or, c'est là l'histoire de la plupart des familles citadines québécoises, et ce sont ces familles blessées qui habitent les pièces de Tremblay.

En sortant du Port-Royal, j'ai regretté que ce thème si crucial ait été abordé de manière si expéditive; j'ai été touchée à certains moments, mais le sujet captivant que soulevaient les premières scènes où apparaissent Victoire et Josaphat, à savoir d'entendre les autres personnages me parler (directement ou indirectement) des effets qu'ont eu sur eux la décision de Josaphat et le déchirement de Victoire qui s'est ensuivi, n'a pas véritablement été traité. Le drame n'est pas que Victoire ait eu des enfants d'un frère qu'elle aimait, mais qu'elle n'ait pas pu vivre cet amour jusqu'au bout, et que Josaphat l'ait



«Le couple Josaphat-Victoire est, à mon avis, porteur du plus grand potentiel dramatique, tragique même, dans la pièce.» Photo : Yves Dubé.

jetée dans les bras d'un autre, vendant la maison à son insu pour aller tenter sa chance en ville : la preuve éclate dans le destin malheureux de leur descendance. Il y a là une sorte de viol de la volonté de Victoire, et le geste de Josaphat ne peut s'expliquer seul par la crainte du qu'en dira-t-on, ou par le désir de donner un avenir respectable à son fils, car depuis dix ans, ils vivaient tous les deux avec ce fils. Ce moment où Josaphat annonce à Victoire qu'il a vendu la maison de Duhamel, alors que cette dernière est enceinte de lui, constitue le pivot de la pièce; c'est à la décision de Josaphat que la maison était suspendue. Au moment où Victoire se prépare à la venue de son deuxième enfant, son frère et amant l'oblige à s'arracher de sa propre matrice pour s'en aller vers le monde froid et inhospitalier de la ville. Vendre la maison, c'était aussi vendre son âme (au diable?), livrer sa femme à un autre, refuser d'assumer son amour d'homme et de père, et... tomber dans le vide. En ce sens, Josaphat est bien l'ancêtre des hommes de Tremblay.

Parce qu'elle donne une clé de toutes les misères qu'on rencontre au sein des familles des autres œuvres de Tremblay, il est certain que cette pièce, qui arrive en fin de cycle, revêt une importance particulière. Elle essaie d'établir un lien entre le passé et le présent et y arrive plus ou moins bien; elle a néanmoins le mérite de juxtaposer les causes et les effets des bouleversements sociaux et démographiques que la province de Québec a subis depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Et à ce titre, elle a, à mon avis, une valeur dramatique et documentaire incontournable. Cet intérêt documentaire s'étend aussi au plan linguistique : aucune autre pièce québécoise que je connaisse ne met mieux en scène l'évolution de la langue québécoise, évolution sensible au travers de trois générations.

Victoire et Josaphat, témoins du «bon vieux temps» et des contes traditionnels, s'expriment avec la couleur propre à cette langue teintée de vieux français qui a été celle de nos aïeux :

VICTOIRE — [...] J'te dis que t'es pas comme ton père, toé. Autant y'a le nez dans les étoèles, autant tu traînes le tien dans la grosse terre noère ou ben donc dans l'eau du lac Simon. (p. 29)

JOSAPHAT — [...] Ben aie pas peur, mon p'tit gars, c'te maison-là s'écroulera jamais parce que c'est par en haut qu'est accrochée! Pis l'ancre est solide. Y'a rien de plus solide que le ciel. [...] Pis des fois, là, les fins de semaine, quand y'a des veillées chez ma tante Blanche à Saint-Jérôme ou ben donc chez ma tante Ozéa à Morial... Sais-tu c'que j'fais? T'en reviendras pas... Écoute ben ça, mon p'tit gars... J'sors su l'balcon avec mon violon, j'm'assis sus ma chaise en la tournant vers le nord... pis j'joue «La gigue du yable en vacances» en tapant du pied, pis en faisant le plus de train possible! (p. 41)

Chez la Grosse Femme, Édouard et Albertine, de la génération suivante, on trouve une langue déjà plus citadine, plus consciente, iconoclaste par moments, mais toujours empreinte de la même vigueur que celle de Josaphat et de Victoire :

ÉDOUARD — C'était pendant l'horrrreuur d'une profonde nuit, Ma méeère Jézabél devant moi s'est montréeub Comme aux juuuurs de sa mort pompeusement paréeub... [...] Viarge qu'y fait nouère!!! (p. 79)

ALBERTINE — Quand j'm'adonne à être sur le balcon, l'été, pis que j'te vois arriver de la rue Mont-Royal, chus jamais sûre que c'est vraiment toé [...] (p. 87)  
Si tu m'as emmenée icitte pour me parler, pis je le sais que tu m'as emmenée icitte pour me parler, chus pas complètement épaisse, fais-le sans déguisement. On n'est pus en ville, là, on n'a pus besoin de jouer de rôles [...] (p. 88)

LA GROSSE FEMME — Chus pas la même deboutte ici que deboutte en ville, parce qu'en ville chus pas sûre que le ciel existe pour vrai tandis qu'ici, c'est moi qui a l'impression de pas exister. (p. 68)

Quant à Jean-Marc et Mathieu, leur langue reflète la préoccupation introspective de la génération des jeunes adultes scolarisés d'aujourd'hui :

JEAN-MARC — J'veis m'installer avec une plume, du papier, là où tout a commencé. À la source de tout. [...] J'veis tout écrire ce que je sais sur eux. Ce que je ressens sur eux. Ce que je ressens pour eux. (p. 84)

MATHIEU — Au fond, t'es un rêveur, Jean-Marc. Comme ton grand-père. T'as l'air posé, réfléchi, comme ça, mais tu penses pas toujours aux conséquences des gestes que tu poses. (p. 101-102)

JEAN-MARC — C'est la première fois que je pose un geste comme celui-là. [...] Si ça donne rien... J'veis rentrer dans le rang, j'suppose... Retrouver... le petit confort de la médiocrité sympathique. (p. 102)

Le clivage des trois générations linguistiques est moins sensible chez Gabriel, Marcel et Sébastien, dont le texte est moins abondant. (Parlant de ces trois enfants, incarnés par le même comédien, je tiens à souligner l'interprétation étonnamment juste et authentique de Hugolin Chevrette-Landesque. Souvent, les enfants «sonnent faux» au théâtre; ce jeune comédien fait déjà preuve, à treize ans, d'une flexibilité et d'une intensité exceptionnelles.)

### architecture

Trois groupes distincts issus de trois générations se côtoient en un même lieu sans vraiment se voir et se parler. Je trouve l'idée superbe. Pourquoi *la Maison suspendue* ne produit-elle pas l'effet qu'on sent qu'elle pourrait produire? Pourquoi n'offre-t-elle pas la synthèse qu'elle promet?

Première hypothèse, je l'ai formulée plus haut : l'option scénographique, qui représente le lieu sur un mode mi-réaliste, mi-symbolique contrecarre l'émergence de l'alliage du plausible et de l'imaginaire. Un lieu plus neutre, plus onirique peut-être, aurait probablement permis de mettre en valeur les trois groupes de personnages, et de favoriser leurs contacts.

Deuxième hypothèse, esquissée plus haut elle aussi : le thème le plus riche et le plus poignant de la pièce, celui des circonstances du déracinement des grands-parents et de ses conséquences à court et long termes, est énoncé mais très peu développé; j'ai eu l'impression que l'auteur, ayant séduit ses spectateurs, les abandonnait.

Troisième hypothèse : la cellule contemporaine de la pièce, Jean-Marc, Mathieu et Sébastien, dont les dialogues sont beaucoup plus faibles que ceux des deux autres cellules, provoque une chute de tension et d'intérêt. Les grands-parents nous livrent leur secret et font allusion aux circonstances d'un départ tragique qui entraîne leur rupture amoureuse; l'autre cellule montre Édouard, Albertine et une merveilleuse Grosse Femme qui règlent leurs comptes et finissent par se réconcilier plus ou moins; mais Jean-Marc, Mathieu et le fils de ce dernier ne semblent pas avoir de raison, sinon logique (Jean-Marc, le yuppie, reprend possession de la maison, comme résidence secondaire) d'être là. Ils ne disent pas grand-chose qui soit susceptible de retenir notre attention, ou qui nous fasse comprendre l'effet que le passé a pu avoir sur la vie de Jean-Marc. Ce dernier ne semble d'ailleurs exister vraiment qu'en fonction de ses souvenirs d'enfance, et l'existence théâtrale de Mathieu est nettement à la remorque de celle de Jean-Marc. Qu'en est-il des deux hommes? Qu'est-ce qui, dans leur histoire, détermine le fait que leur existence nous semble si fade, si vidée de toute vie? Ce schéma étrange donne l'impression que Tremblay est plus inspiré par le souvenir imaginé ou par le fantasme que par la réalité actuelle, ce qui suivrait parfaitement la logique capricieuse de la création.

### solange lévesque